

# ARTE OFICIO 6

MONOGRAFÍA

PRIMAVERA 2007

ARQUITECTURA EN LA HISTORIA

ARTEOFICIO DE LA ARQUITECTURA

LA DIMENSIÓN EPISTEMOLÓGICA DEL PROCESO DE DISEÑO

EL ENCANTO DEL FRAGMENTO

IL PRESENTE DEL PASSATO

PROTOTIPO

EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

MONOGRAFÍA:

RECuento: TALLERES DE TÍTULO

ESCUELA DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

## **ARTEOFICIO**

Publicación de la  
Escuela de Arquitectura de la  
Universidad de Santiago de Chile

[www.arteficio.cl](http://www.arteficio.cl)  
[arteficio@usach.cl](mailto:arteficio@usach.cl)

### Comité Editorial

Rodrigo Vidal Rojas, Presidente  
Roberto Secchi  
Alfonso Raposo Moyano  
Max Aguirre González  
Nino Bozzo Barrera

### Director

Carlos Richards Madariaga

### Editores

Aldo Hidalgo Hermosilla  
Jonás Figueroa Salas

### Producción Gráfica y Diagramación

Claudia Carrasco Molina  
Aldo Hidalgo Hermosilla

### Colaboración

Rodrigo Calderón Escalona

### Impresión

LOM Ediciones Ltda. Santiago  
Registro Propiedad Intelectual N° 116018  
ISSN 0717 5590



Escuela de Arquitectura USACH  
[www.arquitectura.usach.cl](http://www.arquitectura.usach.cl)  
Alameda 3677 - Estación Central  
Teléfono: 718. 43. 00 Fax: 779. 27. 32  
SANTIAGO DE CHILE

TEORÍA Y  
PRÁCTICA EN  
ARQUITECTURA

EL OFICIO

ESCUELA DE  
ARQUITECTURA  
U S A C H



PRIMAVERA 2007

---

# SUMARIO

	<b>EXPLORACIONES</b>
07	<b>Arquitectura en la historia</b> Max Aguirre M.
11	<b>Arteoficio de la Arquitectura y aprendizaje de la historicidad</b> Alfonso Raposo M.
13	<b>La dimensión epistemológica del proceso de diseño de la Arquitectura</b> Hans Fox T.
19	<b>El encanto del fragmento</b> Nausica Caniglia
	<b>APLICACIONES</b>
23	<b>Il presente del passato</b> Roberto Secchi
30	<b>Concurso Corma 2007</b> Juan Carlos Alarcón, Jorge Mancilla, Oscar Luengo
33	<b>Prototipo</b> Jorge Lobiano, Iván Jiménez, Daniela Torres
	<b>MONOGRAFÍA</b>
37	Recuento: Taller de Título 2000 - 2007
	
	<b>RESEÑA</b>
50	<b>El poema del ángulo recto</b> Hernán Marchant M.
52	<b>AUTORES Y COLABORADORES</b>

# EDITORIAL

## PROFESAR EL OFICIO

Hay oficios que surgen como utopías en nuestra mente y que se apilan unos sobre otros, como simples esbozos en un cuaderno de viajes. También, hay oficios que provienen del encuentro con la materia histórica. Darles expresión textual, es el oficio del editor.

En **Exploraciones**, el oficio del historiador, restaurador o arqueólogo valora el pasado. Hay oficios como el de Max Aguirre que nos plantea la historia como memoria construida, como energía que subyace en la mente de los arquitectos. La obra *se deja oír en virtud de su historicidad...* Por canales similares discurre la presentación de Alfonso Raposo, quien sentencia que *no se puede ingresar a la disciplina arquitectónica sin entrar en la historia...*

Por su parte, Hans Fox reflexiona acerca del proceso de diseño. Señala que diseñar es una forma de pensar, comprender e imaginar en su historicidad las cosas del mundo. Luego, Nausica Caniglia nos invita a entender el *fragmento* como un signo del discurrir del tiempo, como lectura posible de la obra de arte.

En **Aplicaciones**, Roberto Secchi vincula dos tiempos y dos miradas sobre la obra de arquitectura a través de la valoración de una ruina emplazada en las afueras de Roma, un lugar de *densa estratificación histórica...* El proyecto que obtuvo el primer Premio en la categoría Profesionales Jóvenes del Concurso Corma, expuesto a modo de relato por un equipo de arquitectos Usach (Alarcón, Luengo y Mancilla), sustenta su idea en la amplitud espacial que permite una envolvente.

El prototipo que nos presenta Jorge Lobiano y su equipo profesional, como expresión y vínculo entre la Arquitectura y el Diseño Industrial, constituye una forma propicia para entender la *modulación* entre el trabajo profesional y la docencia.

Este 2008, la Escuela de Arquitectura Usach alcanza ya los quince años de vida institucional. Fundada en 1993, sus principales logros se han insertado dentro del cauce dibujado por más de siglo y medio de una casa de estudios superiores dedicada a la capacitación de cuadros técnicos para la Ingeniería, la Industria, la Administración y la Enseñanza, entre otras especialidades. En **Recuento**, transitamos por la exposición de algunos proyectos de título, que se constituyen en el umbral que cruza el alumno hacia el oficio y la profesión arquitectónica.

En **Reseña**, presentamos la glosa de la traducción del libro *Le poème d'angle droit*, de Le Corbusier. Publicado originalmente el año 1955, su traductor Hernán Marchant nos entrega esta primera edición castellana, concluyendo, con su oficio la edición número 6 de Arteoficio.

Los Editores

## PALABRAS DEL DIRECTOR UNOS DESAFÍOS CRECIENTES...

Esta edición de *Arteoficio* se sitúa en un momento particular de la historia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago de Chile. El presente año, nuestra unidad académica celebra 15 años de vida institucional.

A raíz de ello, es oportuno hacer un ejercicio de reflexión y observar el camino recorrido con un abierto sentido optimista por lo realizado y por lo que deberemos asumir en el futuro.

Qué duda cabe, que la celebración de estos primeros 15 años se hace con alegría y con el sentido permanente de continuar perfeccionado nuestra labor formativa.

El mundo que nos toca vivir a alumnos, profesores, administrativos y autoridades superiores está cargado de desafíos crecientes y de nuevas demandas técnicas



y culturales. Pareciera que no se termina de cumplir los objetivos propuestos, cuando éstos son nuevamente revisados por el germen del cambio, recordándonos en todo momento la dinámica propia de este siglo XXI.

El nombre de la revista *Arteoficio* es un recordatorio del origen de nuestra Universidad. La Escuela de Artes y Oficio hace ya 159 años, fue crisol formador de los técnicos que iniciaron la revolución industrial del Chile del siglo XIX y que aportaron su conocimiento a la sociedad agraria e industrial de la época.

Hoy, la frase la Universidad de Santiago de Chile, institución formadora de profesionales... nos plantea nuevas interrogantes. Sabemos que nuestros egresados ejercen su profesión a lo largo



del país y también en el extranjero. Por ello, al hablar del oficio del nuevo profesional, también es menester preguntarnos por nuestro oficio académico y de las oportunidades que se nos abren a partir de esta constatación.

En este oficio formativo, el proyecto Mecesus recientemente adjudicado por el Ministerio de Educación, nos propone nuevos desafíos que debemos asumir integrados en la Red Rombo junto a las escuelas de Arquitectura de la Universidad Federico Santa María, de la Universidad de La Serena y de la Universidad de Talca. La formación del arquitecto del siglo XXI es el tema que nos asocia.

El bagaje acumulado en estos largos y también efímeros 15 años, dado los nuevos enfoques pedagógicos que se nos avecinan,

sitúa a esta Escuela de Arquitectura Usach en el plano de incorporar, producto de la globalización, nuevos modelos educativos que enfatizan la línea tecnológica inicial y definen las herramientas de selección de opciones a la luz de las nuevas demandas de la sociedad.

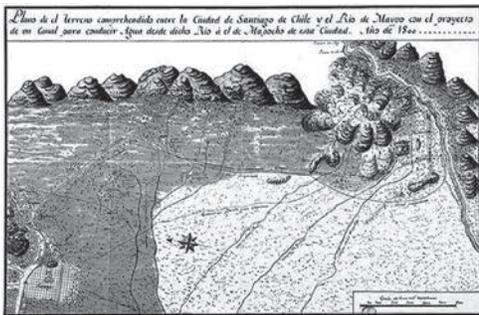
El pasado y el futuro, sus logros y también sus dificultades, hoy se nos presentan gracias al proyecto Mecesus, en la amplitud de los territorios académicos donde nuestros alumnos pueden seleccionar su formación, los académicos enriquecer su docencia y finalmente, acceder a aprendizajes experimentales obtenidos a través de los centros de documentación y laboratorios específicos de las escuelas de Arquitectura asociadas.

CARLOS RICHARDS M.  
DIRECTOR ESCUELA de ARQUITECTURA  
USACH

# 01 EXPLORACIONES



Aguirre



Raposo



Fox



Caniglia



# ARQUITECTURA EN LA HISTORIA

## LA HISTORICIDAD DE LA ARQUITECTURA MAX AGUIRRE G.

### La Historia como disciplina: memoria e identidad construida

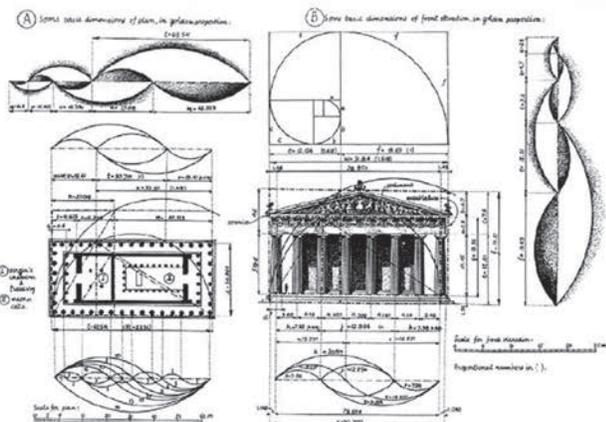
*El pasado se constituye por todos los hechos acaecidos con anterioridad a este instante. Es el paso del tiempo llevándose con él todo lo que encuentra contenido en esa dimensión. El pasado no distingue entre unos hechos u otros. En cambio, la historia toma de ese pasado algunos hechos porque dan sentido a lo vivido y se proyectan hacia delante, sellan el futuro marcando el presente. El presente es la punta del iceberg del pasado y eso hace del presente un instante de pura y total historicidad. El futuro dirá si los acontecimientos de este día pasaron a la historia de nuestra vida, de la ciudad, del país o, en el caso de las obras, de la arquitectura<sup>1</sup>.*

La Historia no es un fenómeno natural, por el contrario es un hecho cultural en virtud del cual construimos *lo que somos*, nuestra identidad. Es gracias a la historia que podemos decir qué y por qué queremos ser tal o cual cosa. El que no recuerda quién es, es una persona desorientada, vulnerable, que no sabe a dónde pertenece, ni qué le pertenece.

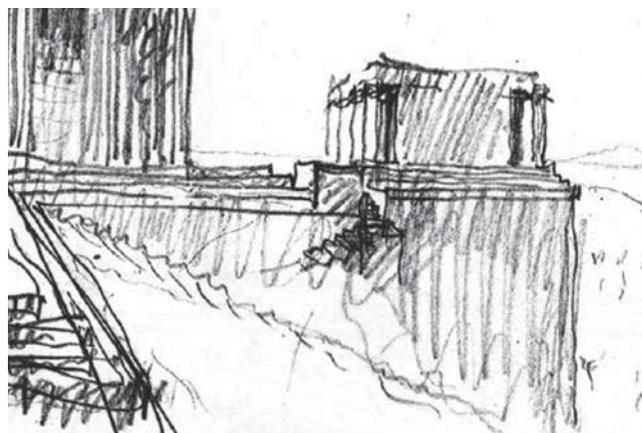
La Historia es una construcción; una manifestación del tiempo, un pasado rescatado del olvido para significar el presente; es memoria, experiencia, bagaje, un saber hacer<sup>2</sup>. La Historia como disciplina<sup>3</sup> es una cosa y, la Historia como construcción de la identidad y el significado del presente, es otra. En el primer sentido, la Historia se ciñe a métodos y progresa como área del conocimiento; en el segundo sentido, es un principio vitalizador activo de la cotidianidad.

Sólo si la obra de arquitectura es histórica tiene sentido plantear la Historia como materia necesaria para la formación de los

arquitectos<sup>4</sup> ¿Qué significa que la obra de arquitectura sea histórica? Supone que la Historia<sup>5</sup>, en cuanto medio de transmisión de sentido y valor, actúa desde la obra vislumbrando y deslumbrando el habitar. Hace de la obra un ente portador de ese sentido. La obra desde su dimensión histórica actualiza los valores de la existencia habitante forjados a través del tiempo. La obra es *tradición* (del latín *tradere*, traer) porque siempre es presente de un pasado. La obra está hoy aquí y ahora, sólo porque ya ha sido y sigue siendo; viene y llega desde el pasado. Y todo lo que de ese pasado *evoque* el para qué del habitar<sup>6</sup> es parte de la Historia del habitar encarnado. De este modo, el presente es histórico en cuanto es actualidad de la Historia.



Partenón. Proporciones áureas



Propileos. Croquis de Le Corbusier

## 2. La Historia como experiencia: vivencia y bagaje

La cultura material, las cosas que nos rodean, los edificios son medios por los que el pasado queda retenido materialmente y al estar en el presente *son* esa historicidad en la que nos desenvolvemos. Esa materialidad se integra en la vivencia, y todo cuanto de ésta pase a ser Historia, comprenderá la materialidad en la que esos hechos se hicieron Historia. De ese modo, la Arquitectura, por ejemplo, entra en la historia humana<sup>7</sup>.

El habitante, este sujeto del tiempo y el espacio de la Arquitectura, se desenvuelve en un escenario ya construido, cuyo origen (o formación) estuvo y pertenece a otro tiempo y, sin embargo, es hoy parte de nuestra actualidad, es el escenario de nuestro presente. Habitar es un hecho actual, que actualiza la memoria de aquello que da sentido al hoy. Sólo la memoria le da lucidez y cordura al presente. No es posible el presente sin la luz del pasado.

El pasado, en su valor histórico, se actualiza en el sentido y significado del presente<sup>8</sup>. La duración, la permanencia, la reiteración, la recurrencia, la iteración, el movimiento, el cambio, la transformación, la evolución, el progreso son todos signos o manifestaciones del tiempo. El tiempo contiene todo lo que pasa, todo pasa en el tiempo. De todo lo que pasa en el tiempo hay

algunos acontecimientos que adquieren un significado notable en virtud de lo que nos aporta el sentido de lo que, precisamente, ha pasado y al sentido de habitante pertenecen al tiempo, el tiempo pasa por ellos, el tiempo les hace "mella".

La obra manifiesta su temporalidad en el desgaste de los materiales que pierden su capacidad original. Los usos y las costumbres para los que fue concebida cambian y la obra se descalza, se desfasa, caduca. Ambos fenómenos son signos del tiempo. La obra pertenece al tiempo y un tiempo (una época) le pertenece a la obra.

La obra actualiza en su presencia el instante primero de su realización.

En cuanto "trae" a presencia y ex-pone (pone fuera de su tiempo, fuera de su momento originario) el tiempo (o instante) de su aparición (en cuanto materialización), la obra es *tradición* pura. Y en cuanto materia que ha atravesado el pasado habiendo participado de tiempos idos, se presta para ser un palimpsesto, una estratificación de la geología del tiempo y de la cultura.

En cuanto tradición la obra conserva su "actualidad" originaria. La obra rememora, evoca, conmemora, recuerda. Y muchas veces se alza ante nuestros ojos como un espejo en el que nos vemos retratados (representados) y nos identificamos (nos reconocemos, vemos "lo igual a sí mismo"). La obra mantiene, conserva, preserva,

transmite. La obra comunica, significa y se deja "oír", en virtud de su historicidad. La historicidad de la obra es la encarnación de la experiencia (experiencia del habitante acendrada en usos y costumbres, experiencia del oficio del arquitecto en un saber hacer).

El bagaje de donde el arquitecto extrae sus referencias es su experiencia, una reserva de memoria<sup>9</sup>. El arquitecto concibe su obra conforme a la memoria de modelos, prototipos, referencias, tipos. La imaginación no es más que la memoria destrozada de lo que los ojos han visto. La imaginación creadora es conjugación (muchas veces inconsciente o intuitiva) de experiencias visuales anteriores. No hay creación *ex-novo*, todo es mimesis, memento, recuerdo, nostalgia, evocación, melancolía. La mimesis es un proceso de abstracción (de extracción, de separación, de síntesis, de condensación) de una razón o un sentido que fundamenta la obra. En cambio, la referencia es un modelo tomado total o parcialmente, en el que el autor que lo emplea reconoce la virtud arquitectónica de su realización.

La vivencia arquitectónica, esa circunstancia bajo la cual se devela nuestro presente en el espacio de la Arquitectura, es una actualidad alimentada por el pasado. Nuestra condición habitante considerada como hecho del presente se sostiene sobre "una" historia, nuestra historia personal y colectiva que



La Acrópolis, L. Kahn



Le Corbusier en la Acrópolis, Capitel dórico.

Aldo Rossi . Teatro del Mundo



reúne en la cúspide del instante, todo lo que somos como resultado de esa historia: selección de acontecimientos que dan sentido y valor al momento y nos empujan hacia delante. El arquitecto reconoce en la “vivencia arquitectónica” requerimientos para la concepción de la obra. Es observando cómo “vive” el habitante, cómo ocupa el espacio, cómo transcurre su vida, que el arquitecto admite implícitamente la Historia en su proyecto.

*(Históricamente habita el hombre, no sólo “poéticamente” como dijera Hölderlin en “lleno está de méritos el hombre, mas no por ellos sino por la poesía ha hecho de la tierra su morada”).*

### 3. La Historia como principio activo de la obra y el habitar

¿Cómo podemos comprobar el carácter, la naturaleza o la condición histórica de la obra? Debemos establecer que el *pasar* del tiempo, condición que comparte la obra de arquitectura con toda realidad material, tiene injerencia en la actualidad de la obra, por ejemplo, en aquellos factores que se consideran en la concepción de la arquitectura del presente: requerimientos, técnicas, significados<sup>10</sup>. Esto, haciendo distinción entre la importancia de hacer la historia de la Arquitectura y la activa manifestación de la Historia de la Arquitectura en el hacer de la Arquitectura del día de

hoy<sup>11</sup>.

Es necesario distinguir la Historia en dos sentidos: como disciplina que describe, interpreta y explica hechos del pasado, y como “fuerza” vivificante del presente. En este último sentido el habitante, sujeto de la Arquitectura, está en el tiempo (coordinada del movimiento, la duración y la extinción). Podemos decir que el tiempo está en el espacio si consideramos que cada espacio “tiene” su tiempo. Hay una especie de contención de tiempo o tiempo retenido por el espacio. Cada espacio retuvo el tiempo (la época) de su ejecución, y cada espacio “limita” los tiempos posibles de diferentes actos. (En la extensión de un espacio será posible un tiempo mínimo y máximo para la realización de un acto).

Debemos establecer que la “Historia” es un principio (un compuesto) activo en la obra para “ver” la necesidad de su estudio de una manera más operativa que el sólo relevamiento de los hechos, como construcción de un escenario que se difumina en la niebla del tiempo<sup>12</sup>.

La forma es resultado, en muchos aspectos, de un proceso lento a través del tiempo en el que diversos factores van literalmente conformando la manifestación física de la obra<sup>13</sup>. Bajo esta perspectiva, las formas que nos rodean escenifican nuestro presente y son exactamente expresión de esa modelación histórica. El tiempo en el que

ocurren los acontecimientos que van dando forma a las obras, es apenas el soporte de los eventos que ejercen ese poder modelador de la forma.

Aquí, la forma es el aspecto exterior con el que se nos presentan las obras en rededor. Por esto, entonces, cuando estamos delante de una obra, su forma, que comprende también el espacio habitable, nos ofrece la oportunidad única de remontarnos desde su conformación, vía interpretación, al tiempo pasado desde donde fue emergiendo, pausadamente, hasta su forma presente.

Creemos que es a esto a lo que se refiere Kahn, cuando habla de la *voluntad de ser* como el comienzo de la Forma<sup>14</sup>, que en su caso, el término forma adquiere un sentido inmaterial más cercano a la forma como esencia, que encontramos en Aristóteles.

El acto, como categoría del habitar, comprende en su representación la historia que lo acuñó. Los usos, las hábitos y las costumbres no son sino modos de ser los actos en el espacio decantándose a través del tiempo su sentido originario. La observación de los actos en este sentido supone el intento por penetrar en la historicidad que atesora su valor original<sup>15</sup>.

El orden con que se nos aparecen en la actualidad formas y actos, también vela la historicidad de la existencia arquitectónica del habitante.



Museo de Castelvecchio. C. Scarpa

El modo en que se disponen los elementos, su jerarquía, su organización, lo mismo que los actos, es vía de acceso al sentido que en última instancia le da valor al espacio y a la apariencia de la obra.

Se han hecho converger ideas de variadas fuentes, recogiendo de ellas su capacidad de sugerir y abrir camino a la reflexión sobre los vínculos entre Historia y Arquitectura, porque no son la hilación sistemática de las fuentes las que dan, en este caso, fundamento a la reflexión que se propone, sino el poder evocador que en cada una de ellas se reconoce. Evocación que contribuye a delinear el contorno de un territorio donde comprender la Historia como principio activo de la Arquitectura.

