

ARTE OFICIO

CUADERNOS

Primavera 2008

Tres cifras
del espacio fundamental
para la sensibilidad

La herencia de las trazas en
la ciudad existente

El proyecto moderno como
construcción de una utopía

El espacio de las sombras

Las trazas después de
una catástrofe

Explanadas

Las trazas
del territorio desértico

Ghost Track

Documento
MECESUP2-USA0604
Fascículo 1

TEORÍA Y
PRÁCTICA EN
ARQUITECTURA

T R A Z A S

ESCUELA DE
ARQUITECTURA
U S A C H

PRIMAVERA_2008

ARTEOFICIO

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

www.arteficio.cl
arteficio@usach.cl

Comité Editorial

Presidente:

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

Director Escuela de Arquitectura
Carlos Richards Madariaga

Editores

Jonás Figueroa Salas
Aldo Hidalgo Hermosilla

Producción Gráfica y Diagramación
Rodrigo Calderón Escalona

Impresión

Registro Propiedad Intelectual
N° 116018
ISSN 0717 – 5590



Escuela de Arquitectura USACH
www.arquitectura.usach.cl
Alameda 3677 - Estación Central
Teléfono: 7184303 Fax: 7792732
SANTIAGO DE CHILE

Fotografía de la portada:
Detalle Casa Koshino.
El Croquis. Tadao Ando 1983-1993, pág.43.

SUMARIO

Editorial 1

01_EXPLORACIONES

- Tres cifras del espacio fundamental para la sensibilidad 3
Aldo Hidalgo
- La herencia de las trazas en la ciudad existente 8
Susana Inostroza
- El proyecto moderno como construcción de una utopía 13
Cecilia Vera
- El espacio de las sombras 18
Hernán Barría
- Trazas después de una catástrofe 22
Benedetta Rodeghiero
- Explanadas 27
Jonás Figueroa
- Las trazas del territorio desértico 31
Fernando Flores

02_APLICACIONES

- Ghost Track 39
Franco Rapisarda
- XXII Concurso CAP 43
- III Concurso CORMA 47
- Programa de transformación urbanística 51

03_RESEÑAS

- Revista de Arquitectura 1:100 53
- Dimensiones urbanas vol. II. Santiago 54
- Santiago. Memoria, imaginarios y cotidianos 55

Cuando el arquitecto diseña, traza. Traza sobre el suelo la línea que deja a un lado el dentro y al otro, el fuera. Proyecta sobre el papel las trazas que expresan a su entender desde el *sulcus primigenius*, la trilogía vitrubiana, *Firmitas*, *Venusta* y *Utilitas*.

El presente número 7 de ARTEOFICIO recoge en sus apartados de Exploraciones y Aplicaciones, artículos que expresan de modo sintético investigaciones, reflexiones y propuestas de diseño vinculadas con el tema trazas, propuesto por los editores a los autores contenidos en la presente entrega. Son interpretaciones que ejemplifican el amplio espectro de enfoques y miradas que desde nuestra disciplina observa dicho concepto.

Aldo Hidalgo detiene su atención sobre la arquitectura de Tadao Ando, develando las ideas fundamentales que sustentan su producción proyectual de este arquitecto japonés. Susana Inostroza nos presenta una síntesis de la investigación llevada a cabo para la obtención del grado de doctor en arquitectura, que versa sobre el análisis de proyectos de renovación de áreas centrales en ciudades europeas. Las cercanías presentes entre una iniciativa del gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda y los postulados contenidos en la Carta de Atenas, el documento ideológico de la arquitectura y de los arquitectos pertenecientes al Movimiento Moderno, son las preocupaciones contenidas en el artículo presentado por Cecilia Vera.

Hernán Barría centra su atención en las investigaciones llevadas a cabo por el artista Gordon Matta Clark para valorar desde una perspectiva estética, la fase de abandono que experimenta la obra construida. Benedetta Rodighiero nos comenta la huella dejada en el territorio por el escultor Alberto Burri para significar la traza de

la vieja ciudad de Gibellina, destruida por el terremoto del Belice, acaecido en los años 60 del siglo XX, en la isla de Sicilia.

El papel del agua en la configuración y la traza urbana de la ciudad de Santiago de Chile, constituye el contenido del artículo presentado por Jonás Figueroa. Seguidamente se expone una investigación de doctorado de Fernando Flores sobre las relaciones existentes entre la arquitectura y el territorio, que deviene en la arquitectura del territorio.

En el apartado de Aplicaciones nos abrimos a la propuesta que nos plantea Franco Rapisarda de recuperación de unas ruinas situadas en las cercanías del monte *Etna*, para dedicarlas a usos de excursión. Seguidamente se presentan tres proyectos formulados por alumnos, profesores y profesionales de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago de Chile. Dos de estos proyectos han obtenido sendos galardones en el Concurso Internacional de diseño de arquitectura en acero, organizado por la Cía. de Acero del Pacífico (CAP), y el Concurso para el diseño urbano de una urbanización del extrarradio de la ciudad de Roma.

Finalizamos la presente entrega con el capítulo de Reseña, en donde se presentan publicaciones editadas recientemente. La Revista de Arquitectura 1:100 dedica su último número a valorar la obra de vivienda de la oficina de arquitectura Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro. Por su parte, Marco Valencia nos glosa dos publicaciones editadas por la FADP de la Universidad Central, que tienen la ciudad de Santiago como su centro de atención.

El presente ejemplar de ARTEOFICIO N° 7 lleva inserto el Fascículo 1 del Documento Mecesp USA0604 de la Red Politerritorial ROMBO de Escuelas de Arquitectura.