Los conocidos trabajos de Tafuri, De Fusco y Argan, entre otros, que han abordado la relación entre Historia y Arquitectura, han privilegiado la perspectiva de la Historia como disciplina y cómo hacer la Historia, pero poco han tratado de la Historia como fuerza viva que transmite el *ser-para-qué*, que contribuye a dar origen a la obra arquitectónica.

#### Notas:

<sup>1</sup> Pizza, Antonio, *La Construcción del Pasado*; Celeste ediciones, Madrid, 2000, p.41: "(...), es el conocimiento de cuanto ha acaecido en el pasado lo que puede ayudar a la comprensión de cuanto está sucediendo en la contemporaneidad, facilitando la preparación de apropiados instrumentos transformadores".

<sup>2</sup> Pizza, 2000, p.11

<sup>3</sup> Pizza, 2000, p.10

<sup>4</sup> Pizza, 2000, p.7, plantea la pregunta: "¿Para que sirve la Historia? (...), no podemos eludir el carácter amenazador de semejante pregunta en una época en la que el sistema social y productivo asedia sin respiro a una disciplina desprovista de cualquier retorno operativo, y donde la historia queda como una de las pocas actividades exenta del demonio omnipotente de lo útil económico".

<sup>5</sup> Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, primera reimpresión; el objeto particular de la historia es "el espectáculo de las actividades humanas"

<sup>6</sup> Bloch, 1995, p.14: "De hecho, una vieja tendencia a la que se supondrá por lo menos un valor instintivo, nos inclina a pedir a la historia que guíe nuestra acción".

<sup>7</sup> Pizza, 2000, p.109: "...la *utilidad* de la historia para los arquitectos; se trata de comenzar a percibir la obra como algo no finalizado, no completo, con el objetivo de poder entender la participación activa en ella de la coyuntura contemporánea".

<sup>8</sup> Pizza, 2000, p.112: "...la arquitectura es el resultado de prácticas determinadas por relaciones históricas, constituyentes (de) un cuerpo de *positividad disciplinaria* que se trata de examinar en sus específicos dispositivos, según la manera concreta en la que tales presupuestos se cosifican en la actividad proyectual".

<sup>9</sup> MacIntyre, Alasdair, *Historia de la ética*; Paidós, Barcelona, 2006, p.13: "...la función de la historia en relación con el análisis conceptual, (...) es aquí donde viene al caso el epigrama de Santayana de que aquel que ignora la historia de la filosofía está condenado a repetirla".

<sup>10</sup> Bachelard, Gastón; *La Poética del Espacio*; Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p.35: "A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida?"

<sup>11</sup> Bachelard, 1965, p.35-36 "...no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar".

<sup>12</sup> Pizza, 2000, p.116-117: "(...), la historia (del arte y de la arquitectura) deberá cimentarse con la producción de sentido a partir de las trazas de significado dejadas por los acontecimientos, pero no puede pretender descubrir la inmortalidad de los valores que resultarían depositados en los eventos. El proyecto crítico se acomoda a la pluralidad de lo real, asumiendo la copresencia de múltiples estratos de verdad existente y estudiando relaciones que se tejen entre las diversas fracciones de lo sucedido, "construyendo" finalmente una interpretación que resultará válida en la medida en que logrará proponer nuevas inquietudes. En conclusión, tal empresa debe ser capaz de encontrar su área de pertinencia en el interior de un *espacio histórico* entendido no como totalidad omnicomprensiva, sino como lugar de decantación de conocimientos específicos, recortándose cual polo aglutinante de determinadas confluencias experienciales."

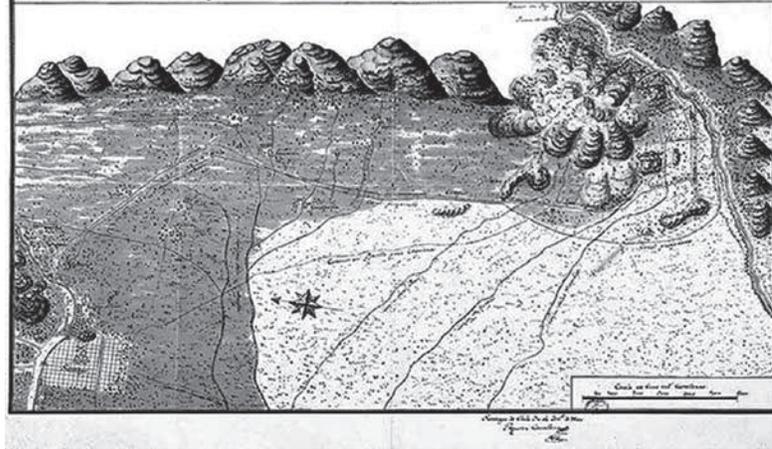
<sup>13</sup> Bloch, 1995, p.47: "La primera característica del conocimiento de los hechos humanos del pasado y de la mayor parte de los del presente consiste en ser un conocimiento por huellas (...), es decir, la marca que ha dejado un fenómeno, y que nuestros sentidos pueden percibir"

<sup>14</sup> Kahn, Louis; *Forma y Diseño*; Nueva Visión, Buenos Aires, 10ª reimpresión, 2003, p.8.

<sup>15</sup> Lynch, Kevin; *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*; Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p.1: "la evidencia del tiempo que está plasmada en el mundo físico, de cómo esas señales externas se ajustan (o dejan de ajustarse) a nuestra experiencia interior, y de cómo esta relación interior-exterior podría convertirse en una relación

Plano de el terreno comarcanado entre la Ciudad de Santiago de Chile y el Rio de Mapocho con el proyecto de un Canal para conducir Agua desde dicho Rio a el de Mapocho de esta Ciudad. Año de 1800.....

Santiago, 1800. A.Cavallero



# ARTEOFICIO DE LA ARQUITECTURA Y APRENDIZAJE DE LA HISTORICIDAD

ALFONSO RAPOSO M.

**S**e presentan reflexiones sobre la reformulación de un curso de Historia Urbana, en el contexto del currículo de las Escuelas de Arquitectura, en nuestro país. La reformulación responde a demandas de reconversión de los estudios académicos, conforme al denominado CBC Currículo en Base a Competencias. La consideración de la historicidad en la ciudad como aspecto del proyecto arquitectónico, requiere competencias para leer inscripciones históricas en la morfología urbana. La comprensión de la historiografía y sus principales orientaciones es otra competencia necesaria para seleccionar información apropiada en el universo bibliográfico.

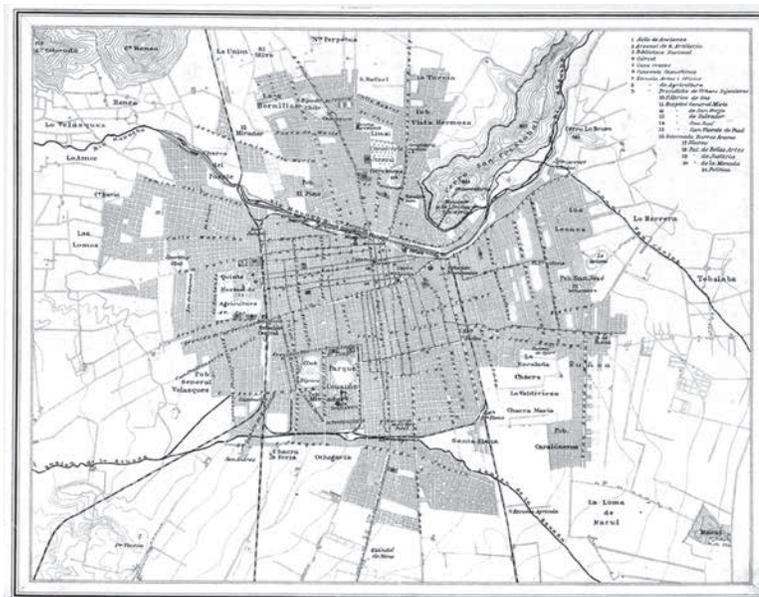
## INTRODUCCIÓN

En diversas entidades del universo universitario nacional, como consecuencia de requerimientos de reformulación de las mallas curriculares y de los programas de asignatura para adecuarlos a la denominada "programación en base a competencias", la docencia ha debido intensificar su reflexión sobre su quehacer. Tales requerimientos son parte de una concepción global sobre la denominada sociedad del conocimiento en cuyo interior se desarrolla un proceso de racionalización orientado a la consecución de mayor eficacia estratégica en el ajuste entre formación profesional, demanda de mercado e innovación.

Las notas que se presentan aquí, corresponden a reflexiones sobre la reformulación de un curso de "Historia del Urbanismo", que suele formar parte del currículo con que las escuelas de Arquitectura desarrollan su proceso de enseñanza y aprendizaje del contexto urbano en que se enraiza la Arquitectura.

## 1. Cauces del curso convencional.

El urbanismo se presenta en la enseñanza de la Arquitectura como una línea de formación que suele tener varios propósitos. Uno ha sido proveer competencias para examinar y comprender el contexto urbano en cuanto aspecto de la comprensión recepción - apreciación de la obra arquitectónica. Otra ha sido la de desarrollar la capacidad de comprender la ciudad en cuanto preexistencia a considerar en la fundamentación del planteamiento y desarrollo del proyecto arquitectónico. Otro: proveer competencias en el campo disciplinar del urbanismo, a título de pre-especialización disciplinaria, para acceder a ulteriores estudios de post grado en diseño urbano, planificación urbana, u ordenamiento territorial. En el marco de alguno o todos estos propósitos, la línea de urbanismo suele incluir, en los primeros semestres de la carrera, unidades temáticas o un curso de Historia del Urbanismo. Si se revisan los planes de estudios, programas y bibliografías de asignatura



S/autor. Santiago, 1930

(vía Internet) de diversas Escuelas de Arquitectura latinoamericanas, se advertirá que el programa se organiza habitualmente en torno a la historia de la ciudad occidental y específicamente de la ciudad europea. Las materias que se presentan cubren un tiempo histórico que se inicia con el origen o aparición de la ciudad en las primeras civilizaciones y prosigue luego con la visión de la conformación de la ciudad en los distintos períodos con que habitualmente se trata la historia de Europa: antigüedad, clasicismo helénico y románico, medioevo, renacimiento, barroco y época contemporánea, con énfasis en la revolución industrial y la formación de las sociedades modernas.

Al someter este programa curricular convencional a la prueba de reelaborarlo, en base a competencias, se advierte que no resulta claro cómo establecer una relación fluida entre los contenidos de materia habitualmente considerados y las competencia cognitivas, procedimentales y actitudinales que el curso proveería, en orden a contribuir al perfil de competencias de egreso de la carrera.

En una primera aproximación se comprende que el curso convencional de Historia del Urbanismo, recurre a la sensibilidad o curiosidad intelectual del estudiante frente a las relaciones entre lo conocido de su mundo epocal y lo desconocido de otros mundos y otras épocas. El objetivo es construir una cultura general sobre el encuadramiento

urbano en que transcurre la historia de la Arquitectura y del Arte. Del mismo modo contribuye a la comprensión de la ciudad y su relación con la historia del desarrollo de la sociedad occidental, en el marco de los grandes rasgos del tiempo histórico. Para ello se recurre a una bibliografía que sistematiza resultados de la investigación histórica para generar textos de divulgación. La mayor parte de estos textos están concebidos como sistematización de materia según un plan teórico-conceptual destinado a la docencia superior. Lo que esta docencia produce, en un caso óptimo, sería un sujeto con una información culta del proceso de desarrollo de la ciudad europea. Este proceso y su concreción, constituye también un marco de referencia para consideraciones de analogías y contrastes que ayuden a una ulterior tarea de comprensión de nuestra realidad urbana. Si bien estos productos podrán anotarse como competencias cognitivas y como alguna proyección genérica de "visión de mundo" en el plano actitudinal, poco dicen para anotar en el plano de las competencias procedimentales, que vayan más allá de la capacidad de realizar trabajos monográficos. Lo que no sería poco decir.

Cuando se revisa este programa convencional bajo la presión de las exigencias generadas por el diseño de currículo en base a competencias, surge el impulso de que este curso tenga una relación más directa con los aprendizajes

que se desarrollan en los Talleres en torno a la proyectación arquitectónica. Siguiendo este impulso se plantea a continuación

## 2. Rutas de un curso reformulado.

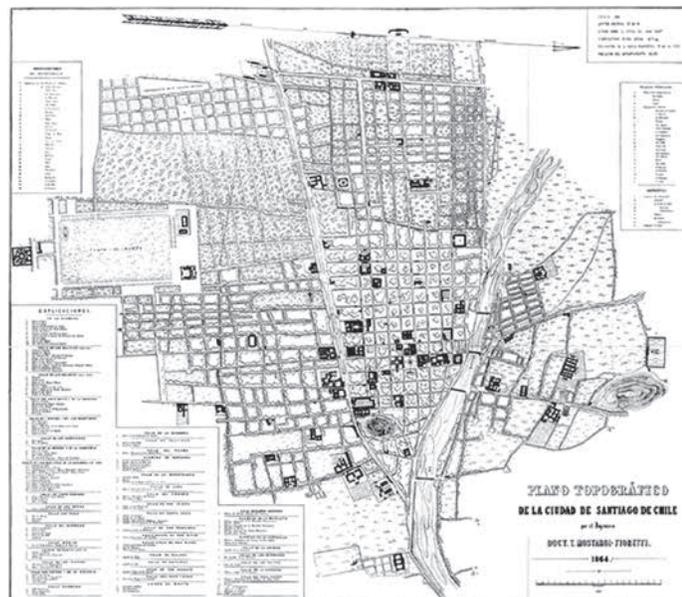
Al pensar una opción distinta, lo primero que emerge a la superficie es que, a diferencia de la enseñanza de la Arquitectura organizada bajo el ideario moderno, no resulta ya válida, hoy en día, la ideología de la *tabula rasa* como condición basal para la generación del proyecto. Dicho más radicalmente, una vez superado el anti-historicismo radical de la ideología de la modernidad, queda restablecido el hecho de que no se puede ingresar a la disciplina arquitectónica sin entrar en la historia. No se puede hoy concurrir al proyecto de arquitectura sin venir impregnado de historicidad, sin disposición para considerar las huellas, marcas, olores, que yacen y operan en los caminos del mundo y sin advertir su riqueza o pobreza cultural.

La Arquitectura es *en y con* la Historia. Esto es algo que el estudiante de arquitectura debiese saber desde el inicio, porque hacerse de una conciencia y sensibilidad histórica es una condición necesaria para ingresar a una concepción y producción de sentido del proyecto, conforme lo reclama hoy la institución arquitectónica y el propio sistema socio-cultural. Hoy, la orientación predominante de las escuelas de Arquitectura parece dirigirse fuertemente la concepción



Dak. Santiago, 1928

T.Mastardi-Fioretti. Santiago, 1864



del proyecto arquitectónico, en la consideración de las múltiples preexistencias del lugar. Esto incluye diversas dimensiones del paisaje socio-cultural, del eco-paisaje y del entorno arquitectónico - urbanístico. Cortando transversalmente estos y otros aspectos se encuentra la “historicidad” como una construcción de mirada que no sólo radica en la naturaleza histórica de lo humano, sino que en las perspectivas o “grandes relatos” vigentes que influyen en el accionar del conjunto de la sociedad. Su influencia se hace presente en la cultura en general y en especial se manifiesta en ciertas vectorialidades sémicas que inciden en los procesos simbólicos de producción del espacio, notablemente en los de la Arquitectura.

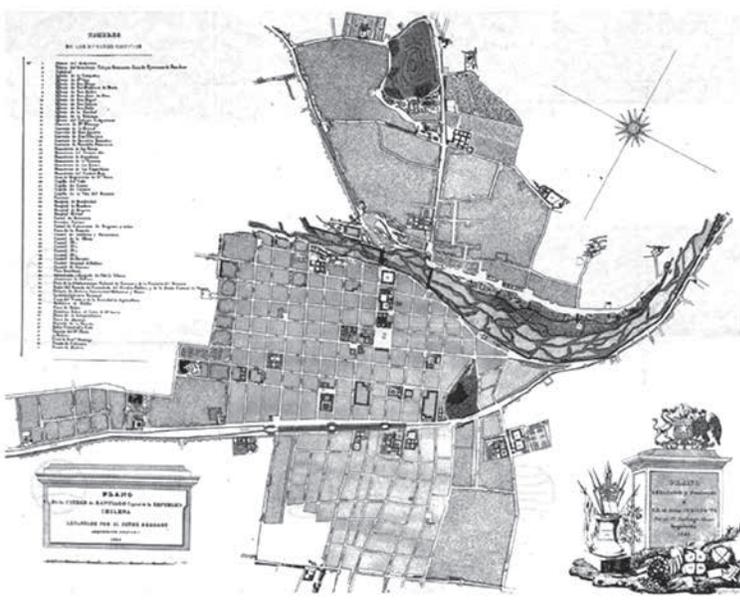
En este contexto, la proyectación arquitectónica está particularmente conciente de que construye en lo construido y que el universo de lo construido se encuentra impregnado de “historicidad” y por tanto, poblado de elementos abiertos a potenciales procesos de valoración social y patrimonial.

En el contexto reseñado precedentemente, la reformulación del curso convencional debiese tener el carácter de una iniciación al estudio y reconocimiento de la ciudad en cuanto objeto de **comprensión, en el presente urbano, de la raigambre de historicidad que impregna su cuerpo y su presencia arquitectónica y urbanística.** Esto implica una iniciación a la praxis de la

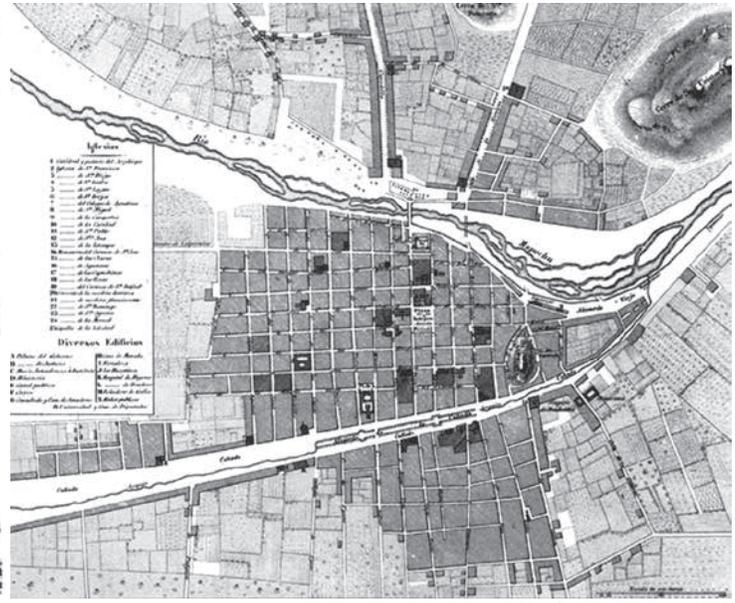
lectura de la riqueza cultural arquitectónica, cuyos indicios están en los signos urbanos inscritos en los espacios y edificaciones de la ciudad y en sus transformaciones. En los sistemas simbólicos que los signos constituyen se encontrarían los elementos de la historicidad a ser reconocida. Esto significaría introducir al estudiante en el terreno de la observación de la expresión y significado histórico epocal del texto morfológico de la ciudad, e iniciarlo en el proceso de su reconocimiento, estudio y valoración. En especial, interesaría detectar esta historicidad, como un orden de pre-existencias a considerar en el proceso de proyecto, como una dimensión en la concepción de las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas. Recordemos que esto es también hoy, en el mundo globalizado, materia de “la industria cultural”. Este campo de iniciación debería proveer competencias que se traducen en conciencia, saber y sensibilidad histórica para indagar en el transcurso histórico del sistema socio-cultural concreto de nuestra realidad. Implica focalizar la atención en los acontecimientos históricos que dan cuenta de la ciudad específica, en cuanto ésta posee lugares de expresividad epocal y es portadora de significados imbricados con el devenir histórico del sistema socio-cultural. Interesará, por tanto examinar cómo esa historicidad reside en la singularidad del presente urbano y vive en la estructura del actual proceso de producción social del espacio de lugares. (¿De qué “historia” es este lugar?) La perspectiva que se adopte

debería recurrir a un examen selectivo de fragmentos temáticos y evitar circunscribirse sólo a las perspectivas formalizadas de la disciplina histórica. Debería recurrirse a una suerte de deriva que se desplace a través de visiones culturales y transdisciplinares, que en cada caso cabría delimitar. Un Curso de este carácter debiese explorar esta diversidad y proveer a los estudiantes de competencias actitudinales cognitivas y procedimentales iniciales para desarrollar **observación, indagación, e investigación histórica sobre la configuración del plexo urbano y sus edificaciones**, en especial en cuanto constituyen semiología de la forma y de la imagen. Paralelamente debiese proveer competencias cognitivas para acceder a la historiografía y otra literatura pertinente, en especial aquella que busca comprender la historia de lo cotidiano y de los sujetos que la protagonizan.

Hasta aquí hemos hecho un trayecto con “botas de siete leguas”. Al hacer la ruta caminando con pasos cuidadosos, el asunto comienza a mostrar paisajes con dimensiones abismales. A poco andar se advierten las complejidades del territorio



J. Herbage. Santiago, 1841



Claudio Gay. Santiago, 1831

en que podría situarse una tal tarea. Digamos aquí, tan sólo para poner banderillas en el lomo del toro, algunos rasgos del observador, indagador lector y analista de los signos asociados a la historicidad de la arquitectura de la ciudad. Parecería ser un sujeto que ha de tener trato con la historia de la producción de las presencias y cuerpos del espacio edilicio urbano. Esto supone una cierta vocación de alteridad para conversar con las temporalidades cualitativas del lugar y del contexto y con un cierto juicio crítico que permita conjeturar sobre obsolescencias y perennidades.