01 EXPLORACIONES

Tres cifras del espacio fundamental
para la sensibilidad:
La Arquitectura de Tadao Ando



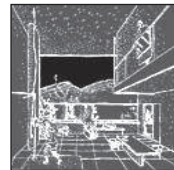
Aldo Hidalgo
3

La herencia de las trazas en la ciudad
existente:
Geometría y continuidad en la morfogénesis del
proyecto urbano contemporáneo



Susana Inostroza
8

El proyecto moderno como construcción de
una utopía:
Las trazas de la Carta de Atenas en la Institución Defensa de la
Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres



Cecilia Vera
13

El espacio de las sombras:
La huella de Matta-Clark



Hernán Barría
18

Las trazas después de una catástrofe:
El *Cretto* de Alberto Burri



Benedetta Rodeghiero
22

Explanadas:
Una expresión de la idea de ciudad



Jonás Figueroa
27

Las trazas del territorio desértico:
Los espacios arquitectónicos de Atacama



Fernando Flores
31

大自然 沈黙 無

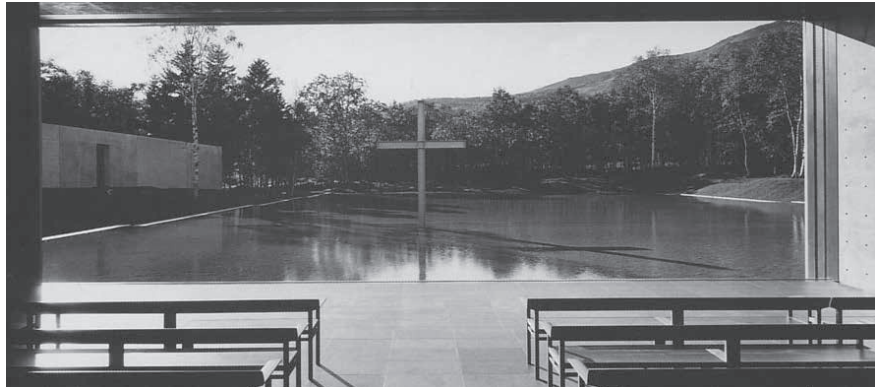


Fig. 1: Capilla en el agua 1985 - 1988

La figura de Tadao Ando, arquitecto japonés nacido en Osaka, el año 1941, invita a volver la mirada hacia la antigua cultura nipona. También, invita a detenernos en una propuesta actual de gran interés. Aunque esta última pueda leerse como una más entre las que observamos en el panorama arquitectónico internacional, pensamos que su valor reside en la tentativa de seguir las trazas que hacen de la primera, la cultura tradicional, un ejemplo. Nos referimos al modo como se piensa y se muestra el espacio en esta arquitectura. En efecto, si a primera vista el espacio aparece convencional, constructivo, funcional y estético, en una mirada más detenida lo que se insinúa es un espacio que envuelve las cosas en una relación más encubierta y profunda. Por ello hemos titulado cifras, a tres aspectos de un fenómeno como el espacio que, en sí mismo, es enigmático.

Tres cifras del espacio fundamental para la sensibilidad¹ La Arquitectura de Tadao Ando

Aldo Hidalgo H.
aldo.hidalgo@usach.cl

Presentación

Muchos arquitectos, poetas, artistas y científicos han vuelto la mirada hacia Oriente. Lo que allí han encontrado no es una respuesta a la pregunta por la existencia, la religión o el arte, sino un camino para el pensar espiritual; para comprender las cosas, la naturaleza y la vida en cuanto a su ser. Entre nosotros, este camino está marcado muchas veces por un pensar más racional y explicativo, aunque los fenómenos son los mismos, valoramos más la presencia.

A modo de ejemplo, señalaremos al arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright, quien a inicios del siglo XX visitó dos veces Japón. Wright, construyó el imponente Hotel Imperial, uno de los pocos edificios que resistió el terremoto de Tokio de 1922, pero además, allí tuvo origen la transformación de su pensamiento. Su concepción de arquitectura orgánica está

inspirada en las asimétricas terrazas y espacios del Palacio Katsura, notable edificio de madera construido el siglo XVII en las cercanías de Kyoto. Bruno Taut, arquitecto del Bauhaus, admiraba Oriente. Otros artistas de la época abrazarían el misticismo y religiones orientalistas. También Van Gogh, el pintor de la oreja cortada, usaba utensilios de caña o plumas para dibujar “al modo de los japoneses”.

En años posteriores, la obra del italiano Carlo Scarpa refleja una sintonía con la tradición nipona. Ésta se manifiesta en la vacuidad del espacio, el uso de la asimetría, el desplazamiento visual hacia elementos precisos, la concertación con la naturaleza, el uso delicado de los materiales y la precisión de las juntas. Scarpa, falleció en Japón, este hecho sella el lazo afectivo que lo unía a los secretos del espacio y a las técnicas que le fueron revelados.



Fig.2: Casa Kidosaki 1981

En la poesía y en la filosofía también la mirada se ha vuelto a Oriente. Así el llamado Oriente de Martín Heidegger y sus diálogos con maestros budistas. O el motivo del silencio en la música de John Cage. En sus creaciones, una de las más potentes de la música moderna occidental, este compositor encarna ese singular aspecto del pensamiento Zen.

Finalmente, podemos mencionar a Francisco Varela, científico chileno quien, en charlas y entrevistas, declara su admiración por la filosofía de Kitaro Nishida o por la poesía Haiku de Matsuo Basho, indudables fuentes para humanizar la ciencia a través de la fenomenología. Entre los arquitectos abocados a imaginar el espacio del habitar, la máxima de Lao Tse, “*el vacío hace la vasija*” o los escritos y obras de Kazuo Shinohara, maestro de Tadao Ando, constituyen la provocación para abordar el pensamiento de un espacio más sensible y espiritual.

¿Cómo se muestra el espacio en esta arquitectura inmersa en la racionalidad del Japón moderno?

Las cifras del espacio fundamental para la sensibilidad de Tadao Ando

Para situar el pensamiento de este arquitecto autodidacta, debo dar un merodeo. Citaré a Friedrich Hölderlin, poeta del romanticismo alemán de hace doscientos años, porque instala el problema al que se aboca esta arquitectura. Escribe el poeta:

A ser uno con todo lo viviente, trasuntar en un dichoso olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza. A menudo alcanzo esa cumbre... pero un momento de reflexión basta para desbarrancarme de ella. Medito, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los pesares propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo íntegramente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como ante un extraño, y no la comprendo. Ojalá jamás hubiese asistido a vuestras escuelas, pues en ella ha sido donde me he vuelto un ser tan razonable, donde aprendí a

diferenciarme de manera tan fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, y así he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me marchito ahora bajo el sol del mediodía. ¡Oh sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa.²

A riesgo de equivocarnos, el arquitecto japonés pareciera que se hace cargo del pesar existencial que expresa el poeta y busca con su arquitectura dar una respuesta a la disociación entre hombre y naturaleza, para devolver algo de esa relación de integridad espiritual con la existencia olvidada. En la época del dominio de la técnica, en constante expansión planetaria, preguntamos: ¿cómo concebir un habitar moderno donde se funda en un sólo sentir, imaginación y pensamiento racional? La arquitectura de Ando define un campo de interrogaciones y sugiere un juego con el espacio; un diálogo entre las cosas con lo inefable, con lo invisible que las envuelven.



Fig. 3: Capilla en el agua 1985 - 1988



Fig. 4: Casa Kidosaki 1981



Fig. 5: Casa Koshino 1979 - 1981

Primera cifra: Naturaleza

La arquitectura de Tadao Ando se instala como una cuña en medio de las ruidosas ciudades modernas. Sus cerramientos, geométricos y regulares, se alzan oponiendo resistencia a la fuerza de un medio ambiente genérico y caótico para conquistar un interior atmosférico. Aquel que posibilita el secreto, la ensoñación, la privacidad y la memoria de los seres humanos.

Mi aspiración, dice Ando, es construir un orden geométrico, un volumen que encierre un vacío, e introducir en él la luz natural, el viento y la lluvia. Quiero reinstaurar, por así decirlo, una sensación de naturaleza en una ciudad en la que la vegetación y el verdor han desaparecido casi por completo. Sus muros buscan el cerramiento y la levedad para exponerlos a los sentidos dormidos del usuario moderno. Acogen los fenómenos atmosféricos y entre sus intersticios aloja el verdor, recordando antiguas técnicas de emplazamiento.

El escritor Junichiro Tanizaki, en su libro *El elogio de la sombra*, describe el ambiente que envuelve a los innobles retretes. Escribe Tanizaki: *... "estas pequeñas construcciones tradicionales se emplazan al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a musgo; después de haber atravesado para llegar a una galería cubierta, agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los shōji y absorto en tus ensoñaciones al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir".*³

A estos pequeños espacios, el arquitecto los denomina *espacio fundamental para la sensibilidad*. Lo relaciona al espíritu y a los sentimientos de quienes lo contemplan. Está fuera de lo ordinario, pero anima los espacios de la vida diaria. Sólo si adquiere sentido en esa cotidianeidad se transforman en símbolo. Un espacio abierto al cielo, un patio o un pequeño jardín, un simple vacío residual enmarcado. La atmósfera está provocada por elementos naturales:

agua, viento, luz, sol y sombra. Su carácter extraordinario no excluye que sirva para mejorar la calidad ambiental de los recintos interiores, resuelve problemas de iluminación y ventilación de las habitaciones. Entre los elementos y recintos que Ando valora de la casa japonesa tradicional, está el Tokonoma, hueco practicado en la pared de la habitación principal en donde se deja algún objeto significativo para la familia.

O el espacio corredor, como el de las casas urbanas de Kyoto o la entrada con piso de tierra de la granja japonesa tradicional. *El espacio del corredor, con su penumbra, es maravilloso, dice Ando, sirve además para relacionar los locales que están en la parte frontal de la casa con la zona residencial que está en el fondo.*

La zona anterior, con el pavimento de tierra, es al mismo tiempo simbólico y funcional, es el lugar donde se cocina y en donde luego se hacen algunos trabajos de la granja misma sobre todo cuando se han terminado las labores cotidianas en el campo.



Fig. 6: Casa Azuma 1975

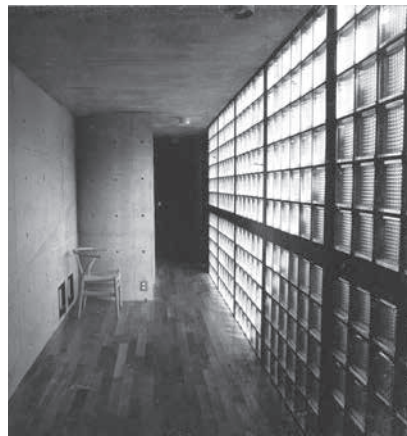


Fig.7: Casa Ikuno 1977



Fig.8: Naturaleza

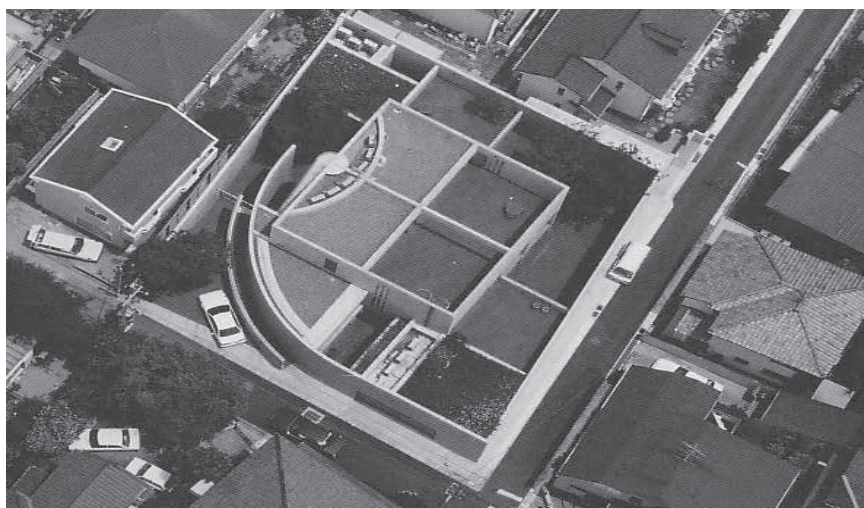


Fig.9: Casa Kidosaki 1981

Segunda cifra: Silencio

No creo que la arquitectura tenga que hablar demasiado. Debe permanecer silenciosa y dejar que la naturaleza guiada por la luz y el viento hable.