Siguiendo lo que nos dice Lucía Santaella Braga<sup>1</sup>, se requiere para esto un ojo creativo capaz subvertir el orden bajo el cual el pasado fue embalsamado y una empatía capaz de revivir el pasado, situándolo en una historia trabajada con una mirada que habrá de mirar desde un punto de vista estético. Citando a T. S. Eliot, señala: *“necesitamos un ojo capaz de ver el pasado, en su lugar, con sus diferencias definidas en relación al presente y, por lo tanto tan presente como el propio presente. He ahí el ojo creativo”*

Metodológicamente, esto supone métodos que implican abducciones abastecidas a su vez por “arqueologías genealógicas y monadológicas”. Todo esto y más, debe ocurrir en un mundo que se supone “posconsensual” con miras a asumir “los desafíos proyectuales de la época”. La

pregunta que aflora y queda sin respuesta flotando en la superficie es, si tiene sentido, hoy, iniciar a estudiantes de Arquitectura en este denso territorio culturalista. Tan sólo un contrapregunta: ¿en el marco de las tendencias de la globalización neoliberal que aplasta el humanismo de nuestra cultura, podríamos prescindir de este esfuerzo? ¿No debiéramos intentar dejar instalada en el estudiante de Arquitectura la posibilidad de trato con la historicidad?

Hay una consecuencia inmediata para la mirada de un curso así reorientado. Al menos en el caso nacional, la historia de la formación de nuestras ciudades debiese ser nuestro asunto primordial y debiésemos situarla en el contexto latinoamericano. En otras palabras, debemos desprendernos de nuestra mirada eurocéntrica. Claro está que tendríamos que enfrentar el hecho de que esa historia, no está muy disponible, porque recién comienza a hacerse. La investigación sería aquí inevitablemente el motor de los aprendizajes.

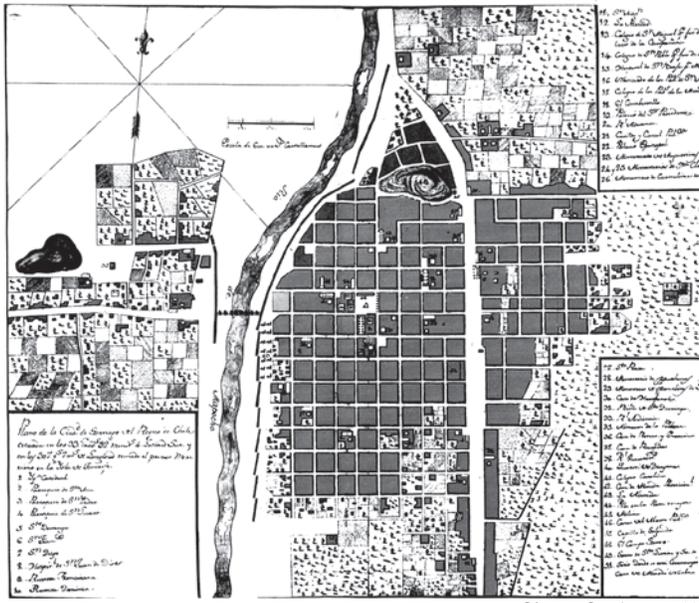
### 3. Repensando el curso convencional

¿Hay otra opción? Volvamos nuevamente a los cauces convencionales de los cursos de historia de la urbanística o de la arquitectura de la ciudad en el marco de las escuelas de Arquitectura. En general, reconozcamos que tal cual están hoy día, no pretenden recurrir a más que la historiografía como fuente de la comprensión de la historicidad. Las referencias bibliográficas predominantes

son predominantemente eurocéntricas.

Veamos más de cerca lo necesario para la consecución de esta ruta. Se requeriría que el estudiante constituyera una comprensión general sobre la historia de la ciudad occidental y la historia de la urbanística. Esto lleva a la tarea de poner al estudiante en trato con la abundantísima y multifacética historiografía sobre estas materias. Para estos efectos el estudiante debiese tener una comprensión de las distintas orientaciones teórico- conceptuales y metodológico-operacionales con que el historiador produce la historia, para así asegurar que él pueda buscar bibliografía y tener una visión crítica de lo que lee. En síntesis, el curso debería iniciar al estudiante en **la comprensión de las claves de lectura de los discursos históricos contenidos en la bibliografía sobre la historia de la ciudad y urbanística occidental**

En el marco de esta óptica, la ciudad puede ser considerada como parte de la historia del proceso civilizatorio occidental. Para comprenderlo se requiere considerar los hechos sociales históricos de la producción de la ciudad. Esto exige examinar los entretnejimientos de las estructuras políticas, económicas, sociales y territoriales que encardinan el transcurso de los sistemas socio-culturales vinculados a la genealogía de las actuales formas de producción que marcan nuestras ciudades y sus edificaciones. Este campo de visión se internaría en



S/autor. Santiago, 1793

la profundidad y vastedad del espacio y tiempo históricos y rastrearía, en distintos momentos y lugares de su transcurso, la piedra y “la cal dispersa de lejanas” genealogías urbanas que puedan haber concurrido a establecer el linaje de nuestras ciudades actuales.

Los principales ejes de materia a considerar para el trabajo bibliográfico sobre las raíces genealógicas occidentales de la ciudad podrían ser los siguientes:

1. La genealogía histórica de la ciudad occidental, en cuanto predecesora de nuestra realidad urbana.
2. La historia de las doctrinas y técnicas urbanísticas y sus prácticas instrumentales frente a la historia de nuestras prácticas.
3. Las grandes intervenciones urbanísticas en la historia de la ciudad occidental frente a la historia de las nuestras. Aquí, la mirada dirigida a la ciudad histórica, es netamente historiográfica y puede ser complementada simultáneamente con las ópticas históricas y claves de lectura generadas desde el “logos” de las ciencias sociales y desde otras congeries transdisciplinarias que exploran transversalmente la cultura. Esto exige la consideración colateral de otros procesos conceptualizados cómo: proceso de asentamiento humano, proceso de urbanización, los procesos de construcción de la ciudad, los procesos de producción social del espacio, y en general los procesos de cambio del sistema socio-cultural.

El curso debería recurrir, aunque no

exclusivamente, a aquella literatura habitualmente registrada como Historia Urbana, Historia de la Arquitectura, Historia del Urbanismo (o Urbanística), Historia de la Ciudad, Historia de los Asentamientos Humanos etc. Paralelamente se trataría de atisbar las tendencias y fines de aquella literatura actual con que se enfrenta el reconocimiento de la historia de la ciudad, en particular aquella que busca abrirse paso más allá de la memoria hegemónica.

Tal es la cartografía de los territorios que visualizamos como sitios para extraer el material con que edificar competencias de historia de la arquitectura de la ciudad concurrentes a la formación del arquitecto. En síntesis, el conjunto del curso debiese articularse sobre el objetivo general de fortalecer los marcos conceptuales históricos con que los estudiantes desarrollan su comprensión genealógica de la historicidad del mundo urbano en cuanto éste forma parte de su campo de intervención.

**La moraleja vuela con sus propias alas.**

El ideal sería, claro está, sumar e imbricar ambas opciones para una inicialización y sensibilización preliminar del estudiante de arquitectura y luego pensar programas de especialización o de posgrado en que lo sembrado en el pre-grado pudiese desplegarse. Desde una perspectiva procedimental, el objetivo específico sería generar las primeras bases conceptuales y de proceder, para la consideración abductiva

de las arqueologías y genealogías del contexto histórico urbano en que más tarde se sitúa la formulación de proyectos de los Talleres de Arquitectura. Se busca proveer competencias para observar y registrar las inscripciones signíficas de la historicidad en las presencias urbanísticas urbanas y comprender la lectura del texto histórico, identificar fuentes, generar bibliografías y trabajar con sistemas de búsqueda de información y documentación a nivel de usuario.

*El presente texto es una síntesis preliminar de un trabajo más amplio en desarrollo para la coordinación de la línea de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central.*

Nota:  
<sup>1</sup> Lucía Santaella Braga “La historia del arte y el arte de la historia”. En Revista Diálogos de la Comunicación Edición N° 40, Septiembre 1994. Revista de la Federación de Facultades de la Comunicación Social FELADES [http://www.dialogofelacs.net/75/dialogos\\_epoca-40.php](http://www.dialogofelacs.net/75/dialogos_epoca-40.php). Lucía Santaella Braga es semióloga, Directora del Centro de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo. Directora del Centro de Investigación de medios de la Pontificia Universidad de Sao Paulo.

Nos ha dicho Husserl:

*"Hay que partir siempre de la ineludible evidencia que nos proporciona nuestra propia subjetividad".*

Nos ha dicho Heidegger:

*"Para un observador consciente de su propia existencia-, la dualidad entre el mundo interior y el exterior a nosotros mismos se borra por medio de un "Dasein" (un estar aquí y ahora) de carácter integrador, totalizante y significativo".*

*"Entre todos los seres vivos, sólo el hombre vive urgido por entender el porqué todo aquello "que es, es aquí y ahora".*

Nos ha dicho Popper:

*"El espíritu creador que debería estar presente en cualquier propuesta diseñadora, consiste en tener visiones de futuro y sobre todo una nueva conciencia del mundo, capaz de poner en duda las razones*

## LAS DIMENSIONES EPISTEMOLÓGICAS DEL PROCESO DE DISEÑO EN ARQUITECTURA

HANS FOXT.



*El proceso de diseño representa mucho más que un procedimiento para producir edificaciones habitables. Representa también una forma de pensar, de entender y de imaginar los ordenamientos y la relevancia de las cosas en el mundo. Por ende, el proceso de diseño nos conduce a una nueva conciencia de un "estar aquí y ahora" en el mundo. Nos permite desde nuestras subjetividades, llegar a tener una visión integradora y totalizadora con el mundo. Parafraseando a Heidegger y Husserl respectivamente, la Arquitectura sí puede proporcionar un nuevo y significativo "Dasein" (un ser y estar ahí) único e irrepetible y así hacemos vivir una nueva "Lebenswelt" (un nuevo mundo para la vida). Esta es entonces la dimensión epistemológica de la Arquitectura.*

### Introducción

En la enseñanza de la Arquitectura resulta conveniente diferenciar entre un campo disciplinar, centrado en la ampliación de los horizontes teórico-conceptuales del proceso de diseño y sus valores epistemológicos, respecto, del ejercicio profesional centrado en la construcción del hábitat humano. En un caso estamos hablando de una "conciencia" respecto del valor y características del proceso de diseño en sí mismo, centrado en el mundo de nuestras imágenes, conocimientos, valores recuerdos y visiones de futuro. La otra dimensión se refiere a las funcionalidades, a las tipologías edificatorias, a los programas de uso, a las materialidades, a la ciencia y a las tecnologías de los objetos construidos por y para el hombre.

Tal diferenciación nos conduce, en la práctica académica de la enseñanza de la Arquitectura, a comprender que el proceso de diseño nos proporciona, no solamente una "manera de hacer", vale decir de diseñar a partir de un "encargo" o propósito, sino que también representa una "manera de pensar" el mundo. Este "pensar el mundo" durante todo el proceso de diseño, implica, no solamente verlo, mirarlo, percibirlo y sentirlo, sino también identificar e interpretar las relaciones, nexos y contradicciones, como así mismo las convergencias y concordancias entre las cosas. Práctica existencial e intelectual que realizamos durante el proceso de diseño y que desarrolla en nosotros una "conciencia" que nos hace sentirnos parte del mundo.

Nuestra subjetividad durante el proceso de diseño, ahora, consciente de sí misma, se "abre al mundo" y tiende puentes, valores y significados que borran el dualismo clásico "sujeto-objeto", para conjugarnos y dejar invadirnos por una experiencia vital, única e irrepetible, respecto de un "estar aquí y ahora". Algo así como lograr una unidad entre "ser", "lugar" y "tiempo".

**Del paso del “sí mismo” al “mundo”**

La práctica del proceso de diseño representa para el diseñador un compromiso con el mundo, con sus realidades, determinantes e imponderables. Pero también es una “toma de conciencia” de las limitaciones de la propia subjetividad. Esta manera de mirar e interactuar con el mundo nos conduce a una “conciencia del mundo”. De manera que el trabajo académico en el campo disciplinar de la Arquitectura, muy especialmente aquel que se refiere a las ejercitaciones diseñadoras en los Talleres de Arquitectura, desarrollan una capacidad para ir transformando la “conciencia circunscrita a sí misma” en una “conciencia de estar y ser parte del mundo”. Esta experiencia de totalización e integración con el mundo le permiten al diseñador enfocarse hacia un “mundo cada vez más significativo” que valoriza y universaliza la propia subjetividad. Por este camino transformamos “una conciencia circunscrita” en una “conciencia de estar en un mundo subjetivado”. Del “ser” eternamente dubitativo y circunscrito a su propia subjetividad angustiada (“Angst”) a un “estar” consciente, objetivado y liberador en el mundo.

Entonces, el proceso de diseño no solamente hace posible diseñar una obra concreta para construirla y posteriormente usarla, sino que durante el proceso, nos permite pensarla e imaginarla como “parte del mundo”. Esta transposición de lo “subjetivo circunscrito” en lo “subjetivo objetivado”, termina proporcionando al diseñador la posibilidad de trasladar experiencias vitales y relevantes de “estar aquí (en un lugar) y un ahora”, por medio de la Arquitectura, esto es, crear un espacio y un tiempo (*Zeitgeist*) significativo. Es por medio del proceso de diseño que una obra de arquitectura pueda entonces, llegar a encarnar vivencias e experiencias conducentes a generar una nueva conciencia respecto de un “estar aquí y ahora en el mundo”, proporcionando así, a ese usuario o habitante, una forma concreta de un nuevo *Dasein* significativo en el mundo.

Esta nueva “conciencia de ser parte del mundo” representa una enorme fuerza espiritual, racional y emocional que mueve y promueve el propio proceso de diseño. Amplía nuestra visión de las cosas y de sus significados y coloca en un primer plano la tensión entre valores y resultados, entre

finos y medios, entre propósitos y logros y no por último, entre subjetividad y objetividad. En últimas pretende el logro de una *Dasein* significativo para el hombre. *Dasein* que hace las veces de una “conciencia reproducida” en una obra de arquitectura y la que se vuelve sobre nosotros mismos, como usuarios, para entregarnos un “estar aquí y ahora” en la perspectiva de hacer crecer nuestra propia “conciencia circunscrita” hacia esta nueva conciencia. Ello promete una nueva plenitud existencial y representa una concordancia entre un “ser y un estar aquí y ahora”, como parte inseparable del mundo.

**La dimensión epistemológica del proceso de diseño**

Estamos hablando de una nueva conciencia unificada e integradora. Nuestra conciencia inicial y circunscrita se proyecta en el mundo para transformarse en una “conciencia del mundo” que logra identificar condicionamientos, órdenes y principios de la realidad. Esto es la quinta esencia de todo proceso de diseño en arquitectura. Proceso en el cual percepciones, valoraciones, significados, capacidades, aprendizajes, experiencias y las circunstancias singulares de nuestras propias existencias se funden, no sin contradicciones y conflictos, en una visión anticipativa del mundo capaz de entender la multiplicidad de las estructuras, los sistemas, ordenamientos y circunstancias de “nosotros mismos en el mundo” en un “estar aquí y ahora” significativo. Las determinantes, circunstancias, valores, cosas y los fenómenos del mundo se vuelven metas de trabajo para nosotros diseñadores, si somos capaces de trasladarnos desde nuestra conciencia circunscrita a una conciencia abierta al mundo con el propósito de entender y vivir el valor y la significación de un “estar consciente en el mundo y con ello con mundo” a partir de una conciencia subjetiva y circunscrita.

La práctica de la enseñanza y aprendizaje del proceso de diseño en los talleres de diseño arquitectónico es antes que nada un ejercicio epistemológico respecto de la formación de una conciencia crítica que hace posible superar nuestra propia subjetividad para evolucionar hacia una nueva conciencia de “ser y estar en el mundo”. Esto nos abre a nuevas vivencias y experiencias fenomenológicas del ser, nuevas experiencias sociales y culturales, incluidas las vivencias territoriales, urbanísticas y las

medioambientales, entre las principales. Nueva “Conciencia del mundo” que libera nuestras subjetividades de sus prejuicios y acondicionamientos sociales y culturales autoimpuestos. Esta nueva “conciencia del mundo” tiene que llevarnos por la senda del espíritu crítico, las ansias libertarias, la solidaridad, la democratización y la independencia. El ejercicio del proceso de diseño nos hace parte de esa “conciencia del mundo” y de esa manera alcanzamos nuestra propia superación.

La dimensión disciplinar de la Arquitectura constituye no solamente una plataforma para entender el desarrollo histórico de la Arquitectura y su relevancia para el desarrollo de las sociedades, los territorios y sus culturas. Además de esto, la dimensión disciplinar representa un ámbito para el desarrollo de nuestra propia conciencia hacia un estado superior de un “ser y un estar en el mundo”. El término husserliano de *Lebenswelt* - vivimos en el mundo-, representa la suma de lo que es posible y necesario de alcanzar para proyectar la subjetividad circunscrita a una existencia mayor y global, vale decir a una existencia que tiene como extensión un mundo con el cual ahora nos identificamos. Es esta nueva *Lebenswelt* conquistada, la que en definitiva constituye nuestra “conciencia abierta al mundo” y que es, con todas sus contradicciones, verdades y esperanzas, “nuestra propia conciencia hecha mundo”, vale decir, un estar consciente que valora y significa un “estar aquí y un ahora” significativo en el mundo.

**Hacia un proceso de diseño significativo**

El proceso de diseño es una práctica concreta para pensar, valorar, innovar y crear *Lebenswelten*. Entonces, este proceso permite “tomar conciencia” lo que se traslada a los usuarios y habitantes por medio de la obra arquitectónica, con el propósito de recuperar “una conciencia del mundo”. Como diseñadores actuamos entonces “en conciencia” cuando transformamos la realidad, el territorio, a las personas y a las sociedades y con ello inevitablemente se transforma también el propio proceso. Visto de esa manera el ejercicio de diseñar representa una manera concreta de existencia, que es mucho más que proporcionarnos un “conocimiento del mundo” y una oportunidad para “hacer el mundo”. La práctica del proceso de

diseño nos hace “ser parte consciente del mundo”: nuestros mirares, percepciones, pensamientos, emociones valores y propósitos son los del mundo. Este nuevo “estar aquí y ahora nos proyecta en el mundo”, y nos integra al “tiempo del mundo”, un tiempo que contiene y universaliza todos nuestros momentos existenciales particulares.

El proceso diseñador, como un proceso más general dirigido a “pensar”, “sentir”, “deseñar” y “hacer” el mundo, es también un ejercicio de análisis y de reflexión, pero igualmente propositivo y anticipativo orientado a encontrar todas aquellas certezas y valores que construyen una conciencia respecto de un “estar aquí y ahora” y que supera nuestras subjetividades cargadas de angustias existenciales. Pensar, imaginar, anticipar, instalar, construir son dimensiones centrales del proceso de diseño. Ellos nos dan una “conciencia del mundo” que va surgiendo en ese mismo proceso de diseño, respecto, tanto de nosotros mismos, como del mundo a nuestro alrededor. Nos hace ser “uno con el mundo”, a pesar de todas las contradicciones, insuficiencias, adversidades e incertidumbres. La formación de nuestra “conciencia del mundo” es inseparable de la formación de una “conciencia del tiempo”, junto con una “conciencia de lugar” y de una “conciencia de valores”. Todas ellas confluyen y se expresan en un “ser y estar aquí y ahora”, configuradores del *Dasein* heideggeriano y pasan a ser parte inseparable de la *Lebenswelt* de Husserl.

El proceso de diseño en su dimensión epistemológica adquiere todo su significado universal, porque coloca el pensar, el imaginar y el hacer el mundo al centro mismo de nuestras experiencias vitales y eso nos hace sensibles, considerados y rigurosos respecto de los fenómenos espirituales, biológicos y materiales de este mundo. Pero el desarrollo de una “conciencia del mundo” implica abordar a lo menos cinco dimensiones básicas del proceso de diseño: “Tiempo”, “Espacio”, “Lugar”, “Materialidad” y “Sociedad”.

Las experiencias existenciales de estas cinco dimensiones nos conducen a una conciencia de “estar aquí y ahora en el mundo”. El proceso de diseño en arquitectura hace un puente con estas cinco dimensiones, para que nuestras “conciencias subjetivas

y circunscritas” sobre sí mismas, puedan abrirse y evolucionar hacia una “conciencia crítica y vigilante” del mundo”, diríamos con una *Lebenswelt* globalizada.