Ando caracteriza sus intervenciones utilizando un número limitado de materiales y al mismo tiempo deja expuestas las texturas naturales a la vista y al tacto; un muro o un pavimento atenúan levemente los brillos. *“Las fuertes características de los materiales simples y sus texturas dan énfasis a una composición espacial simple. Así se inspira la conciencia de un diálogo entre los elementos naturales como la luz y el viento”.* Cerrando los espacios al exterior, el arquitecto busca inspirar panoramas interiores en los individuos, remitiendo a experiencias previas del espacio. De allí surge la importancia que le asigna a

la relación entre partes indefinidas de la emoción humana y las zonas intersticiales de la arquitectura.

En esta relación, se manifiesta el silencio de un espacio preparado para la atención, para la escucha. La máxima simplicidad material posible permite el despliegue de toda la complejidad del cuidadoso movimiento cotidiano. De esa dualidad nace el instante en el que el sujeto despierta de su ensimismamiento perenne, para escuchar el silencio involuntario del espacio.

Los espacios retienen lo que se escapa, lo que no se advierte por estar rodeados de ruidos y excesos visuales. En el trato diario con las cosas, el sonido leve de los utensilios de madera lacada marca el tiempo como duración. El agua que cae o transcurre pulsa imperceptibles sonidos, el viento entre los muros refresca el rostro

de quien descansa; las hojas que caen, el canto de pájaros al amanecer, el crujir de las maderas cuando se enfrían, todas son experiencias atrapadas en el espacio.

El espacio para la sensibilidad es un lugar para el silencio. A quien lo habita le provoca un estado libre de intencionalidad, un estado de escucha de lo imperceptible del trajín cotidiano. El carácter ritual de los actos colabora, con sus pausados movimientos, a la fijación de instantes de olvido de sí mismo. La arquitectura celebra en su extensión, en su materia y en su dimensión los movimientos lentos. En el logro de este aspecto, la luz natural juega un rol fundamental.

Para el arquitecto: *La luz esencialmente, conmueve al ser humano. La arquitectura es inmóvil, pero la luz le da vitalidad, la hace revivir.*

沈黙

Fig. 10: Silencio



Fig.11: Edificio Collezione Minato Ward 1989

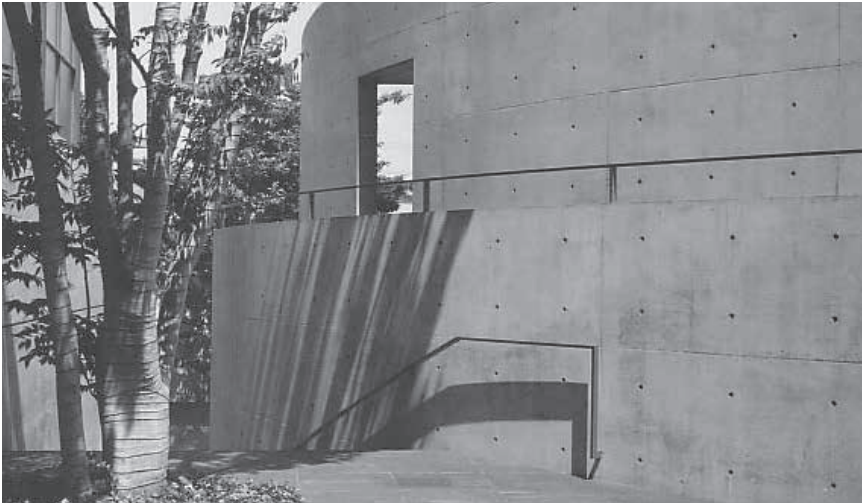


Fig. 12: Casa Kidosaki 1981

Tercera cifra: Vacío

El vacío espacial, el espacio de la sensibilidad, no sólo está disponible a la acción de los elementos naturales o al rito de la acción humana, cotidiano, silencioso propio del habitar japonés. También es lugar profundo, insondable, impenetrable. Es ésta la dimensión más misteriosa del vacío. No sólo por su atmósfera indeterminada o enrarecida, imposible de asir y mencionar, sino porque en él se da el error mental. Nuestro “transportar lugares” foco de la tensión entre el aquí específico en donde estamos provisionalmente y el traslado a un allí, más pleno, en realidad una fuga hacia “lugares mentales” deseables.

La vacuidad como dimensión integrada al ser nos conduce a ese deseo en tanto ficción o remisión a una experiencia. Como el “estar en camino” para alcanzarse a sí

mismo del poeta Basho, que “caminaba errante por los caminos del norte calzado con sus endeble sandalias de paja”.⁴ De la vacuidad también nace la necesidad existencial del reposo, de la contemplación, de la demora. Para Ando, el vacío es campo de fuerzas, profundo, impenetrable pero abierto al espacio interior del sujeto quien lo recrea sin límites ni umbrales. Direcciona hacia una nada incomprensible, a la nada original del ser en potencia, o bien, al espacio infinito.

Escribe el filósofo Hoseki Hisamatsu: *Allí en donde no hay nada, hay algo de inagotable, escondido en la multiplicidad de las cosas.*

En el sentir de este arquitecto, ex boxeador, se expresa la idea de que a través del espacio arquitectónico se puede encontrar inspiración para la vida. Su tentativa busca

reintegrarnos a los órdenes espiritual y natural a través del espacio. Aquellos órdenes que el poeta Hölderlin echó en falta prematuramente.

Notas:

- 1 Este escrito fue preparado para el Festival japonés Nihon Matsuri 2007, que se celebra en la Universidad de Santiago de Chile cada primavera.
- Todas las citas de Tadao Ando están extraídas de la revista “Summarios” N° 56, Japón, La nueva generación.
- Las imágenes están tomadas de Philip Jodidio, Tadao Ando, Taschen, 1998 y El Croquis, Tadao Ando 1983-1993
- 2 Citado por Sergio Albano en *Heidegger Hölderlin y el Budismo Zen*. Editorial Quadrata, Bs Aires. 2007 p. 23.
- 3 Cf. Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*.
- 4 Cf. M. Yourcenar. *Una vuelta por mi cárcel*. Alfaguara. Madrid 2002. p. 15 ss.

El autor es Mg. Arquitecto. Profesor de la Escuela de Arquitectura. USACH.



Fig.13: EdificioTimes I, 1983



Fig. 14: Vacío



Fig. 1: Rive Droite Seine

Este título: “*La herencia de las trazas en la ciudad existente*”, hace referencia a los aspectos de trazado urbano presente en la ciudad existente. El subtítulo que la acompaña, “*Geometría y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo*” incluye la dimensión proyectual compleja y formal que el proyecto urbano contemporáneo ha sido capaz de crear en la ciudad. Se refiere también a las huellas de las trazas presentes en la ciudad y en los proyectos urbanos actuales distinguiéndolas en diversas categorías dentro de dicho paisaje.

La herencia de las trazas en la ciudad existente¹: Geometría y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo

Susana Inostroza Toro
inostrozassusana@gmail.com

Presentación

La hipótesis central o supuesto principal se basa en el potencial que tienen las trazas heredadas para influir en la creación de nuevos proyectos urbanos y espacios públicos en la ciudad contemporánea. Si bien los proyectos revisados responden a necesidades actuales de la ciudad, se les percibe firmemente anclados y vinculados a la historia del lugar siendo deudores del mismo. Por tal motivo, siempre será relevante la visión retrospectiva de experiencias del pasado en diversas ciudades del mundo.

La ciudad es una estructura antigua que se ha forjado como fruto de lentas sedimentaciones y diversas intervenciones. Obedece a un lento proceso de transformación y estratificación sobre preexistencias y permanencias, generando configuraciones variadas, pero mostrando siempre un diseño original que certifica la

esencia de la ciudad. Podríamos rememorar al respecto, el plano de la ciudad de Troya redibujada nueve veces sobre sí misma.

El arquitecto es el escultor de la ciudad, en ella plasma una idea que ha elaborado en su mente y, casi siempre, recogiendo las historias previas referidas al lugar. Para algunos creadores del espacio urbano preocupados por el futuro de la ciudad, el valor de la historia de un lugar es tan importante como los conceptos de forma, geometría y composición. Es necesario aprender sobre el lugar y su historia para imaginar el proyecto y cómo y por qué encajan sus fragmentos. La obra arquitectónica y urbana debería ser similar a la página de un libro en el que se describen muchos años de la historia de un lugar, donde todo proyecto urbano posee una historia anterior.



Fig. 2: Ruinas de Troya, 1894, Sanat Yarınları, Estambul 1992. Superposición estratigráfica

Pretendemos demostrar como se utilizan en la actualidad las trazas de las ocupaciones anteriores en la elaboración de ciertos proyectos e intervenciones urbanas: la intervención de Bercy en París, propone un procedimiento metodológico para sistematizar esta sucesión de interferencias temporales del que está hecho cualquier fragmento urbano con un poco de historia y donde las trazas que permanecen nos muestran la potencialidad de la herencia en la elaboración del proyecto contemporáneo de la ciudad como una pauta para acceder de una manera seria al conocimiento y a la proyectación de la complejidad urbana.

Trazas heredadas: Huellas materiales permanentes

Las trazas heredadas presentes en la ciudad son las huellas materiales que son testimonios visibles y palpables de la existencia de un periodo anterior.

Son los eslabones imprescindibles que nos conectan con el mismo, nos dan continuidad entre un tiempo pretérito y otro futuro y poseen diversos valores según su estado de conservación, antigüedad y capacidad de rememoración.



Fig.3: Vía Appia, 312 a. C

Las trazas son huellas permanentes que a pesar de los cambios de la ciudad persisten y se caracterizan porque:

- Su condición ha sido y seguirá siendo fundamental para la arquitectura de la ciudad;
- Son difíciles de borrar, dada su geometría definitiva;
- Son trazas dominantes que se conservan como la espina dorsal de la estructura urbana;
- Son trazas conexas que albergan toda la batería de infraestructuras y servicios de una ciudad.

Son elementos urbanos dominantes, basados en un sistema de trazado viario estructurante y sostenedor del nuevo proyecto. Las trazas están representadas por las grandes avenidas, las avenidas conectoras, que han permanecido "traza sobre traza" y que han logrado perdurar a lo largo del tiempo. Desde tiempos inmemoriales las calles son las piezas originarias de la ciudad y su geometría es la que ha determinado su permanencia y configuración en el tiempo.

Los tipos de trazas existentes y diferenciadas son muchas, avenida, calle, paseo, pasaje, rambla, costanera, autopista, carretera,

circunvalación, galería, canal, vía férrea, etc.

La traza urbana es una de las herencias más estables que permanece, que sigue y seguirá configurando las ciudades. La ciudad permanece sobre sus ejes de desarrollo, mantiene sus trazados, crece según esta dirección. La trama urbana está representada por el viario y los espacios públicos. Vista en un plano *Nolly* se relaciona directamente con la distribución del espacio edificado. Algunas definiciones también incluyen en la trama urbana los patios de manzana y las trazas del parcelario.

Este concepto se aproxima, como sinónimo, a tejido urbano, el que hace referencia a la disposición de formas diversas en las partes de un cuerpo, entrecruzándose, agrupándose o dispersándose. La trama urbana y su geometría perduran en mayor medida que otros aspectos de su morfología, de modo que su estudio se asocia frecuentemente al proceso de formación de la ciudad.

Es frecuente apreciar trazas rurales antiguas como antecedentes del trazado urbano. Incluso puede estar determinada

por formas naturales que sugieren su construcción.