El proceso de diseño en arquitectura por medio de estas categorías proyecta, transpone y traduce contenidos, valores y propósitos para proporcionar a los usuarios y habitantes vivencias y experiencias capaces de re-construir en ellos una conciencia respecto de “estar aquí y ahora en el mundo, como parte de un *Dasein* que los hace ser parte consciente de una nueva *Lebenswelt*. Los espacios, las formas y el uso que damos a esos espacios y formas proyectadas proporcionan “tiempos y lugares” significativos, que a su vez van haciendo crecer una conciencia de “un estar aquí y ahora” que se proyecta del “lugar” al mundo. Construyen “estados conscientes o visiones del mundo” en cada uno de nosotros, haciendo puentes entre el pasado, el presente y el futuro, a la manera de la tríada temporal que nos propusiera Heidegger. Transitando entre memoria, vivencias de tiempo presente y anticipaciones al decir de Karl Popper. Es nuestra conciencia subjetiva la que tiene que “arrojarse” al mundo, para darse la oportunidad de transformarse en una conciencia consciente del significado de “estar en un aquí y en un ahora”.

Esta “conciencia del mundo”, única e irrepetible, es parte de lo que el proceso de diseño puede lograr. Nos permite pensar, imaginar y llegar a proponer un *Dasein* concreto y particular, a la vez universal, por lo tanto relevante para un usuario o habitante.

Cuando pienso en Heidegger, tengo la imagen de un “juego de dados”, que es una analogía del azar de la vida”. Y cuando lanzamos los dados, es como buscar nuestras mejores oportunidades, tentando la suerte. Esto representa una manera de “arrojarnos” al mundo, de “arrojar” nuestra conciencia al mundo. Con la esperanza de lograr los “números de la suerte”, vale decir, de lograr una “conciencia nueva del mundo”, entendiendo que ello representa la aspiración y el logro de un nuevo *Dasein* y de la conquista de una nueva *Lebenswelt* para cada uno de nosotros.

Es justamente esto lo que hace que el proceso de diseño en arquitectura sea tan significativo: busca desentrañar y descubrir órdenes, acondicionamientos, valores y

creencias existentes en el mundo, con el propósito de imaginar y proponer nuevos órdenes y formas de vida o *Daseins* y con ello ayudar a crear nuevas *Lebenswelten* para la humanidad. El proceso de diseño, en definitiva, es una apuesta trascendental. Se trata de *Credo ut Intelligam*. Dicho de otro modo, para el diseñador la apuesta es entonces: “Yo creo que puedo llegar a entender y reconfigurar el mundo” como una manera para escapar de su propia alienación.

#### Bibliografía :

- Dreyfuss, H.L. 1991. "Being-in-the-world: A commentary on Heidegger's Being and Time, Division I. Cambridge: MIT Press.
- Edmonds, D. & Eidinow, J. 2001 "Wittgenstein's Poker" London: Faber and Faber.
- Heidegger, M. 1978 (1927) "Being and Time", Oxford: Blackwell.
- Husserl, E. 1913 (Trans.) 2001. "Ideas, General Introduction to Pure Phenomenology". Oxford. Blackwell.
- Husserl, E. 1929. (Trans.) 1995. "Formal and Transcendental Logic". Cambridge; MIT Press.
- Steiner, George. 1998. "Heidegger". University of Chicago Press.
- Stokes, Ph. 2002. "Essential Thinkers" Martin Heidegger-Edmund Husserl-Karl Popper. Enchanted Lion Books. New York.
- Wrathall, M. and Dreyfuss, H.L. 2004 (eds) "Blackwell companion to Heidegger". Oxford: Blackwell.

# EL ENCANTO DEL FRAGMENTO

NAUSICA CANIGLIA



Venus de Milo

***E**l fragmento en el Arte es la condición de una nueva perspectiva de legibilidad de la obra; es un signo evidente de autenticidad y ofrece, en la medida que la forma está más disgregada, una posibilidad mayor para la manifestación de la imaginación y del estímulo estético. Por lo tanto, el fragmento no aparece como un defecto de la forma sino más bien como un valor absolutamente especial. En estas condiciones, lo irreparable, lo dañado es la estructura unitaria de la obra, por ello provoca el desconuelo por lo que se ha perdido. Sin embargo, esto puede estimular la inteligencia interpretativa a generar nuevas formas que susciten el placer y el agrado. El efecto que ejercen en nosotros algunas obras reside, precisamente, en su "mutilación".*

En efecto, en las esculturas clásicas mutiladas, es el transcurrir del tiempo, inexorable y casual, el que hace legible la obra, aunque parcialmente. La que, evidentemente, alcanza su perfección y armonía solamente siendo íntegra. Entonces, es necesaria esta integridad para que se instale una simbiosis entre la obra y el escultor y así comprender las razones de la "expresión" específica de la obra.

Pero cuando el tiempo ha deteriorado una escultura, no es ya la plasticidad del movimiento o la postura lo que prevalece. Lo que nos conmociona ahora es el detalle y no el conjunto. Por lo tanto, debemos confiarnos a la imaginación y, admirando la belleza del fragmento, reconstruir la armonía de la totalidad del conjunto. También los

fragmentos son importantes en este sentido, pese a que se deba a ellos precisamente este menoscabo de la completitud artística. Así, el observador juega en su imaginación con la belleza que queda, con aquella belleza que la crueldad del tiempo ha ido borrando inexorablemente.

Mecanismo análogo se da también en el caso de lo "incompleto". Aunque no se trata esta vez de una ruptura con el pasado ido, lo que "falta" crea el *pathos* de la ausencia<sup>1</sup>. Frente a lo incompleto, quien contempla se transforma en filólogo y restaurador.

El fragmento despierta nuestra curiosidad. Esta es la forma que agradaba a los románticos, porque conserva toda la fascinación del hallazgo arqueológico y el reflejo ideal de lo no terminado, de lo indefinido, de lo infinito. En el Renacimiento, se prefería dejar las esculturas truncadas porque entre los artistas como en los coleccionistas, existía el gusto por el fragmento. Una obra de arte incompleta, aunque fuese poco clara del punto de vista formal o iconográfico, tiene una fascinación porque estimula la fantasía y suscita emociones.

En el transcurso del siglo XVI, sin embargo, a la admiración incondicional por el arte antiguo se le suma la conciencia que el arte moderno, no siéndole inferior, está en condiciones de emularlo. El fragmento llega así a ser objeto de reintegración, y superación, por medio de la interpretación de la totalidad. Este cambio de la estética del fragmento al gusto por la reintegración está testimoniado por Vasari: “y en verdad tienen mucho mas gracia estas

antigüedades restauradas porque no son troncos imperfectos y sin cabeza, o miembros defectuosos y tronchados”.<sup>2</sup>

Los “troncos imperfectos” y otros fragmentos eran apreciados como modelos por los artistas, pero sin una restauración habrían quedado faltos de gracia y no habrían exhibido aquella belleza que solo completándolos idóneamente lograban evidenciar. Y no es una contradicción que el Torso del Belvedere<sup>3</sup> sea a la inversa, es decir que se haya dejado sin restauración. Porque esta escultura, pese a su estado extremadamente lagunoso, revela un sentido del movimiento y una gracia que hace evidente el mensaje figurativo aun en su estado fragmentario. Vasari, consciente de los peligros que enfrentan las obras, apreciaba las restauraciones y las consideraba una contribución a la recuperación de antigüedades.

**El Torso del Belvedere**, una figura de héroe griego sentado, potente y musculoso, ligeramente volcado hacia adelante y

con una torsión hacia la izquierda, pese a las vastas mutilaciones y a la superficie de mármol corroída por la intemperie, no pierde la fascinación que por más de medio milenio lo han hecho celebre como ningún otro fragmento. No obstante lo incompleto, aparece en sí mismo concluido y completo y se deja admirar como la obra maestra que es, el eterno e impenetrable testimonio de un sueño de belleza.

Las heridas del tiempo abren brechas en nuestra capacidad para imaginar la “humanidad” de la figura y reconstruir el momento que el artista quiso plasmar. Pero es en esto, seguramente, en donde reside el destino histórico del Torso: la admiración incondicional que desde su descubrimiento, inspiró a diseñadores, pintores, escultores grabadores, como también a literatos, poetas, arqueólogos y a hombres de cultura. Winckelmann<sup>4</sup>, quien tuvo algunas dificultades para la comprensión de la obra, la describió poéticamente como ningún otro: “En el mismo modo que comienza a agitarse, la superficie del mar, que al inicio estaba



Torso del Belvedere

*tranquila, poco a poco se va levantando y produciendo un brumoso disturbio en las olas, las cuales, unas fustigan a las otras y otras fustigan las primeras. Del mismo modo, un músculo dulcemente abultado y casi ondulante, se pierde en el otro y un tercero, que se destaca en medio a ellos, parece reforzar el movimiento y en ellos se pierde, y nuestra mirada, por así decirlo, allí también se pierde”.*

Miguel Ángel estudió a cabalidad el *Torso del Belvedere*, dibujándolo desde varios ángulos. Este artista y el *Torso* están íntimamente relacionados desde cuando el fragmento yacía en el Belvedere,<sup>2</sup> apoyado sobre la espalda, junto a otras estatuas. Esta relación originó numerosas leyendas no carentes de una cierta credibilidad, como cuando Miguel Ángel rechazó completar los trozos faltantes del *Torso* (en aquella época la integración restauradora de estatuas antiguas era una práctica normal). Y fue siempre este vínculo, además de la calidad del *Torso* como escultura, lo que permitió al fragmento ejercitar su influencia por

siglos con innumerables réplicas, en bronce, terracota, dibujos, grabados, desde Rafael hasta Rodin, quién, cuando se le solicitó restaurar estatuas antiguas, como a Miguel Ángel, respondió: “No me siento capaz de hacerlo y aunque pudiera realizarlo, no me atrevería jamás”.

Una idea clara, que refiere a las obras de arte de las cuales no queda más que un fragmento, o una serie de ellos, está en el pensamiento de Mukarovsky. Este autor, al discutir la forma de un objeto artístico arruinado, destaca la capacidad que tiene la función estética para encontrar una compensación a la función perdida del objeto en el transcurso del tiempo. Un objeto, por lo tanto, carente de su función original, puede recuperar parcial o totalmente su valor gracias al potenciamiento de su función estética que en muchos caso tenía un rol secundario”.<sup>5</sup> El fragmento, por consiguiente, se muestra con certeza como el residuo de lo que se ha perdido, pero también como una huella y un camino hacia un nuevo sentido, infundido a partir del

testimonio actual de una vivencia.

*Este artículo, originalmente escrito en italiano, se titula IL FASCINO DEL FRAMMENTO. Ha sido traducido al castellano por los profesores Nino Bozzo y Aldo Hidalgo.*

Notas

<sup>1</sup> C. Segre. *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Torino 2003, p.114

<sup>2</sup> Giorgio Vasari (1511-1574). Pintor, escultor, arquitecto y tratadista italiano. Autor de *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos (1542)*.

<sup>3</sup> *Il Torso del Belvedere*, da Aiace a Rodin, Catálogo de los Museos Vaticanos. Este fragmento, copia de una escultura griega encontrada en el siglo XV en Roma., inicialmente fue expuesta en el Patio del Belvedere en el Vaticano de donde deriva su nombre.

<sup>4</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Arqueólogo e historiador de arte alemán, fue el primero en adoptar el criterio de evolución de los estilos artísticos identificables cronológicamente.

<sup>5</sup> J. Mukarovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936), Einaudi, Torino 1971.



Estatua fragmentaria de Icaro

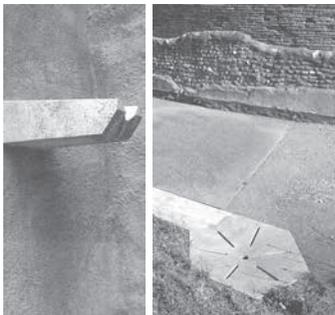


La diosa Hera

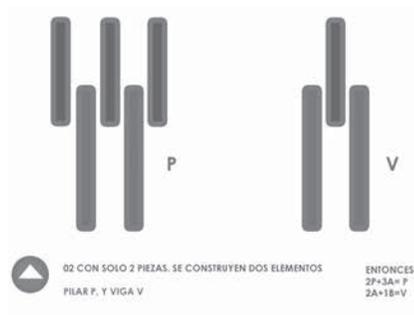


Estatua acéfala de Tritón

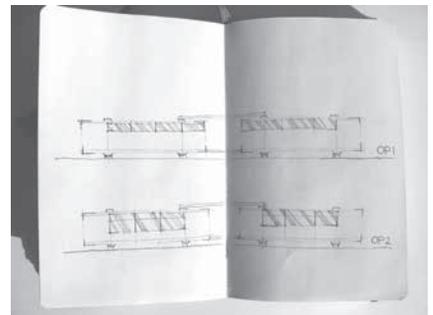
# 02 APLICACIONES



Secchi



Alarcón, Luengo, Mansilla



Jiménez, Lobiano, Torres



## IL PRESENTE DEL PASSATO

ROBERTO SECCHI

### INTRODUZIONE

Non molte città al mondo presentano una stratificazione storica tanto densa quanto Roma. Il fatto è che essa dalle sue origini - 741 a.c. - ad oggi non ha conosciuto le catastrofi che hanno segnato la vita di molte altre città. Una continuità pressoché ininterrotta ne ha caratterizzato la costruzione a partire dal XVI secolo, dall'ultimo saccheggio nel 1527; ma anche le devastazioni barbariche in età medievale di ciò che restava della città romana e dei nuovi insediamenti costruiti sulle sue rovine, costituitisi intorno ai presidi della Cristianità, non sono valse a cancellare l'immensa forza dei tracciati, la configurazione dei grandi recinti dei complessi imperiali, la miriade di ville e casali rurali che popolavano il territorio entro e fuori delle mura Aureliane. Né catastrofi naturali - Roma non ha risentito che molto marginalmente degli effetti di terremoti e bradisismi che pure hanno interessato territori non lontani - né bombardamenti bellici - i bombardamenti della seconda guerra mondiale hanno lasciato tracce modeste - sono valsi a determinare fratture significative nella lenta sedimentazione delle figure architettoniche che costituiscono la trama densa della sua struttura morfologica. La città di Roma antica ha subito una forte contrazione nel Medioevo. La dimensione della città imperiale nel IV secolo era davvero gigantesca; l'urbanizzazione si estendeva nel territorio circostante lungo le strade consolari raggiungendo i centri periurbani con una densità che fa pensare ad una anticipazione dell'attuale fenomeno dello *sprawl*.

Per ciò nel sottosuolo della città, quasi dappertutto, è possibile ancor oggi il rinvenimento di resti di strutture edilizie preesistenti. Gli edifici spesso sono edificati sui sedimi di edifici più antichi, spesso ne costituiscono la trasformazione, spesso sono realizzati grazie all'impiego del materiale di spoglio. Con le proprie forme segnano la mutazione degli usi e dei significati attribuiti agli spazi architettonici. Non è dunque rara l'appropriazione non solo fisica, ma anche simbolica dei monumenti antichi, né lo

stratificarsi in uno stesso monumento della testimonianza di più culti.

Un tale esempio di continuità e di stratificazione di forme e di significati, di usi, simboli e valori costituisce un testo unico per densità, intensità, esemplarità che disegna la storia dell'architettura occidentale. Le città della Germania o quelle del Giappone, le città della Grecia o quelle dell'Iran, ad esempio, non presentano per diverse ragioni - storiche e naturali - analoghe continuità. Anche per questi motivi studiare a Roma costituisce un'esperienza unica che generalmente finisce per segnare la formazione e la biografia degli architetti. Anche nell'era digitale - nella quale ci si illude di sostituire l'esperienza diretta dello spazio architettonico e il vissuto della città con la realtà virtuale - e sebbene il rituale del "grand tour" nell'era della civiltà del consumo abbia di molto modificato il suo carattere, vivere nella compresenza delle testimonianze architettoniche di tante epoche, essere immersi in un ambiente che simultaneamente evoca i diversi mondi succedutesi nell'uso degli spazi architettonici, offre la possibilità di suggestioni straordinarie e conferisce un'particolare sensibilità nei confronti della "profondità storica" dell'architettura.

Il caso del Mausoleo di Sant'Elena, al progetto di restauro e di valorizzazione del quale ho la fortuna di partecipare, offre l'opportunità di un'esperienza del genere. Già Gian Battista Piranesi in una delle sue celebri incisioni aveva celebrato questo monumento mostrandone al contempo la maestà in rovina e il singolare contrasto tra le forti membrature della costruzione antica e le misure assai modeste di una chiesa ed un casale realizzati in epoca moderna occupandone il vuoto centrale.



Foto 2



Foto 3 Imagenes del Mausoleo durante los trabajos de restauración

#### BREVI NOTIZIE STORICHE

Il Mausoleo di San'Elena venne edificato dall'imperatore Costantino in memoria della madre Elena in un luogo di martirio: l'area su cui sorge il complesso in origine faceva parte del praesidium imperiale denominato, dalle fonti antiche, ad duas lauros situato fra la via Latina e la via Prenestina. Nel II secolo d.C. in questa località si trovavano, il campo di addestramento e il sepolcreto degli Equites Singulares, il corpo di la guardia dell'imperatore. Come dimostra il ritrovamento in sito di lapidi, impiegate anche come materiale di spoglio nella costruzione del Mausoleo.

Questo ricade nella tenuta donata da Costantino alla basilica dei Santi Pietro e Marcellino, ove vennero sepolti, il prete Marcellino e l'esorcista Pietro, uccisi nel 303 d.C. durante l'ultima persecuzione voluta dall'imperatore Diocleziano. E' noto infatti come nell'antica Roma fosse proibito seppellire i morti all'interno della cinta muraria, cosicché sepolcri e mausolei vennero eretti lungo le principali vie che uscivano dalla città". I cristiani del tempo di Costantino usavano celebrare i banchetti funebri nei pressi dei luoghi di martirio e questi finirono per configurarsi come veri e propri edifici il cui pavimento era coperto di

tombe e nelle cui vicinanze sorgevano mausolei. Il mausoleo di Elena ne costituisce un esempio. La tradizione riporta infatti che qui, nel 320 d.C., l'imperatore Costantino abbia fatto erigere, sul terreno sovrastante le catacombe cristiane, un mausoleo ove venissero custodite le spoglie della madre. A partire dal XII secolo, dopo la traslazione del sarcofago nel quale si riteneva vi fosse il corpo della Santa, il mausoleo perse la propria funzione originaria, cadde in rovina e venne usato come fortezza e abitazione. Nel 1638 Urbano VIII Barberini per soddisfare le richieste di culto di questa

Fotos 6-7 y 8. Estado del monumento antes de la restauración. Iglesia y sacristía construidas al interior del Mausoleo



Foto 6



Foto 7



Foto 4 Interior del Mausoleo



Foto 5 Muro con nicho clausurato

area suburbana meta di numerosi pellegrini, stabili di erigere una piccola chiesa dedicata ai SS. Pietro e Marcellino, utilizzando uno degli archi del mausoleo come campanile, come mostra l'incisione di G. B. Piranesi del 1756. Successivamente nel 1765 si dà corso a nuovi ampliamenti della chiesa e del casale ed è realizzato un collegamento con le Catacombe dei santi Pietro e Marcellino. Nel 1836 Giuseppe Valadier intervenne per realizzare il consolidamento dell'antica costruzione, all'estremità del muro perimetrale con la messa in opera di un contrafforte per impedire la rotazione della sezione della volta.

#### STUDI DI PROGETTO IN VISTA DEL GIUBILEO 2000

Il progetto architettonico ha conosciuto una prima fase di elaborazione in vista del Giubileo dell'anno Duemila, quando si suppose che le Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino avrebbero potuto costituire una delle mete dei pellegrini da aggiungersi ai pellegrinaggi più tradizionali alle più celebri Catacombe già attrezzate allo scopo. Ci si proponeva allora di realizzare un circuito di visita dal Mausoleo alle Catacombe sfruttando la loro materiale connessione e attrezzando opportunamente l'accesso all'area dalla via Casilina. Sembrò

allora opportuno a chi scrive di realizzare un progetto di sistemazione del Mausoleo con le aree a confine costituendo un giardino archeologico, un percorso dei pellegrini attrezzato, dal parcheggio dei bus ad un centro di accoglienza ipogeo e di integrare il monumento nella Villa De Santis, che si andava allora istituendo come villa pubblica comunale. Ne risultò il piano d'assieme rappresentato nell'immagine della pagina seguente. Le difficoltà di coordinamento delle esigenze e delle volontà delle tre Amministrazioni implicate nel progetto - la Sovrintendenza Archeologica di Roma, la Santa Sede ed il Vicariato implicato dalla presenza della Parrocchia dei Santi Pietro e Marcellino e il Servizio Giardini dell'Amministrazione Capitolina - resero impossibile la realizzazione del progetto, che fu in seguito limitato alla più esigua area di sedime della struttura antica e poco più.

#### STRATIFICAZIONE E SIMULTANEITA'

Un problema di interpretazione progettuale ricorrente nella pratica del restauro è costituito dalla stratificazione delle forme e delle tecniche nel corpo dell'oggetto dell'intervento. In molti casi si decide per un'impostazione secondo la quale il progetto deve restituire la complessità della vita dell'edificio, la molteplicità delle sue vicissitudini, la loro successione.

Ma se l'obiettivo della documentazione dei fatti che hanno condotto all'attuale



Foto 8



Foto 9

Foto 10 Dettaglio del muro con contrafforte

stratificazione è conseguibile con facilità relativa, nulla sacrificando dei componenti e degli strati presenti ed anzi sforzandosi di renderli perfettamente riconoscibili e distinti, non è altrettanto semplice restituire la ricchezza di valori architettonici che le varie fasi della vita dell'edificio hanno presentato. La qualità spaziale riceve oggi la sua impronta proprio dalla stratificazione delle interpretazioni d'uso e dalla varietà delle percezioni di cui l'edificio è stato oggetto. In quel caso si è chiamati a evidenziare non tanto semplicemente la materiale sovrapposizione delle cose e delle loro forme, il loro montaggio, gli apparecchi che

l'hanno resa possibile, quanto a rendere simultaneamente percepibile la qualità degli spazi attribuibili all'individuo architettonico originario e a ciò che è nato dalla sua trasformazione. Una sorta di sdoppiamento che impone un difficile esercizio progettuale. L'obiettivo principale di questo progetto è consistito nel rendere il più possibile leggibile la coesistenza nello stesso artefatto di più individui architettonici stratificatisi nel tempo, dotati di proprie leggi configurative e propri valori spaziali.

L'ala del casale costruita a ridosso del muro perimetrale del Mausoleo dal lato nord, successivamente ampliata ed innalzata di

un piano, si viene a disporre sull'asse di accesso all'antico Mausoleo e ne rende difficile una corretta percezione. D'altra parte essa rispetta le proprie ragioni compositive disponendosi accanto all'aula longitudinale della chiesa e seguendone i successivi ampliamenti. Gli ambienti del casale a contatto con il muro del Mausoleo in gravi condizioni di degrado, offrivano l'opportunità di una lettura simultanea degli spazi del Mausoleo e del complesso moderno se solo si fosse proceduto ad una demolizione dei solai intermedi in modo da liberare alla vista il nicchione del muro

#### Planimetría

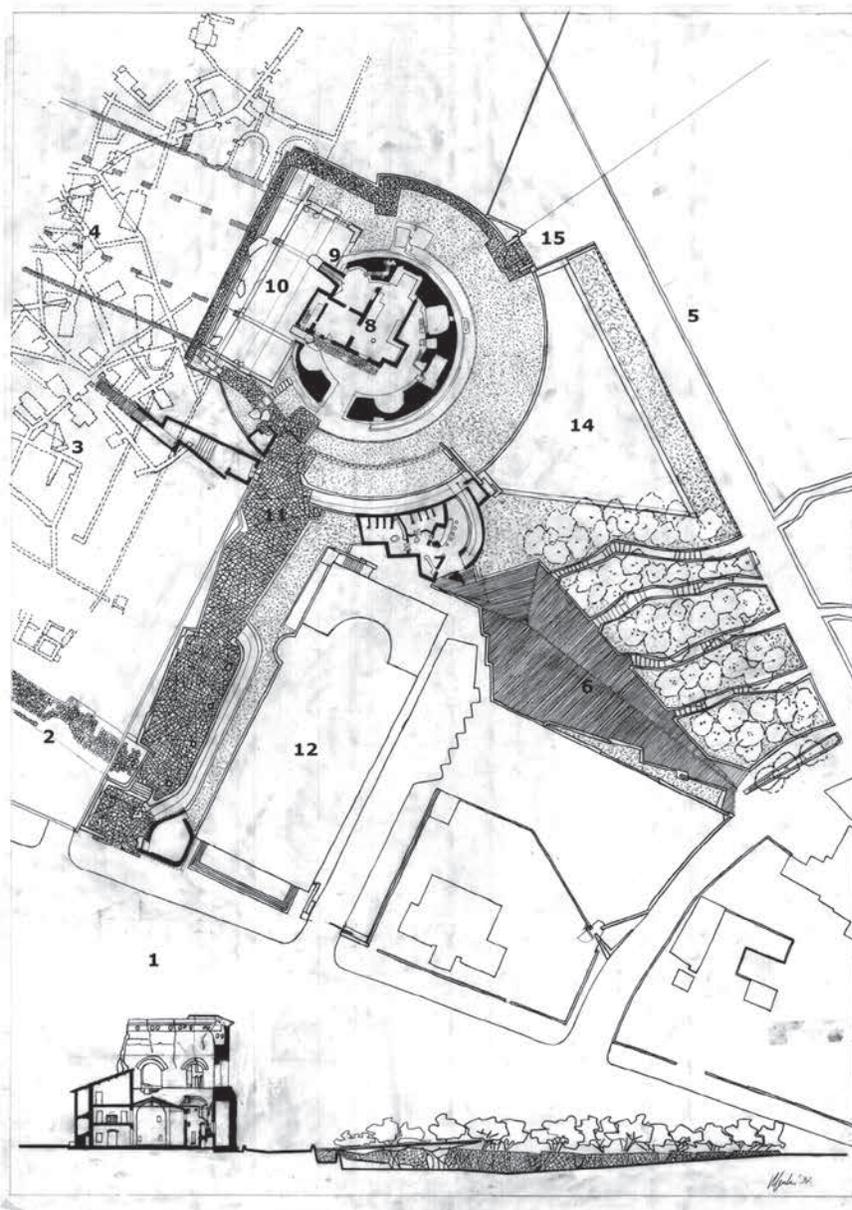
*Primera fase del acondicionamiento urbano del Mausoleo. Inserción en el Parque público de la Villa De Santis y diseño de un recorrido subterráneo de conexión Mausoleo-Catácumbas previsto para el Jubileo 2000.*

*En alto se muestra el Mausoleo y las Catácumbas de los santos Pedro y Marcelino (ángulo superior-izquierdo).*

*Al pie de la planimetría se muestra una sección del centro de acogida de los peregrinos.*

#### Leyenda

1. Via Casilina
2. Antigua via Labicana
3. Catácumbas de los SS. Pedro y Marcelino
4. Basílica paleocristiana
5. Parque Labicano Villa De Santis
6. Patio de ingreso al recorrido museal
7. Hall, boleterías, cafetería
8. Mausoleo de Santa Helena Anticuario de las Necrópolis Labicanas
9. Acceso a las catacumbas
10. Pronaos del Mausoleo
11. Jardín de las esculturas, recorrido didáctico
12. Parroquia de SS Pedro y Marcelino
13. Bosquecillo de Laureles
14. Estanque de agua
15. Acceso de servicio



perimetrale del Mausoleo in tutta la sua altezza dalla quota dell'antica pavimentazione sino alla sommità, in prossimità del tamburo su cui si imposta la volta.

Si poneva in sostanza il problema del contatto tra la costruzione antica e la moderna lungo tutto il fronte nord. Ma se l'aula della chiesa, facendo propria una delle nicchie perimetrali del muro romano come propria abside, l'integrava organicamente alla propria forma, il casale si era addossato brutalmente con i suoi tre piani alla muratura antica impedendone una qualsivoglia percezione dall'interno. Inoltre i tetti della chiesa e del casale andavano anch'essi ad infrangersi sulla curva dell'antico edificio romano proprio lì dove s'era determinato il crollo della volta che aveva portato con sé parte del tamburo. Si creava così nel punto più delicato del consolidamento e del risarcimento della testa del muro antico una situazione irrisolta sia dal punto di vista costruttivo che estetico.

La soluzione attuata ha mirato da un lato a rendere ben visibile le linee di intersezione tra i due edifici ed a disgiungere, dove possibile, le rispettive murature, dall'altro ad offrire l'opportunità di una percezione simultanea della struttura spaziale del casale e della scala architettonica dello spazio del Mausoleo.

Liberando dai solai intermedi gli ambienti a ridosso del muro del Mausoleo ed arretrando

l'estremità del tetto si è venuto così a creare un ambiente a tutt'altezza, illuminato dall'alto grazie ad un lucernario di forma prismatica che va a colmare l'intervallo intercorrente tra la copertura del casale e il muro romano, appoggiato esclusivamente sulle murature del casale ed imperniato alla struttura della sua copertura.

La realizzazione di due ballatoi alle quote dei rispettivi livelli del casale, mentre interviene a consolidare le murature, consente anche la primitiva funzionalità di circolazione nell'edificio pur modificandone profondamente uso e valore. Questi ballatoi sono pensati come una croce i cui bracci, si appoggiano sui muri del casale secondo una giacitura diversa in modo da esaltare la propria identità. Le due croci si distaccano dal perimetro, aderendovi su un solo lato con i propri solai e creando una lama di luce radente sul muro che divide il casale dalla chiesa.

L'estremo del braccio nord del ballatoio del secondo livello si protende verso il muro romano sostenuto anche da un tirante appeso alla capriata del tetto. La muratura antica, finalmente visibile in tutta la sua dimensione, ne risulta esaltata; la luce dall'alto accentua i valori plastici dei materiali e la differenza con le murature moderne; si moltiplicano le possibilità di percezione e le trasparenze. Il motivo della casa dentro la casa viene riproposto

con il nuovo intervento, ma il dispositivo immesso nell'architettura antica non si chiude su se stesso, fungendo da strumento della fruizione spaziale e della leggibilità della stratificazione.

Quanto alla soluzione costruttiva: alternativamente, ora l'un braccio ora l'altro della croce costituita dai ballatoi funge da trave principale ed incorpora il nodo su cui si innestano gli altri due bracci, un estremo dei quali è lasciato libero. Sulla croce delle travi sono poi allestiti gli impalcati dei solai anch'essi in acciaio e su questi vengono disposti i pannelli su cui è inchiodata la pavimentazione in listoni di legno di ciliegio. I parapetti sono ancorati alle travi di bordo degli impalcati con montanti in acciaio, pannelli in compensato di ciliegio e corrimano in massello della medesima essenza. Una lamiera piatta saldata all'estremità dei solai corre lungo tutti i perimetri sottolineandone continuità ed orizzontalità. Soluzioni uniche sono adottate per le estremità del corrimano in prossimità delle murature, dei vani delle aperture.

La superficie di contatto tra gli edifici antichi e moderno è resa inoltre riconoscibile al piano terreno dalla differenza di quota imposta alla pavimentazione con la nuova pavimentazione dell'Antiquarium.

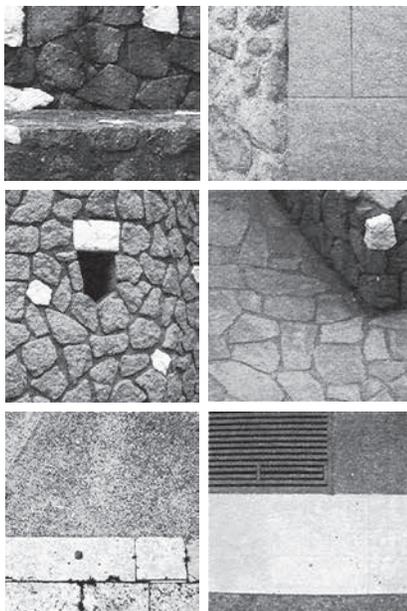


Foto 10 Detalles de los muros recompuestos



Foto 11 Pileta de desagüe en travertino

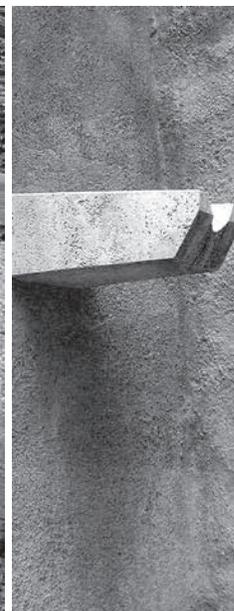


Foto 12 Gárgola

Dal lato del pronao di ingresso all'antico Mausoleo si è mirato alla valorizzazione dello spazio esterno, con l'accurata ricostruzione, sulle tracce affiorate negli scavo dell'invaso del pronao, sottolineandone il valore con una gradinata che muove dal perimetro della recinzione.

Lo spazio occupato dal Mausoleo è interamente recintato con una cancellata in ghisa montata su un supporto in pietrame di peperino e calcare con blocchi di grandi dimensioni. Il suolo è diviso in tre zone distinte: la zona interna al Mausoleo, oggi a cielo aperto ed una corona circolare di circa due metri sono in coccio pesto con granulometrie e coloriture diverse a secondo che si tratti dello spazio interno od esterno, la zona a prato e la zona pavimentata in lastrame di porfido.

Le prime due zone di suolo sono divise da una canaletta in travertino, che segue circolarmente la sagoma di pianta dell'edificio e si conclude in due caditoie; la terza zona, pavimentata, accompagna i percorsi dei visitatori sia dall'accesso dal Parco della Villa De Santis, sia dal portale sulla via Casilina.

Addossandosi alla recinzione e sfruttando le differenze di livello sono realizzate le suddette gradinate, i locali dei servizi tecnici e i servizi igienici per i visitatori che si addossano ad un muro di confine con la adiacente parrocchia

Tutte queste opere presentano un carattere rustico ed austero, chiaramente distinto dalle murature antiche per fattura e materiali. Alcuni altri dettagli del trattamento del suolo, come i giunti del coccio pesto, i passaggi fra diverse quote, gli affacci sui locali ricavati nelle cavità del muro perimetrale del Mausoleo sono tesi ad agevolare la leggibilità dell'impianto.

La grande varietà delle situazioni su cui intervenire, infatti, è stata affrontata con attenzione alle specificità di ogni caso ed alle tecniche più appropriate, senza dimenticare tuttavia la priorità della salvaguardia dell'immagine del monumento.

Si ritiene di avere così evitato l'effetto del catalogo delle brillanti soluzioni tecniche, esemplari se considerate nell'ottica particolare, ma incongruenti con il valore dell'unità figurativa dell'opera architettonica.

Simultaneità e complessità sono cardini del nostro progetto dove la composizione si misura con la scommessa di rendere simultaneamente percepibile la qualità degli spazi attribuibili all'individuo architettonico originario e a ciò che è nato dalla sua trasformazione.

#### PROGETTO DI ALLESTIMENTO DELL'ANTIQUARIUM

Il progetto museografico prevede l'esposizione di reperti tesi ad illustrare i rituali funebri in età costantiniana e protomedievale nell'aula della chiesa e nello spazio del primo livello e la storia dello stesso Mausoleo nell'altro ambiente del piano terra.

Il percorso attraversa quattro distinte sezioni. L'allestimento punta alla massima sobrietà subordinando i propri apparecchi alla forma architettonica ed alla bellezza dei materiali che ne testimoniano la stratificazione.



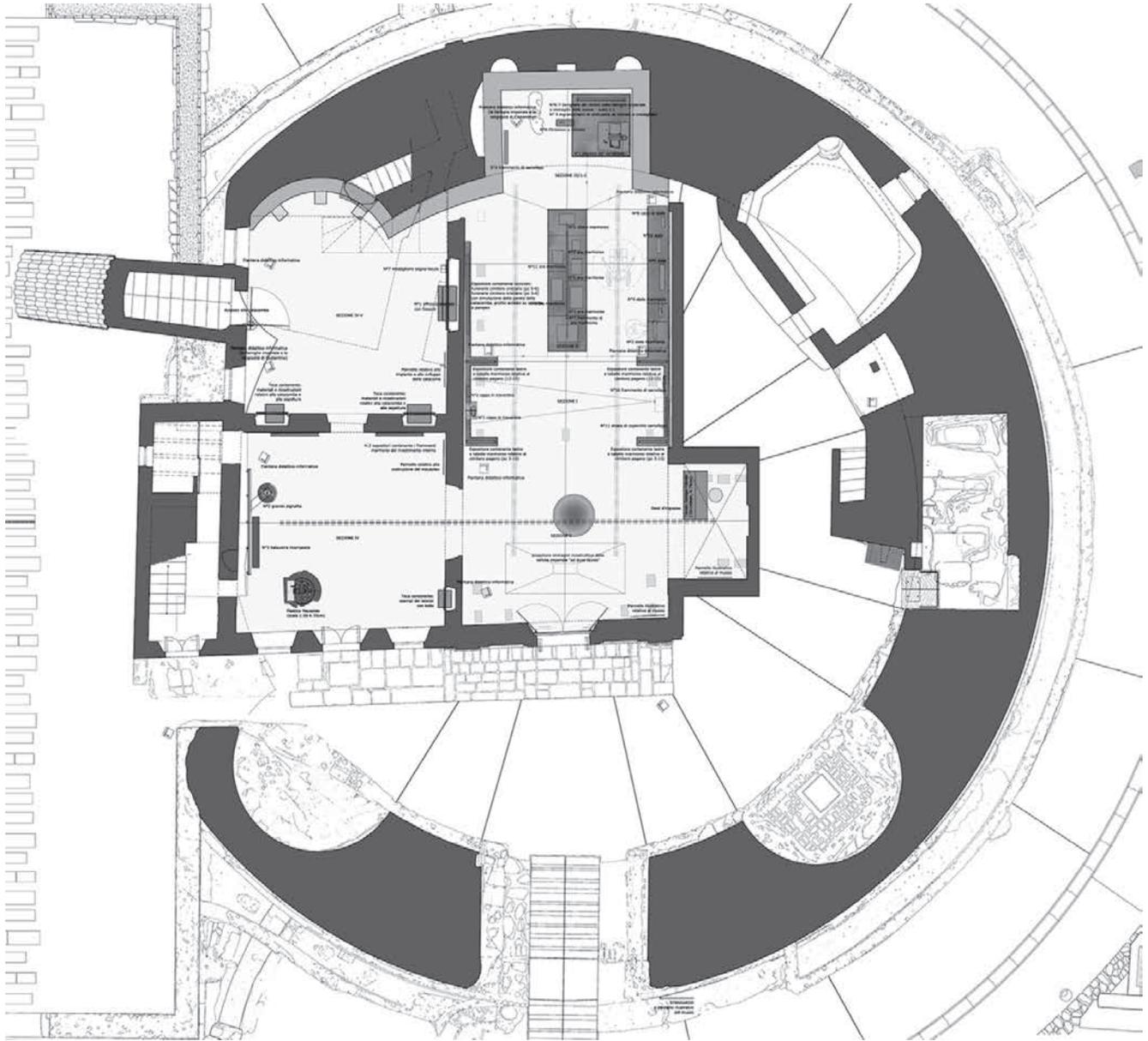
Foto 13, 14 y 15. Vista del puente-balcón apoyado en la estructura preexistente. Estructura de acero en cruz, tirantes y entrada de luz cenital.



Foto 14



Foto 15



Estudio del espacio interior y exterior. En línea de segmentos se muestra el puente-balcón entre la sacristía y el muro antiguo.

**STUDI PER IL PROGETTO DI ALLESTIMENTO DELL'ANTIQUARIUM**

Note

**GRUPPO DI LAVORO:**

D.S. Dott.L. Vendittelli; progetto, coordinamento degli interventi e D.L. Arch. M.G. Filetici;  
D.T. E. Paparatti; assistente Geom. L. Greco;  
consulente strutture: Prof. Arch. C. Baggio;  
consulente progetto architettonico: Prof. Arch. R. Secchi;

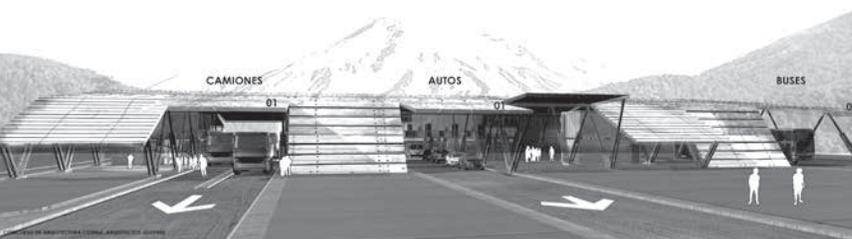
**Progetto definitivo allestimento museografico:**

Prof. Arch. R. Secchi, Arch. M.G. Filetici, Arch. C. De Angelis;  
rilievi grafici studio Groma, Studio Pelletti Brunori;  
esecuzione degli apparecchi meccanici G. Tei, Tis; restauri edili ISARM: direttore tecnico Geom. A. Dulizia,  
coordinamento di cantiere Arch. E. Di Cesare; ai Sig.ri Massimo e Roberto ed alla loro perizia del costruire si deve l'alta qualità di questo restauro.  
Restauri specialistici: Consorzio Roma, Edilrestauri,

C. Mancini, P. Cinti; impianti SAET; consulente per l'illuminazione Sig. Massimiliano Baldieri, analisi di laboratorio Prof. G. Torraca.

Le fotografie n. 11, 13, 14 e 15 sono di Zeno Colantoni  
Le fotografie n. 10 e 12 sono di Luca Scalvedi, tratte dalla rivista AR n. 69/2007

Le fotografie n. 1-9 provengono dall'archivio della Soprintendenza Archeologica di Roma.



**Primer Premio**  
*Concurso Corma 2007*  
Categoría Arquitectos Jóvenes

## CORMA 2007: ADUANA

ARQUITECTOS JÓVENES

JUAN CARLOS ALARCÓN, OSCAR LUENGO, JORGE MANCILLA

### MEMORIA

#### ¿LUGAR?

Yo sentía un poco de malestar en el estómago, mientras tú no dejabas de hablar de arquitectura y de cuán fascinado estabas por ella. Entonces, recordé por un instante esos aburridos programas de TV que discuten sobre la arquitectura, la ciudad y distintos lugares. A mi me da rabia, porque los temas encantan, pero ese maldito y latero lenguaje televisivo, que solamente los que lo dictan lo entienden, destroza toda esa belleza armada. Y ahí recaía el asunto divertido: tú, como todos ellos te hacías preguntas complicadas acerca de esas temática constructiva que tanto encendía tu mente. De pronto, el bus bajó la velocidad. Intenté mirar a través de mi ventana, pero ésta estaba completamente empañada.