La traza está ligada directamente al acto de la fundación de un lugar, "*fundar ciudad es trazar sus calles*"². Las trazas son los lugares donde se desarrollan las actividades públicas, donde se manifiesta la vida en la ciudad. Pueden pertenecer a un tejido urbano, o permanecer aisladas, pueden ser muy conexas, poco conexas, o inconexas. Marcel Pöete sostiene que lo más difícil de remover es la traza y el plano y de ahí, su permanencia y persistencia en el tiempo y en la ciudad, su condición es indispensable para la arquitectura de la ciudad. El trazado de una ciudad es la expresión más sintética de ella, es su plano base, de donde surge todo lo demás. Generalmente, es muy difícil eliminar su huella, puesto que su geometría es permanente³.

La traza viaria distribuye, alimenta y ordena lo edificado. Las dinámicas de ordenación de lo edificado, ya sea la inserción de un proyecto urbano, como pieza urbana sobre la vía está relacionada con ella. Para Manuel de Solà Morales la forma general de la ciudad radica sólo en las grandes infraestructuras que pueden aportar un trazado urbano.



Fig. 4: Trazas aritocráticas del siglo XVIII presentes en el parque Bercy, 2003.



Fig. 5: RENFE, Estación de Francia, Barcelona



Fig. 6: Cours Mirabeau, en Provence, Francia



Fig. 7: Bercy viviendas frente al parque, el block conserva las trazas urbanas existentes

La importancia de las trazas urbanas preexistentes en la nueva constitución del barrio: Las trazas en el mundo, el caso de Paris- Bercy

La transformación basada en la modificación del viario fue hasta ahora uno de los principales procedimientos de transformación de la ciudad del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, pero en la actualidad ya no es operativa y demuestra que las trazas permanecen. Oriol Bohigas⁴ expone tres razones por las cuales este procedimiento ha dejado de ser efectivo : La primera, es que destroza la posible continuidad morfológica y la permanencia de la imagen del barrio. La segunda, es que obliga a una transformación de la población y, por lo tanto, a un éxodo de ésta, y la tercera, está representada por la incapacidad financiera y de gestión dado el alto valor de las expropiaciones y por la fuerte especulación inmobiliaria que muchas veces actúa sin tener en cuenta los parámetros de la ciudad existente.

Existen cientos de casos extraordinarios de trazas profundas, de calles, vías,

grandes avenidas que han permanecido, arraigadas a la ciudad y se han convertido en referentes porque han sido capaces de hacernos experimentar el pasado mediante la acumulación permanente de sedimentos. Nos permiten evocar momentos singulares en la historia de cada ciudad y son pilares fundamentales en la evolución urbana porque tienen un valor rememorativo muy grande para las personas. Estas trazas poseen valores de antigüedad, algunas de ellas de condición secular y tienen un valor histórico, por todo lo que ha ocurrido allí, y algunas de ellas poseen un elevado valor artístico, porque en su concepción de origen fue pensada con este último fin: la perduración en el tiempo como una gran obra de arte.

Paradigmas generales de estas huellas viarias son: Los Boulevares de Haussman y otros boulevares de París, Boulevard Richard Lenoir, Canal Saint Martin-Basin de La Villette en Paris, La Lijbaan de Rotterdam, El Cours Mirabeau en Aix en Provence, La ex Alameda de las Delicias hoy Av. Bernardo O' Higgins en Santiago de Chile.

Los mejores bulevares heredados manifiestan su esencia como vías extremadamente ricas desde el punto de vista físico, social y urbano. Muchos de estos boulevares se han transformado en el tiempo y han absorbido las vicisitudes del momento histórico por los cuales han pasado. Pueden haber tenido un sentido distinto al que poseen hoy, pero su trazado ha sido tan profundo y significativo para la ciudad que se han constituidos en elementos con valor de antigüedad, de historia y también de contemporaneidad Como ejemplos podemos nombrar los siguientes: El Boulevard Rivoli y Les Cours de Vincennes en Paris, La Rambla en Barcelona, El Eje Bulnes en Santiago de Chile, Les Cours de Vincennes en Paris, La Vía Veneto en Roma.

Paris - Bercy: Reconversión de las antiguas bodegas vitivinícolas en un barrio multifuncional.

La ejecución del Parque Bercy en París, por el arquitecto responsable del diseño Bernard Huet, es un ejemplo paradigmático de reconversión de un barrio obsoleto



Fig. 8: Proyecto ejecutado del Parque Bercy del arquitecto urbanista Bernard Huet