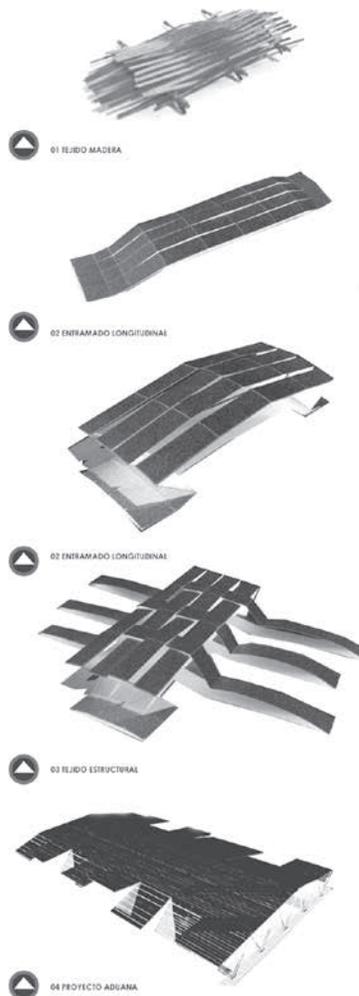
En tanto, tú comenzaste a tirar las migajas de chocolate, para posteriormente fijar la vista en la cabina del conductor. Fue ahí, cuando apareció aquel auxiliar que nos había regalado los alfajores, para pedirnos que lleváramos las visas en la mano. Estábamos ingresando al paso fronterizo.

#### ¿ESTRUCTURA?

Te asombraste por la enorme estructura, mientras mirabas boquiabierto los maderos que soportaban un noble tejido que configuraba la cubierta. Preguntaste el por qué del uso de la madera, pues te parecía un material poco resistente. Yo sin dudarlo, te recordé que nuestro país es una de las principales fuentes de recurso maderero, pero que lamentablemente exportamos prácticamente en su totalidad este material y es poco lo que aprovechamos y conocemos de él. Dijiste que en la U habían hecho un ensayo donde sometían a la compresión un pequeño trozo de madera de pino de 2" x 2", soportando sobre las dos toneladas antes de la fatiga del material; similar al peso del *escarabajo* que tanto te gusta.

Preguntaste por qué toda la estructura parecía hecha con pequeñas piezas de madera y no había utilizado madera laminada. A eso te contesté que la estructura la pensé con piezas únicas de 6 y 4 metros, que son fáciles de encontrar en el mercado. La idea era no abusar de los elementos laminados y jugársela por un tejido estructural de la cubierta de pequeños

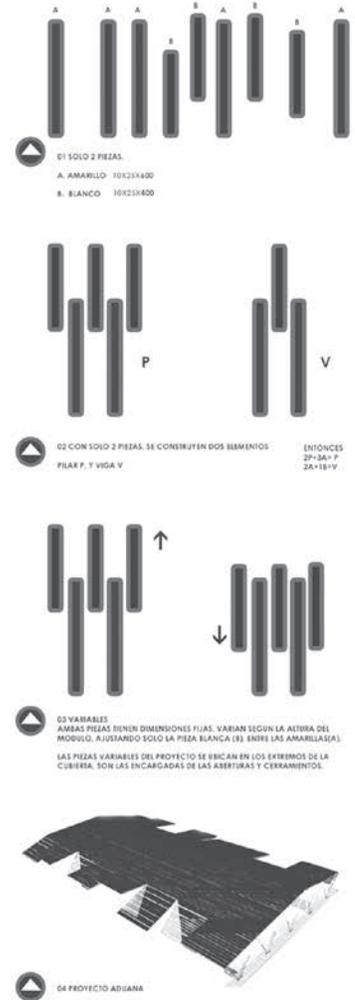
## TEJIDO ESTRUCTURAL



Vista interior maqueta

cubierta

## LA PIEZA CLAVE



estructura.

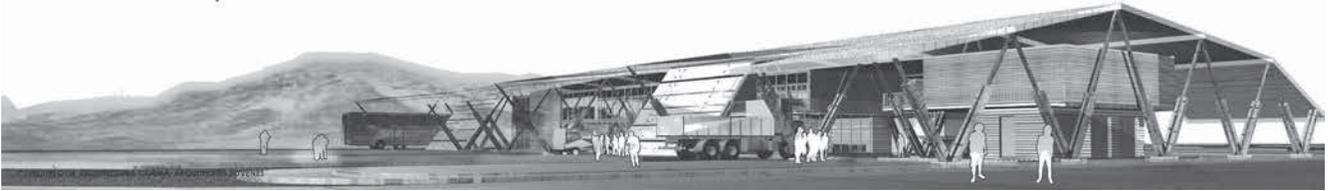
elementos, pero que en conjunto actúan como un gran cascarón. Te pareció un poco exagerada la cubierta, pero pensé que por los bruscos cambios climáticos era necesaria una estructura capaz de resistir la lluvia, nieve, viento e insolación extremas del lugar. Por ello, como primera decisión pensé en una gran cubierta, mientras que en el interior aparecían los módulos de servicio.

### ¿ENVOLVENTE?

Te llamaron la atención los paneles de contrachapado dispuestos al interior; se mostraba un noble juego de madera. A eso tú intentabas descubrir las uniones entre ellos, pero te dije que estaban ocultas, puesto que coincidían con los ejes de las vigas. De este modo, era posible apoyar los tableros, además de una estructura interna de costaneras que generaban ocultas un vacío de aire, lo que permitió la colocación de poliuretano como aislación, también como vía para introducir el cableado

eléctrico. Sobre la piel exterior se dispuso material zincado, las condiciones extremas del lugar someterían a humedades y temperaturas extremas que provocarían una suerte de hinchazón y compresión de las piezas de madera, que terminaría por fatigar el material.

**A DUANA / PUENTE PROGRAMATICO + CUBIERTA**



**¿PROGRAMA?**

Preguntaste por qué era de dos niveles. Entonces, te expliqué que el programa mostraba actividades públicas y privadas. Por un lado, el control aduanero propiamente tal en un primer nivel, y por otro los servicios necesarios para los trabajadores del paso en un segundo. Pues claro, no habías pensado que las personas de allí necesitan un lugar para comer y dormir.

El bus se había estacionado junto a otros cuatro buses, donde en fila ingresaban las personas hacia un gran hall de doble altura. Mientras esperábamos en una pequeña plaza posterior al hall, esta vez había pensado que si el hall estaba ocupado, los pasajeros podían esperar allá una suerte de extensión del andén.

¿Y la seguridad acá? dijiste. Bueno el hecho de tener dos niveles permite tener un control absoluto desde el segundo nivel, pensé en un puente peatonal que recorriera la estructura interior, ofreciendo conectividad.

**¿ACONDICIONAMIENTO AMBIENTAL?**

Sin pensarlo dos veces, esta vez te abrigaste bien antes de bajar, pues ya tenías la experiencia del año anterior. En esa ocasión, en el Paso Los Libertadores bajaste de short y polera; como un pollito tiritabas congelado, mientras esperábamos el clásico trámite del papeleo. Qué rápido pasa el tiempo. Aún recuerdo que esa vez no parabas de hablar lo inhóspito que se torna estar en ese lugar frío, y la gran falta de arquitectura para el pasajero. Una vez abajo del bus, y con tu traje térmico, te quejaste de la grata temperatura del lugar

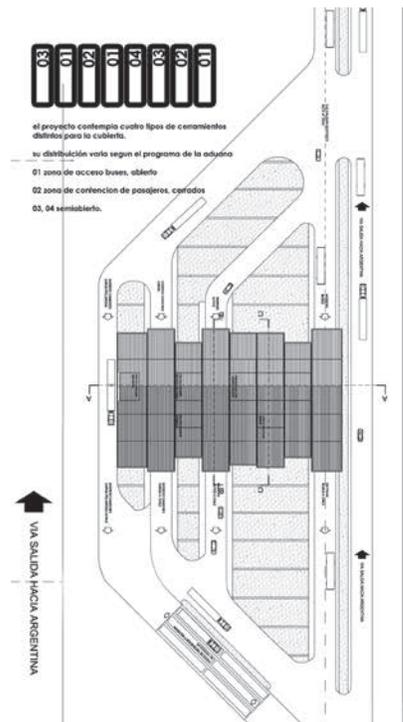
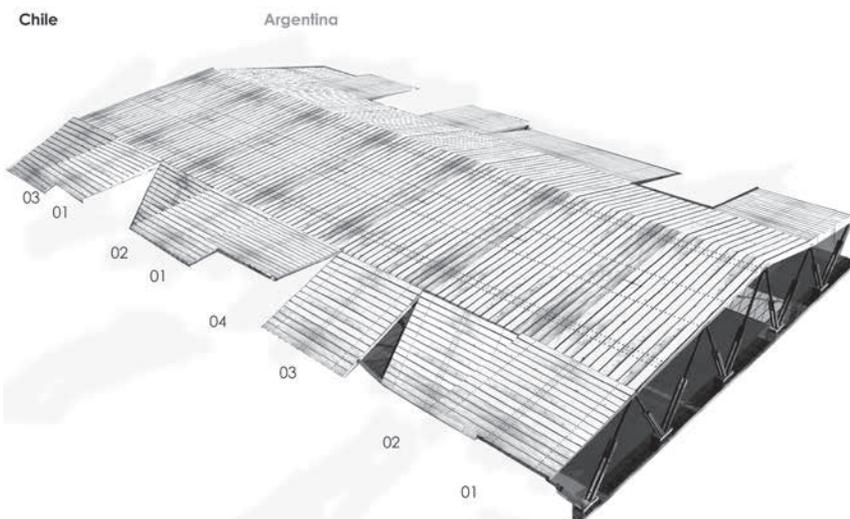
**¿MODULO?**

En tus dudas estaban también las chasquillas del edificio. A eso te dije que el proyecto fue concebido como un tejido, estas corresponderían a tramos modulares entrelazados, que actúan de forma independiente de acuerdo a los requerimientos de superficie. Además las diferentes aberturas obedecerían a la altura de los vehículos a ingresar tratando de mantener la cáscara cerrada.

Y por qué no pueden ingresar todos por el

mismo lado. Esto no es posible, se requieren módulos diferenciados programáticamente, puesto que en el caso de los camiones y vehículos se debe controlar la carga que traen, para lo cual se dispuso de un foso de revisión y un puente de madera sobre el andén de ingreso.

Había manchado mis dedos con el timbre de la visa. Levante la cabeza, mientras atrás quedaba el paso fronterizo. En ese momento dijiste, este proyecto está increíble...





MODULOS HIPAT PARA ESCUELA ARQUITECTURA USACH

ALTOTRAFICO  
 IVÁN JIMÉNEZ M. / ARQUITECTO USACH  
 JORGE LOBIANO Y. / ARQUITECTO UBB / ACADEMICO USACH  
 DANIELA TORRES T. / ARQUITECTO USACH

COLABORADORES  
 RODRIGO MATURANA LL. / INGENIERO COMERCIAL UCH  
 LUIS LEIVA / INGENIERO CIVIL ESTRUCTURAL  
 DANIEL HENRÍQUEZ / ARQUITECTO USACH

$$(-) \times (-) = (+)$$

$$(- \text{ PARTES CONSTITUYENTES }) \times (- \text{ PESO PROPIO }) = (+ \text{ TRANSPORTABILIDAD })$$

$$(+ \text{ COMPACTO }) \times (+ \text{ VERSATIL }) = (+ \text{ PERSONALIZACION })$$

$$- \text{ APOYO } \{ \infty \} + \text{ DISTANCIA DEL SUELO } \} = (- \text{ IMPACTO EN EL LUGAR })$$

$$\{ - \text{ DESPERDICIOS EN PRODUCCION } \} \{ \infty \} - \text{ H2O } \{ \infty \} - \text{ COSTO EN TRANSPORTES } \} = (- \text{ MANTENCION }) = (+ \text{ AHORRO DE ENERGIA })$$

$$\{ + \text{ INDUSTRIALIZACION } \} \{ \infty \} + \text{ OPTIMIZACION } \} = (+ \text{ CONTEMPORANEIDAD })$$

SECCION A-A' INF  
TIP. ANILLOS

pc3 □ 135x135x6

c1

pr2 □ 15

150

81

7.5

50

9

OP1

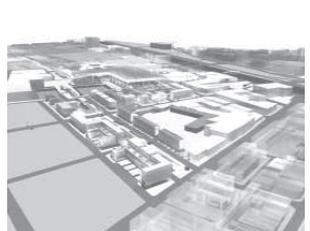
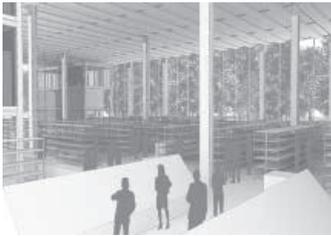
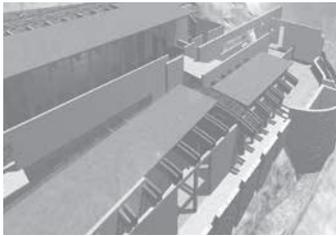
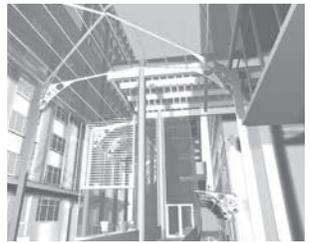
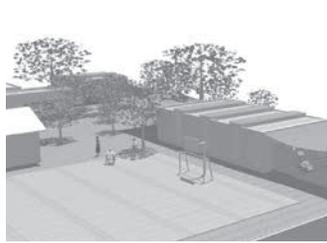
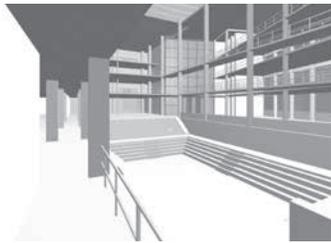
OP2

OP3

Ref.	Cantidad	SECCION A - A' INF.	Nº de articulo/Referencia
Disenado por J. Lobiano/ J. Jimenez	Revisado por D. Torres	Aprobado por Luis Leiva	Fecha febre. 088
ALOTRAFICO LTDA.		Nombre archivo pf_hipat2.1.dwg	Fecha febrero 088
PF_HIPAT2.1_P006		HIPAT 2.1	
Edición 05		Lámina 06 de 28	

<p>1. DIMENSIONES EN mm</p> <p>2. ACERO CALIDAD A4-72ES</p> <p>3. SOLDADURA FILETE CONTINUO 3mm MINIMO, TPO 1/16G</p> <p>4.</p> <p>5.</p> <p>NOTAS</p>	<p>Ref. Cantidad</p> <p>SECCION C-C'</p>	<p>Diseñado por J. Lobiano / Jimenez</p> <p>Revisado por D. Torres</p> <p>Aprobado por Luis Leiva</p> <p>Fecha Febrre 008</p> <p>Nombre archivo pf_hipat2.1.dwg</p> <p>Fecha Febrero 008</p> <p>Escala 1:5</p>	<p>Nº de articulo/Referencia</p>	 
<h2>ALTOTRAFICO LTDA.</h2>		<h2>HIPAT 2.1</h2>		<p>PF_HIPAT2.1_P007</p> <p>Edición 05</p> <p>Lámina 07 de 28</p>

# 03 MONOGRAFÍA



## TALLERES DE TÍTULO 2000-2007

## CUANDO EL ARQUITECTO HACE UN REGISTRO MANIFIESTA ALGO PROPIO DEL NATURALISTA...

**E**l naturalista del dieciocho, quien con algo más de dos siglos de retraso descubre el Nuevo Mundo para ofrecerlos a los ojos del Viejo Mundo, utiliza la descripción gráfica como el principal instrumento de comprensión de las cosas con las cuales se encuentra en sus exploraciones. Mediante la palabra dibujada, el arquitecto nombra y significa los lugares.

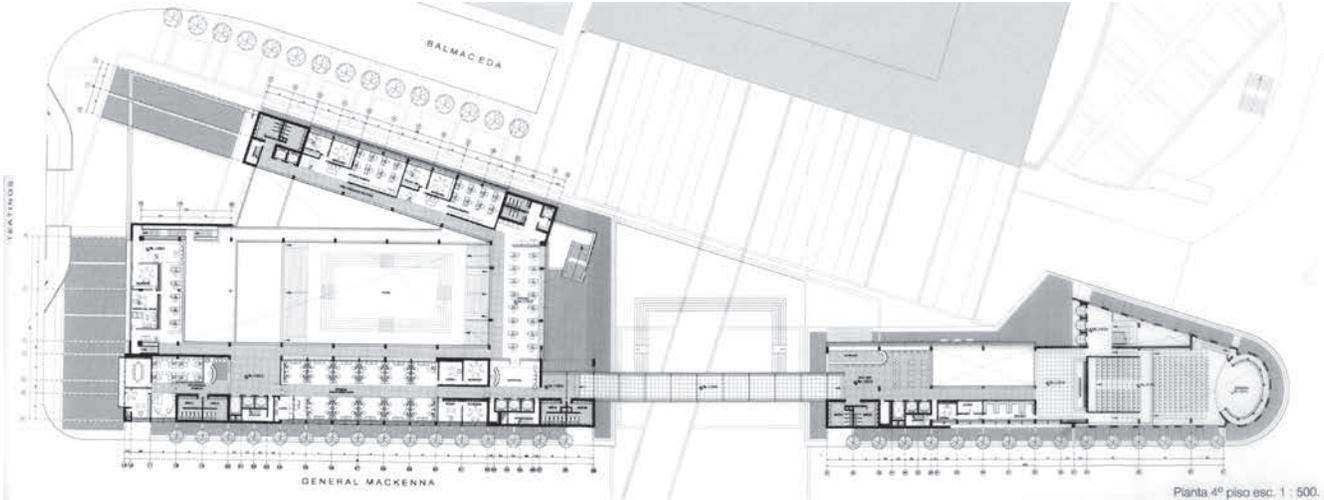
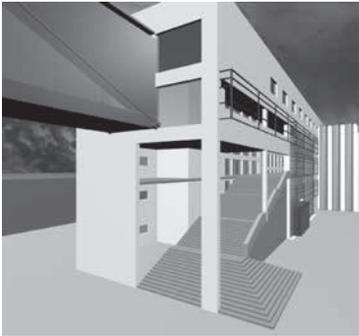
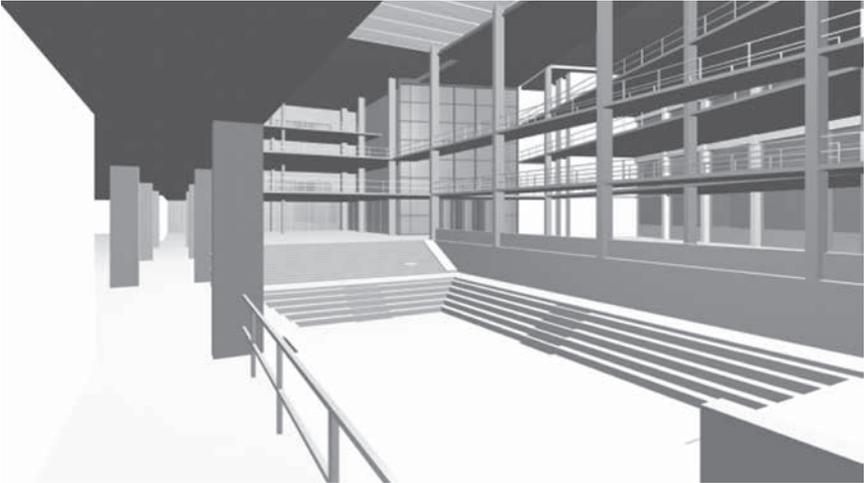
Este apartado es una cartografía somera de algunos de los proyectos de título que como síntesis de término, constituyen materia expuesta de las exploraciones que han llevado a cabo los estudiantes de la Escuela de Arquitectura Usach, a lo largo de estos quince años de vida institucional. Estas exploraciones también se expresan como aproximaciones al oficio del arquitecto. Nos importan más las competencias del alumno para insertar el diseño en su proceso de comprensión del mundo, partiendo desde los objetivos pedagógicos para dar paso a los objetivos disciplinares.

Este proceso se inicia tempranamente en el ciclo básico, en donde el alumno modela configuraciones espaciales simples, centrando el peso de las preocupaciones docentes en la autonomía crítica e innovadora del estudiante, como factores primordiales de acercamiento a la arquitectura. En el segundo año de estudios, el alumno ya accede a temas relacionados con la práctica profesional, a través de la consideración de encargos concretos y en donde las resoluciones programáticas y de emplazamiento constituyen fases necesarias de la propuesta. Durante el ciclo medio, tercer año, el alumno incorpora datos y dimensiones relacionadas con la autonomía climática y energética, atendiendo a las razones de eficiencia y confort interiorizadas en el diseño de los espacios, en las decisiones de materialidad, de orientación y emplazamiento. Cuarto y quinto año constituyen fases de aplicación de los conocimientos adquiridos en los cursos de taller y en las asignaturas teóricas. Se propone que el alumno acceda a las competencias propias del arquitecto, en donde los encargos tienen un marcado rigor profesional.

El proyecto de título, como fase final de este proceso de enseñanza y aprendizaje, es sumatoria y manifestación de las competencias adquiridas en cada nivel, del pensamiento y de las razones que iluminan nuestro quehacer académico. Al final del periplo, el alumno dispone de aptitudes y actitudes que otorgan verosimilitud disciplinar al oficio del arquitecto.

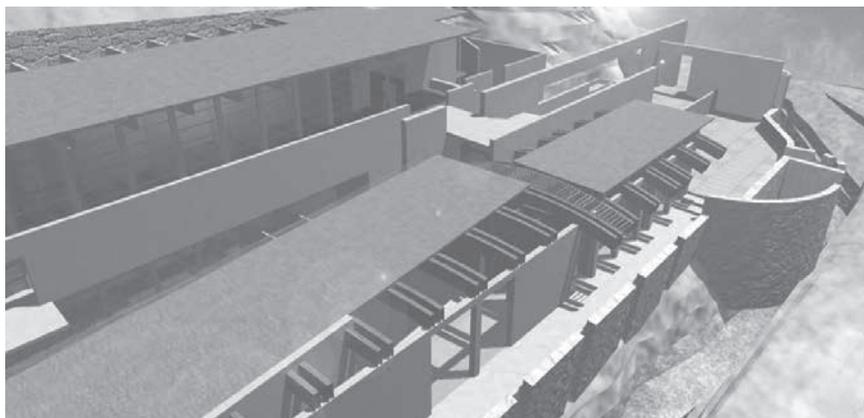
**JORGE AREL**  
Sección Dziekonski

PROYECTO: EDIFICIO PARA EL CONSEJO NACIONAL DE CULTURA - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2000

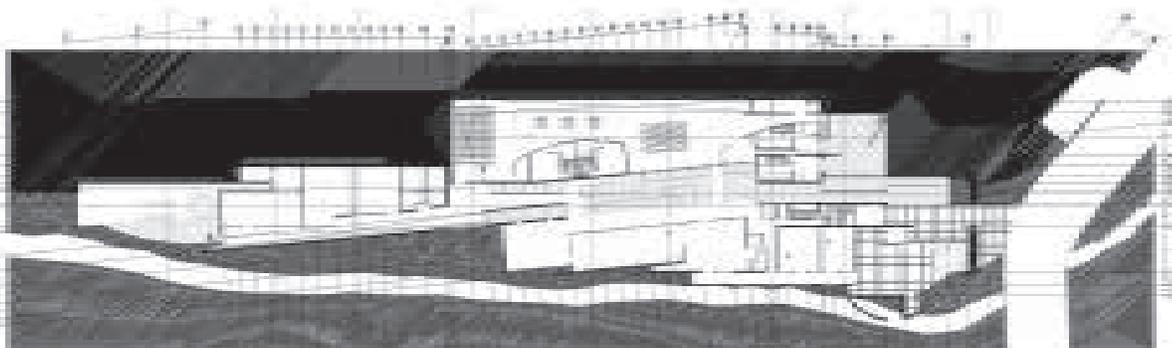
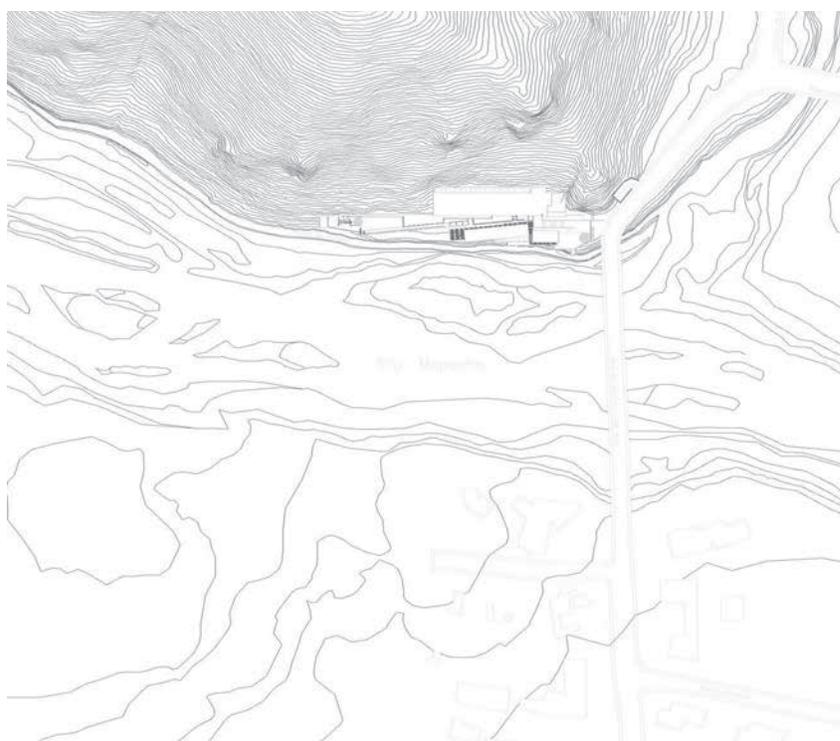
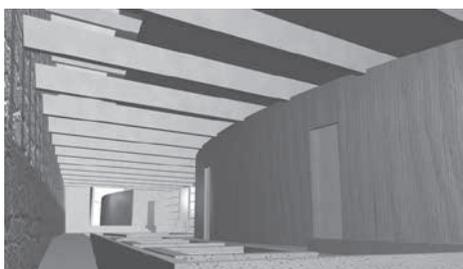


PROYECTO: PLAZA DEL AGUA / CENTRO DE TRATAMIENTO INTEGRAL - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2001

**KATTIA TARRAGÓ**  
Sección Hidalgo



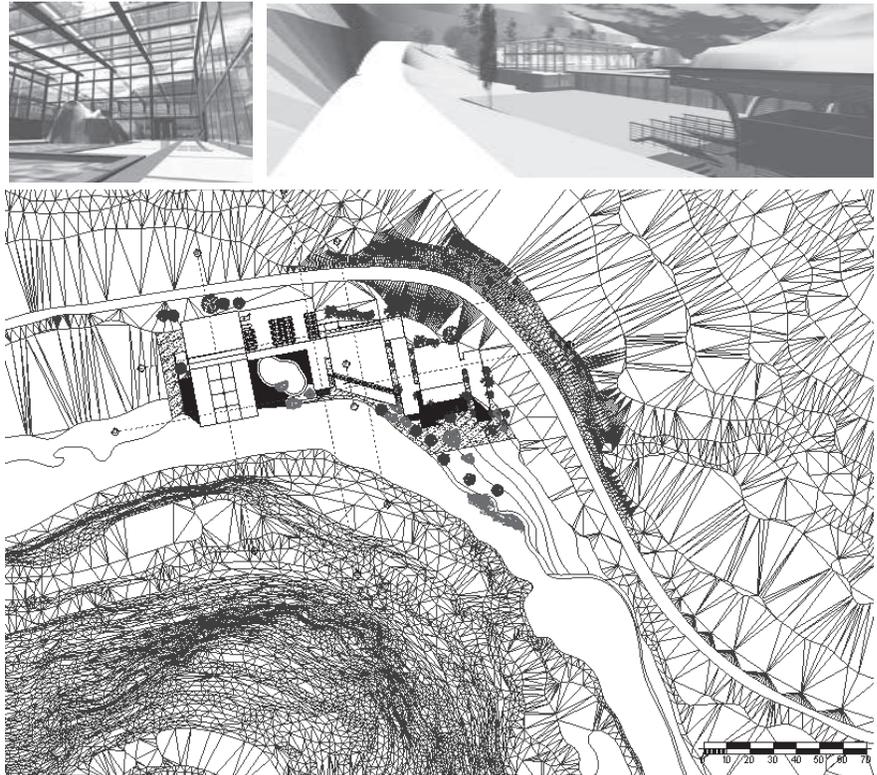
**Mención de Honor**  
*Architecture and Water*  
*International Ideas Competition UIA*  
Región III  
Categoría Estudiante



# ANDREA GONZÁLEZ

Sección Fox

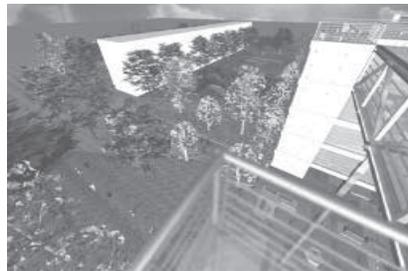
PROYECTO: DAY / SPA - LUGAR: LO BARNECHEA. SANTIAGO - AÑO: 2004



# CATALINA RAMOS

Sección Vidal

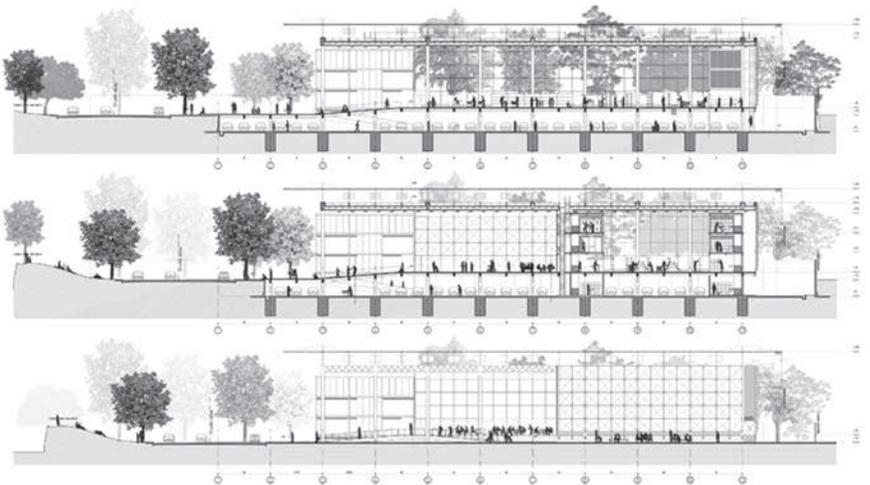
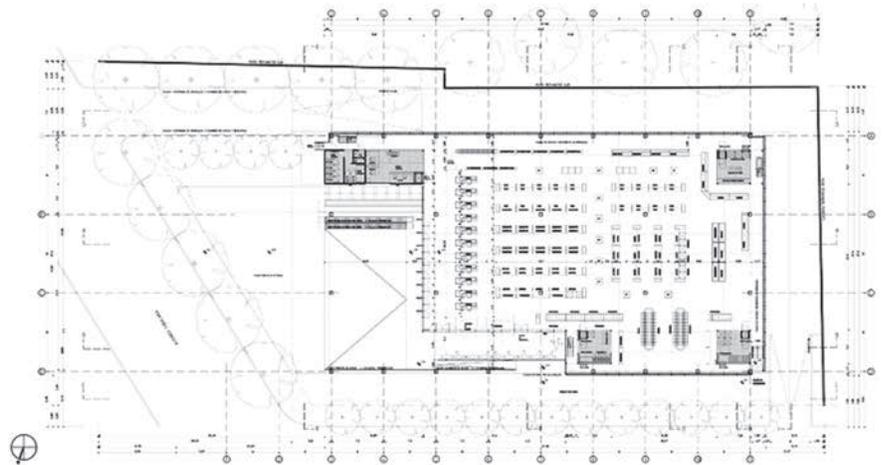
PROYECTO: EDIFICIO DE DOCENCIA UNIVERSITARIA - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2004





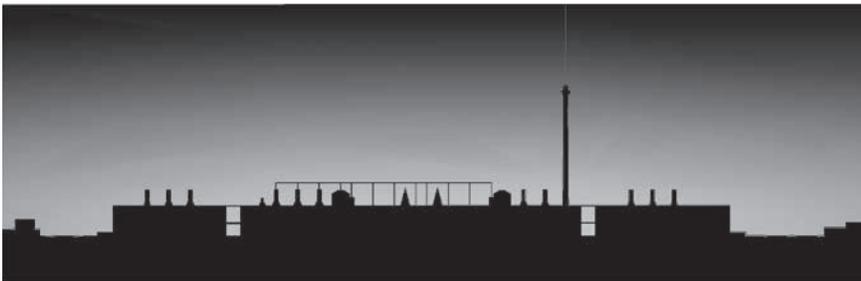
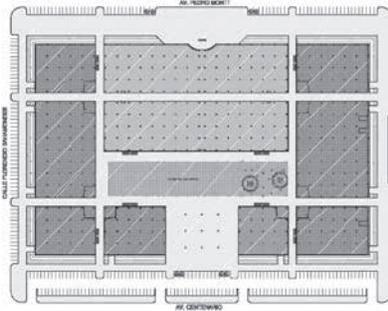
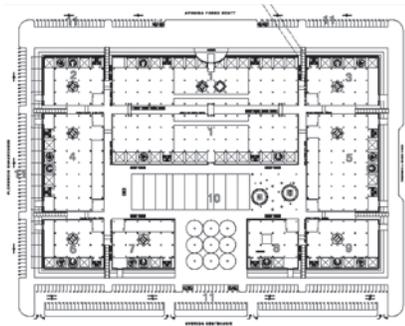
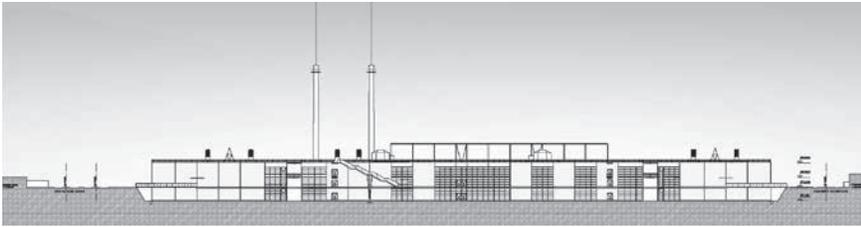
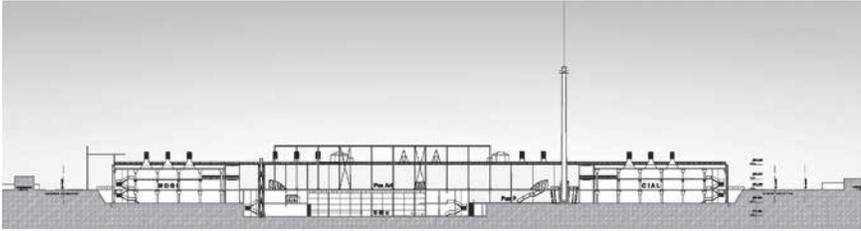
**ERIK PARRAGUEZ**  
Sección Martínez

PROYECTO: SUPERMERCADO EN PROVIDENCIA - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2006



PROYECTO: CIUDAD DE LAS ARTES / FÁBRICA MACHASA S.A. - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2006

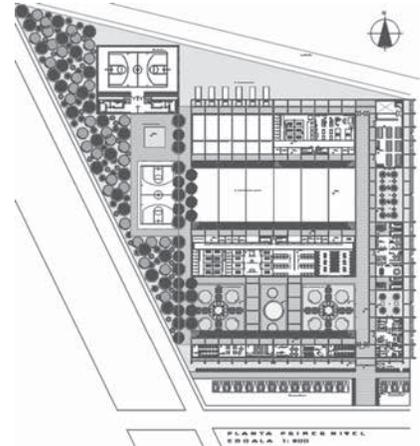
ARMANDO OYARZÚN  
(Q.E.P.D.)  
Sección Lobiano



# PATRICIO ARRIAGADA

Sección Andaur

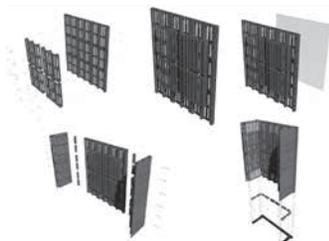
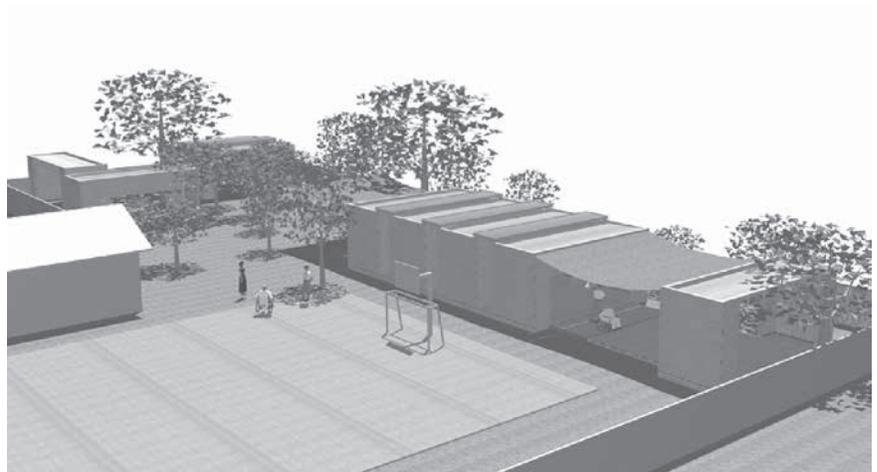
PROYECTO: LICEO TÉCNICO DE LA CONSTRUCCIÓN - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2006



# HERNÁN RODRIGUEZ

Sección Cabrera

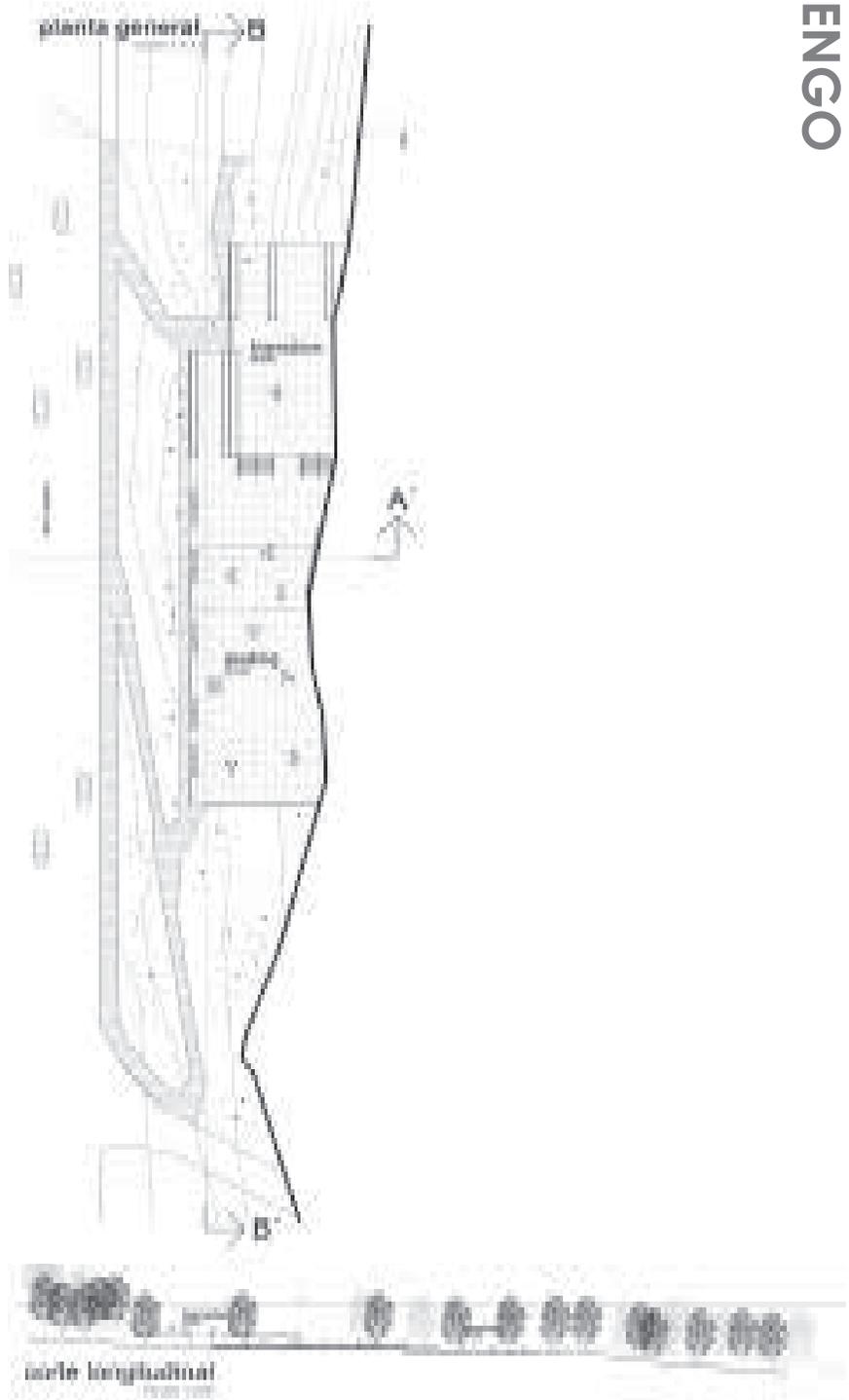
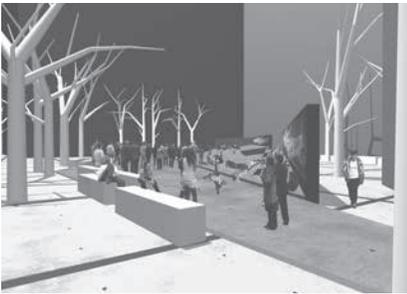
PROYECTO: SISTEMA MODULAR ECONÓMICO PARA EQUIPAMIENTO VECINAL - LUGAR: SANTIAGO - AÑO:



PROYECTO: LA CIUDAD IMAGINADA / EL ESPACIO DE LAS TRIBUS URBANAS - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2007