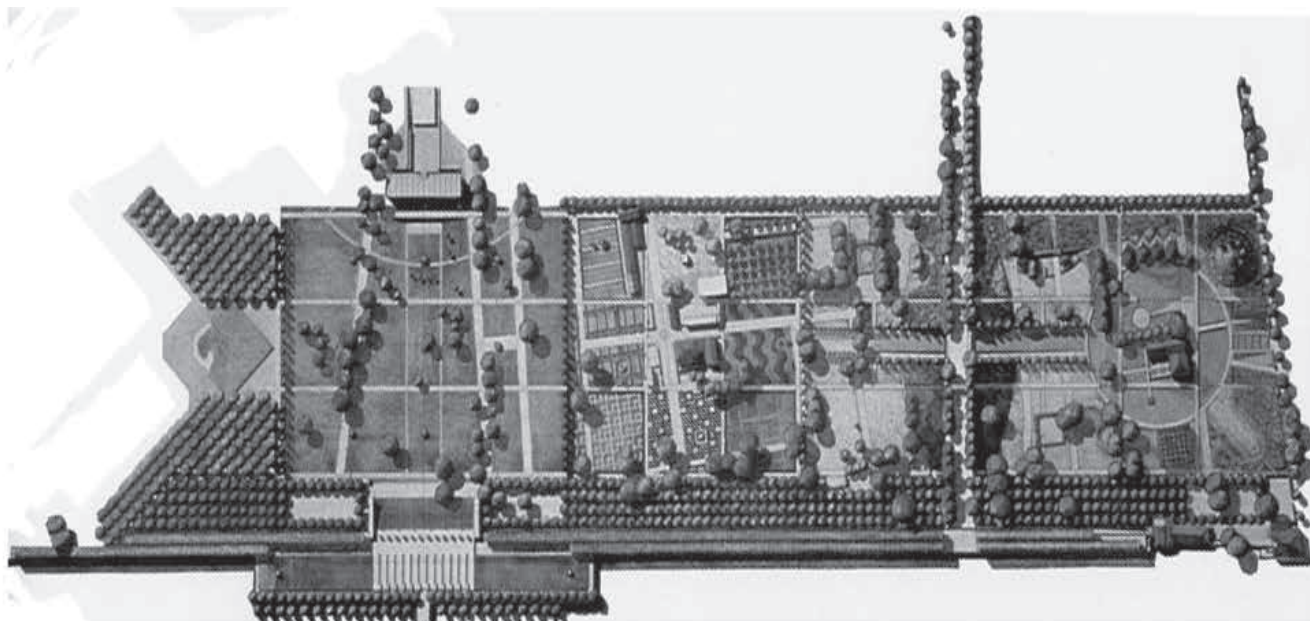


Fig. 9: Proyecto del Parque de Bercy de Bernard Huet

y degradado, hacia los años 80 en otro barrio lleno de vitalidad donde conserva las trazas directamente ligadas a la huella viaria heredada de la implantación de la trama aristocrática de calles del siglo XVIII y las calles de las antiguas bodegas vitivinícolas, retomadas y transformadas en vías peatonales del parque, manteniendo su geometría, dimensión y dirección. Parte de la nueva geometría del trazado aportado se basa en la de las vías o construcciones preexistentes que son dominantes y determinantes para parte del nuevo trazado urbano. Bercy supone fundamentalmente una transformación cualitativa del lugar que implica una mejora de los tejidos residenciales y mercantiles desvalorizados para producir una recalificación urbana. Ello se tradujo en la conservación de los tejidos urbanos del siglo XVIII que hasta 1990 habían permanecido en un estado abandonado y decadente. Se recompone este tejido que se complementa con la instalación de infraestructuras y se construye un gran parque urbano de 12,5 hás. y con diversos equipamientos de carácter local y metropolitano.

Bernard Huet, junto al paisajista Michele Ferrand juegan con la memoria del lugar y con la orientación del río superponiendo geometrías nuevas a las preexistentes. El parque se apoya sobre la traza del río y adquiere la

imagen de las grandes composiciones monumentales desarrolladas a lo largo del Sena en el curso de la historia, ya sean perpendiculares al río (Jardín de plantas, el Trocadero, los Inválidos, la Escuela Militar), o paralelas al mismo (D'Orsay, El Louvre, Las Tullerías). Así, Bercy, se inscribe en un marco ortogonal diseñado por las riveras, los puentes de Bercy y Tolbiac, la Avenida Dijon, la Avenida Pommard y la Avenida Bercy. Las nuevas vías prolongan las direcciones de este marco. Destaca una gran terraza construida a seis metros sobre la vía, separando el jardín de la autopista y del Sena.

Al sur de la operación estas trazas se dilatan para reencontrarse con la trama viaria preexistente. Esta adaptación se dio con la finalidad de preservar la herencia de las trazas históricas y, mediante ellas, destacar la calidad de los alrededores.

El caso expuesto presenta, en su estructura original, vías fundadoras que les han impreso su carácter. Las trazas por el hecho de ser verdaderos códigos genéticos del paisaje urbano han servido para configurar y consolidar las áreas de intervención. El proyecto urbano estudiado se ha fundamentado sobre ellas, las ha retomado y reinterpretado, reforzando sus características positivas y potenciándolas, en todos los casos, con nuevos usos y formas.

Resumiendo:

- La traza heredada es una huella material que representa un potencial de información en la cadena evolutiva de la ciudad. La huella de mayor persistencia en la ciudad es la traza.
- El proceso de ocupación de la traza heredada involucra tres tipos de situaciones: la primera es la superposición sobre otra traza, la segunda es la confrontación donde se produce un diálogo de eliminación o de conservación, y la tercera es la sustitución en la que la traza preexistente es reemplazada por otra traza nueva con un uso y caracterización distintos a los originales.

Notas:

- 1 Inostroza Susana, 2004 Tesis doctoral Huellas en la ciudad heredada: complejidad y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo en la ciudad europea", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, España.
- 2 Parcerisa, Josep, María, Rubert, 2000, "La Ciudad no es una hoja en blanco", Ed. PUC, Santiago de Chile
- 3 Poète Marcel, "Introduction a l'Urbanisme, l' evolution des villes, la leçon de l' histoire , l' antiquité". Editions Anthropos, Paris, 1967. Ed italiana, Turin, 1958, desarrolla el concepto de persistencia.
- 4 Bohigas, Oriol. "La reconstrucción de Barcelona", Madrid: MOPU, 1986.

La autora es Dra. Arquitecto. UPC de Barcelona.