# OSCAR LUENGO

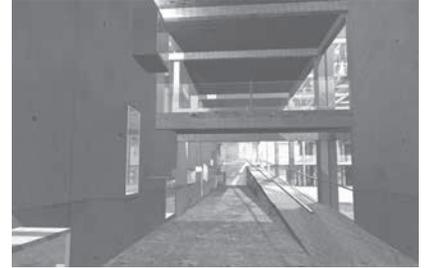
Sección Martín



# CAROLINA GUZMÁN

Sección Jiménez

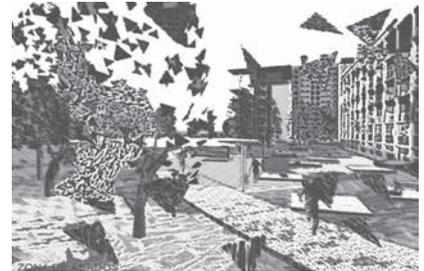
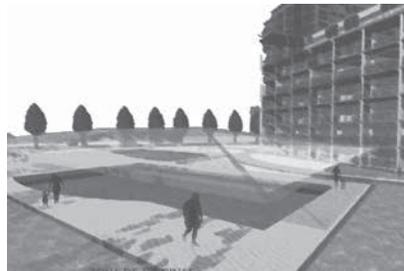
PROYECTO: MUSEO DE SITIO - LUGAR: CHUQUICAMATA. II REGIÓN - AÑO: 2007



# FABIOLA ORELLANA

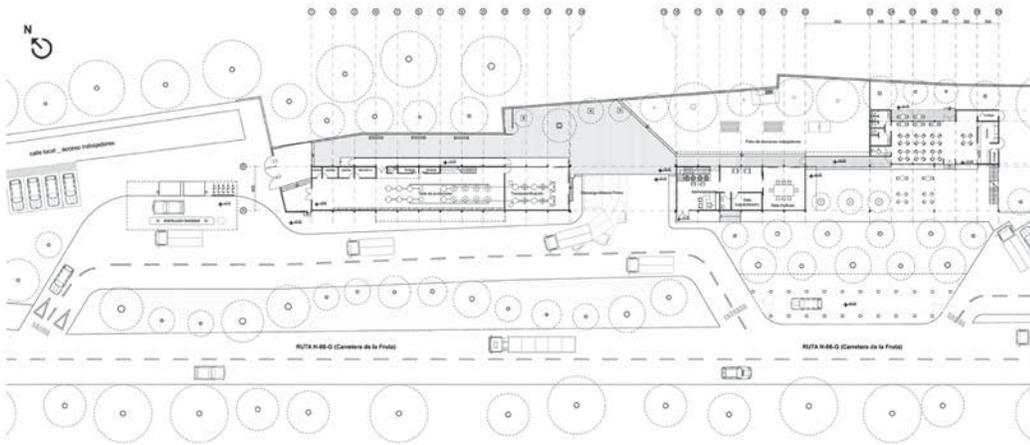
Sección Krug

PROYECTO: INMOBILIARIO SUSTENTABLE - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2007



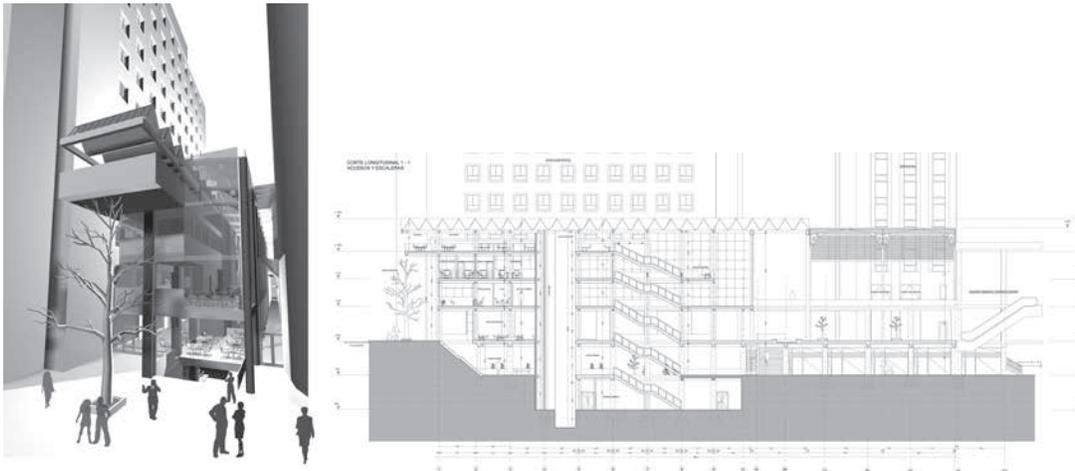
PROYECTO: PLANTA MICROEMPRESARIAL DE PRODUCCION BIODIESEL - LUGAR: PEUMO. VI REGION - AÑO:

ANNIA SÁNCHEZ  
Sección Flores



PROYECTO: CENTRO DE SALUD + INFORMACIÓN EXPRESS - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2007

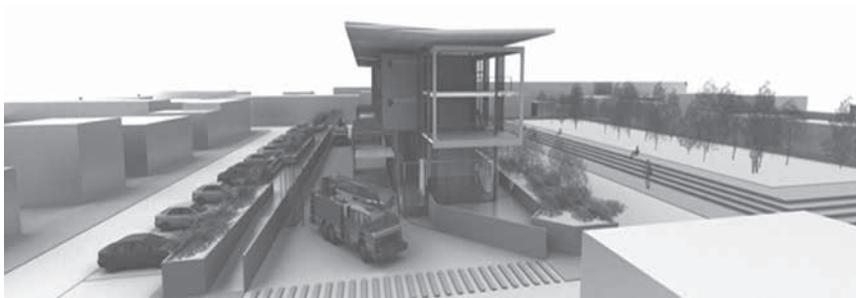
HÉCTOR ARANEDA  
Sección Lagos



**DANIEL GONZÁLEZ**

Sección Saavedra

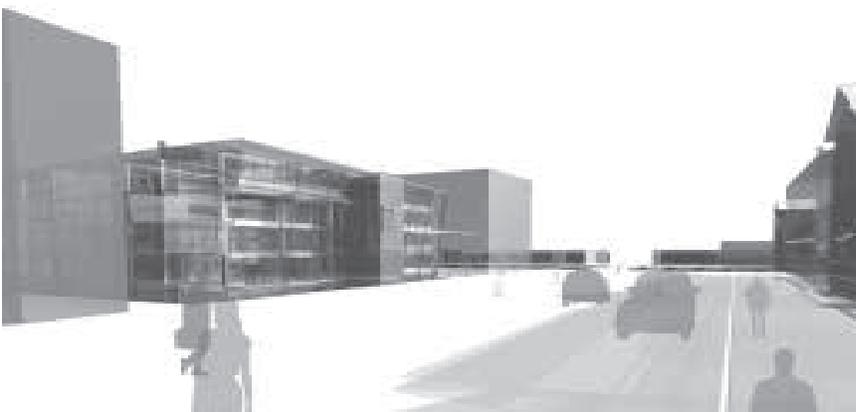
PROYECTO: CENTRO DE EMERGENCIAS Y SERVICIOS URBANOS - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2007



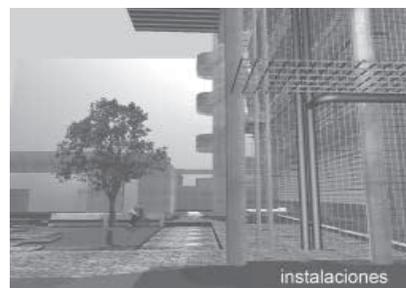
**FRANCISCA GACITÚA**

Sección Muñoz

PROYECTO: CENTRO PARA LA INVESTIGACIÓN AVANZADA / U. DE CHILE - LUGAR: SANTIAGO - AÑO: 2007



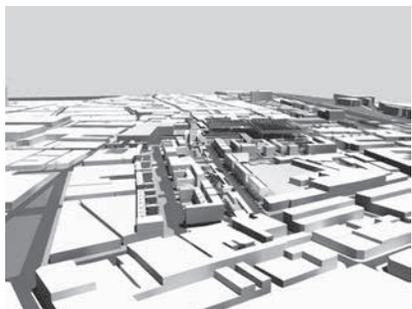
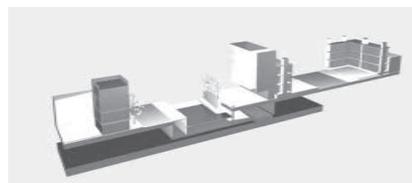
circulación interior



instalaciones

PROYECTO: RECUPERACIÓN DE BARRIOS PERICENTRALES - LUGAR: VEGA CENTRAL. SANTIAGO - AÑO: 2007

**ELISA GONZÁLEZ**  
Sección Figueroa



## EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

HERNÁN MARCHANT M.



Portada del libro

La publicación del libro "El poema del ángulo recto", con la primera traducción del texto al castellano, se realiza en Chile gracias a la colaboración entre la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae y la Fundación Le Corbusier. Para nuestro medio, escasamente conocedor de Le Corbusier arquitecto, esta publicación constituye un aporte relevante al conocimiento del poeta y artista plástico.

Datos técnicos:

Autor : Le Corbusier  
Ed. U. Finis Terrae / Fundación Le Corbusier  
1ª Edic. Cast. Traducción: Hernán Marchant M.  
23,5 x 32,5 cm.  
Año 2006

La iniciativa de publicar en Chile una primera serie de mil ejemplares numerados del libro de Le Corbusier *El Poema del Ángulo Recto*, se produce al cumplirse cincuenta años de la primera edición. Sumándose así a las innumerables publicaciones que regularmente se hacen sobre su obra. Actualmente, el interés se concentra en la revalorización de su producción plástica o la "Síntesis de las artes" que desarrolló durante toda su vida.

Le Corbusier demora ocho años, desde mediados de 1947 a septiembre de 1955, en completar este libro de ciento cincuenta y cinco páginas litografiadas con los diecinueve poemas manuscritos integrados a las imágenes. La primera edición de 1955 tuvo un tiraje de 250 ejemplares. Esta publicación se hizo en Francia dado el nuevo impulso que tomó el *libro de Arte*, luego de las publicaciones similares de Matisse en 1947, Picasso en 1948 y Leger en 1950.

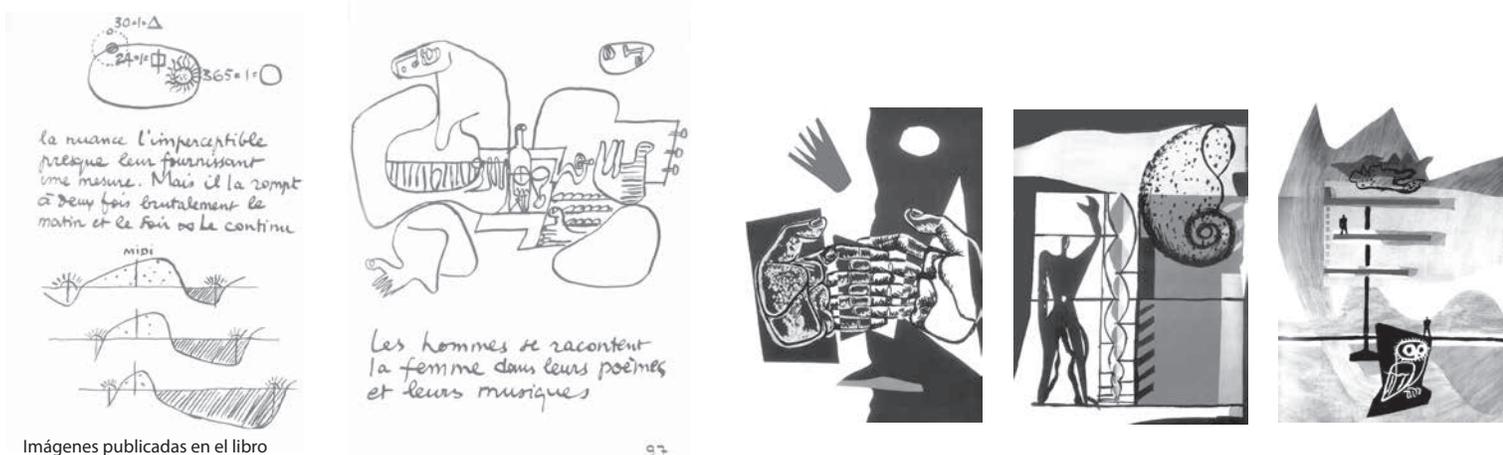
Este libro es el producto de "un intelectual que tiene manos" como se autodefine el propio Le Corbusier. La obra es un compendio de nociones fundamentales de su pensamiento expresado "entre el decir y el hacer", que constituye la base de su reflexión artística, dirigida a una "síntesis poética de las artes", incorporando temas centrales para él, como la técnica, la naturaleza y el hombre. A partir de ello, intenta descubrir las leyes que permanecen constantes que denomina "invariantes", como conceptos fundamentales del arte.

Esta concepción lo lleva a desarrollar una teoría y una práctica en la cual la geometría es la herramienta fundamental.

El origen de esta concepción se remonta a la formación que recibió desde los trece años en la Escuela de Artes Decorativas de la Chaux des Fonds, su ciudad natal en Suiza, bajo el alero de Charles L'Éplattenier.

En el año 1923, Le Corbusier publica en la revista "l'Esprit Nouveau" N° 18, el artículo "L'Angle Droit". En donde hace una apología del ángulo recto, diciendo: *La vertical y la horizontal son manifestaciones sensibles de los fenómenos de la naturaleza, verificaciones constantes de una de sus leyes más directamente aparentes. La horizontal y la vertical determinan dos ángulos rectos;... el ángulo recto es uno de los símbolos de la perfección.* En el libro "Urbanismo" de 1925, plantea esta misma idea: "Este sentimiento moderno es un espíritu de geometría, un espíritu de construcción y de síntesis". Finalmente, en 1950, publica "El Modulor", que subtitula: "Un ensayo sobre la medida armónica a la escala humana".

Como artista plástico, Le Corbusier tiene una importante producción: más de 430 pinturas al óleo, 200 litografías, 15 murales, 29 tapices, 47 esculturas, 23 esmaltados y miles de collages, gouaches, acuarelas, y dibujos que no han logrado obtener un reconocimiento similar al de su obra arquitectónica. Produjo decenas de libros y artículos para explicar su pensamiento sobre la arquitectura y el arte. Dedicando la mitad de su tiempo a la producción plástica y literaria y la otra mitad, a su producción arquitectónica. El propio Le Corbusier lo explica en 1954 en el borrador de *Fond du sac*, libro no publicado, diciendo: "Liberado media jornada cada día por la mañana o por la tarde, para cortar los



Imágenes publicadas en el libro

97

puentes (las cadenas), para tomar distancia, para pensar en otra cosa desinteresada, creativa, potente, vital, de porvenir-pasado conjugados”.

Considera la pintura como motor de su arquitectura: *Verdaderamente la clave de mi creación artística es mi obra pictórica, iniciada en 1918 y seguida regularmente cada día. Los principios de mi investigación y mi producción intelectual tienen su secreto en la práctica ininterrumpida de la pintura. Es ahí donde se debe encontrar el origen de mi libertad espiritual, mi imparcialidad mi independencia y la lealtad e integridad de mi obra.*

### El poema del ángulo recto

Le Corbusier en *Hacia una Arquitectura* publicado en 1923, define bien, aún sin saber lo que será *El Poema del Angulo Recto*, 32 años más tarde: *“La poesía no está solo en el verbo. Más fuerte es la poesía de los hechos. Objetos que significan algo y están dispuestos con tacto y talento creando un hecho poético.”*

El origen y sentido de esta publicación lo explica en una carta circular que envió a un gran número de amigos y conocidos que pudieran interesarse en adquirirlo bajo la forma de suscripción “en verde”. Entre ellos, la mayoría de las personalidades del mundo de los arquitectos, artistas, coleccionistas etc. En esta circular, se plantea la pregunta: ¿De qué se trata? Y responde: “Teriade, el creador y director de las Ediciones Verve en París, me pidió en 1947 hacer para él un libro en la serie “grandes libros manuscritos e ilustrados por artistas”, tales como *Divertissements*

de Roualt, *Jazz* de Matisse, *Le Cirque* de Léger. *Así concebí y realicé Le Poème de l'angle droit. Cinco años fueron consagrados a este trabajo en el cual yo deseaba incluir un orden de pensamientos que la actividad cotidiana no permite exteriorizar. Estas no están solo en el fondo de mi carácter sino también al fondo mismo de mi obra construida y pictórica.* Este orden de pensamientos, Le Corbusier lo realiza disponiendo una doble estructura superpuesta, cruzando elementos gráficos y temas tratados. Los siete temas propuestos se suceden verticalmente y las 19 láminas se despliegan horizontalmente, en una serie de 5-3-5-1-3-1-1. El todo forma un *iconostasio* a la manera de las mamparas de las iglesias ortodoxas.

Los temas que desarrolla a lo largo del libro son:

**Entorno.** Se refiere a las condiciones físicas y leyes fundamentales que determinan el marco en el que se desarrolla el hombre como creador. Sitúa a la arquitectura en el cruce entre el entorno, con sus condiciones ineludibles, y la acción humana que lo transforma.

**Mente.** Aquí establece el momento cuando el hombre obtiene el conocimiento de las leyes de la naturaleza y la estructura dual del mundo, que le permite obrar en conciencia y armonía con el entorno. Esta dualidad es múltiple y la expresa a través de los conceptos de: sol-luna / cielo-tierra / luz-oscuridad / tierra-agua / masculino-femenino / horizontal-vertical, entre otros. De la naturaleza surgen la geometría, las dimensiones y las proporciones que lo llevan a formular el Modulor, que a juicio de Albert Einstein: “Es una gama de dimensiones que hace lo malo difícil y lo bueno fácil”.

**Carne.** Donde describe la lucha que el hombre tiene que dar consigo mismo para superar su propia naturaleza débil e incompleta, pero estas carencias le dan con sacrificio y esfuerzo, grandeza a la creación humana.

**Fusión.** Aquí se menciona la alquimia como fusión y amalgama de principios opuestos.

**Caracteres.** Asocia el ángulo recto con el carácter de la mente y el corazón, asociándolo a la rectitud infantil que le da grandeza a los actos cotidianos.

**Ofrenda.** Lo refiere explícitamente al símbolo de la mano abierta, diciendo: *a manos llenas yo he recibido, a manos llenas yo doy.*

**Herramienta.** Identificada como el ángulo recto, que es respuesta y guía, su respuesta, su elección.

Acerca de las imágenes, se han dado múltiples interpretaciones vinculadas a significados herméticos, alquímicos o esotéricos. Como aquellos que se remiten al azar como guía de la mano del creador, pasando por lo único que pueda afirmarse con veracidad: el hecho que Le Corbusier desarrolla algunos motivos y símbolos que, al igual que en su producción arquitectónica, reelabora y recicla constantemente.

Este libro inspira muchas reflexiones. Tal como dijo Alan Colquhoun al presentar la exposición sobre Le Corbusier en Madrid, del año 1987: *A cada generación le corresponde el deber de tener una nueva lectura de las interminables de la obra de Le Corbusier.*

# AUTORES

ARTEOFICIO 6

**MAX AGUIRRE GONZÁLEZ**

Dr. Arquitecto. Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, PUC

**HANS FOX TIMMLING**

Dr. Arquitecto. Profesor de la Escuela de Arquitectura, Usach

**ALFONSO RAPOSO MOYANO**

Arquitecto, Magíster en Historia UCH. Profesor e investigador de la FAU y Paisaje, Universidad Central, y profesor de la Universidad de Santiago de Chile.

**NAUSICA CANIGLIA**

Licenciada en Literatura Moderna, Universidad de L'Aquila, Italia

**ROBERTO SECCHI**

Arquitecto. Profesor e investigador de la Facultad de Arquitectura de Roma, La Sapienza

**JUAN CARLOS ALARCÓN SÁNCHEZ**

Arquitecto. Profesor Ayudante de la Universidad de Santiago de Chile

**OSCAR LUENGO MORENO**

Arquitecto de la Universidad de Santiago de Chile

**JORGE MANCILLA LÓPEZ**

Arquitecto de la Universidad de Santiago de Chile

**JORGE LOBIANO YABER**

Arquitecto. Profesor de la Escuela de Arquitectura Usach

**DANIELA TORRES TOLEDO**

Arquitecto de la Universidad de Santiago de Chile

**IVÁN JIMÉNEZ MATURANA**

Arquitecto de la Universidad de Santiago de Chile

**HERNÁN MARCHANT MONTENEGRO**

Arquitecto, Master en Historia de la Arquitectura U. de la Sorbonne  
Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UCH

**PROYECTOS DE TÍTULO**

JORGE AREL CONTRERAS

KATTIA TARRAGÓ GRUTTNER

ANDREA GONZÁLEZ ITIER

CATALINA RAMOS BLANCO

PAMELA ASTUDILLO GARAY

ERIK PARRAGUEZ ALVARADO

ARMANDO OYARZÚN KONG (Q.E.P.D)

PATRICIO ARRIAGADA ABURTO

HERNÁN RODRIGUEZ NEIRA

OSCAR LUENGO MORENO

CAROLINA GUZMÁN ROJAS

FABIOLA ORELLANA ASTUDILLO

ANNIA SÁNCHEZ CASTRO

HÉCTOR ARANEDA BURGOS

DANIEL GONZÁLEZ TORRENT

FRANCISCA GACITÚA OCAMPO

ELISA GONZÁLEZ MOYA

TEORÍA Y  
PRÁCTICA EN  
ARQUITECTURA

Número Siguiente  
T R A Z A S

ESCUELA DE  
ARQUITECTURA  
U S A C H



---

PRIMAVERA 2008



"La primera característica del conocimiento de los hechos humanos del pasado y de la mayor parte de los del presente consiste en ser un conocimiento por huellas (...), es decir, la marca que ha dejado un fenómeno, y que nuestros sentidos pueden percibir"

Marc Bloch.