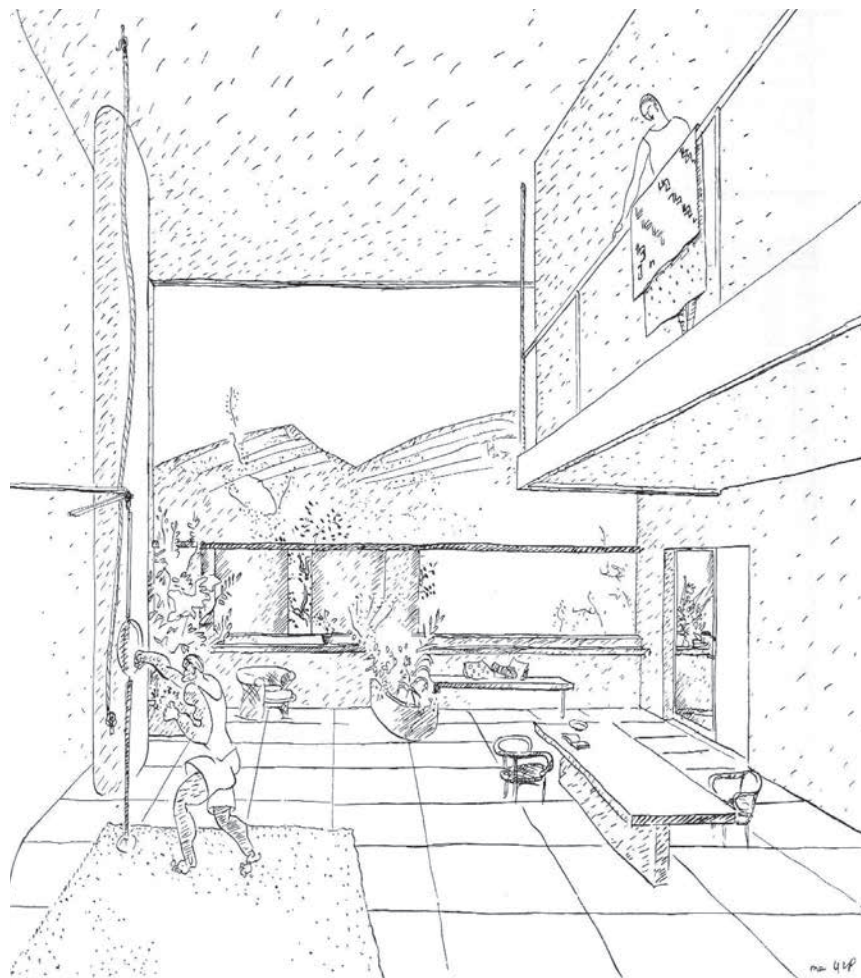


Fig. 1: Croquis del Hombre Ideal. En: Le Corbusier, Jeanneret, Ouvre Complète 1910-1929. Les Éditions d'Architecture. Paris, 1936. Pág. 179.

El proyecto moderno como construcción de una utopía:

Las trazas de la Carta de Atenas en La Institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres

Cecilia Vera Vivanco
mver@uc.cl

Presentación

El programa social del gobierno de Pedro Aguirre Cerda es producto de un fenómeno político que comenzó a gestarse a comienzos del siglo XX, cuyo fin era la superación definitiva del pensamiento liberal que había liderado las formas de gobierno desde el siglo XIX, a partir de la creación e institucionalización de nuevos derechos de orden social para el desarrollo nacional.

El primer factor que condiciona esta situación son los estallidos sociales surgidos en las dos primeras décadas del siglo XX, en exigencia de mejores condiciones laborales y de vida en las clases obreras, los que derivaron en enfrentamientos y masacres. Pero el segundo factor, y definitivo, es la situación económica crítica que debió enfrentar el país como consecuencia de la crisis mundial de 1929, iniciada en Estados Unidos.

Es en este escenario en que se pone de manifiesto de manera definitiva que el área privada no garantizaba un desarrollo social frente a los periodos de crisis, por lo que se define la necesidad de una intervención del Estado en materias sociales y su nuevo papel como administrador y proveedor. Considerando la experiencia de los nuevos regímenes contrarios al capitalismo vigentes en ese momento en Europa y otras partes del mundo, tales como el socialismo, el marxismo y el nacional socialismo apuntaban hacia lo mismo: una mayor ingerencia por parte del Estado en el campo social.

Si bien los primeros pasos destinados al cambio de rol del Estado aparecen a mediados de la década de 1920¹, es en el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), el primero de los tres gobiernos radicales, donde el Estado asume completa y definitivamente su rol como proveedor de la sociedad. Ya en el programa de gobierno promulgado en su candidatura estaba claramente explícito el cariz social que su gobierno llevaría, a través de su lema de campaña "gobernar es educar", deja claramente establecido que sus principios apuntan directamente al área social. Aguirre Cerda considera que gran parte de la población se encuentra en una situación de decadencia física, moral y económica, principalmente por la falta de una educación adecuada y agravada por la falta de medios económicos, lo que ha derivado en problemas sociales como el alcoholismo, los vicios, la vagancia y la delincuencia.

Frente a este panorama desalentador es que considera a la educación y el esparcimiento sano como una solución para paliar parte de estos problemas. Y para estos fines es necesario la creación, por parte del Estado en su rol de proveedor social, de una institución que fortifique física y mentalmente a las personas a través de la enseñanza de una adecuada alimentación e higiene personal, además de proporcionar medios que les permitan cultivar el espíritu y el cuerpo a través de deportes, excursiones, lectura, música y otras actividades de esparcimientos sanas y enriquecedoras que los alejen de los vicios, de manera que el uso de las horas libres constituya un beneficio tanto para los individuos como para la sociedad.

A partir de este deseo es que se elabora el proyecto de la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, mediante la cual se pretendía "vigorizar y moralizar la raza por medio de ejercicios y entretenimientos honestos y el aprovechamiento higiénico y educativo de las horas libres."²

Estas ideas reflejan claramente la voluntad de un Estado moderno en cuanto al deseo de realización de una utopía social, la cual se concreta con una sociedad nueva, y obviamente un hombre nuevo, y este objetivo se pretende realizar a través de la razón, donde el Estado debe racionalizar.

La postura de Pedro Aguirre Cerda es similar a la que asumen los Estados modernos surgidos en el Siglo de las Luces tales como Estados Unidos, donde a través de

su constitución se establecía que el Estado tenía la obligación de asegurar la felicidad de los hombres. Otro caso es el de las leyes napoleónicas, a comienzos del siglo XIX, las cuales tomando como base el Derecho Romano buscan dar orden y racionalizar, de manera de lograr un nuevo orden social, después de la situación caótica vivida a raíz de la Revolución Francesa. Similar es el caso del marxismo, el cual a través de la revolución proletaria pretende alcanzar el paraíso utópico socialista.

En este sentido, la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres constituye un esfuerzo por racionalizar, ordenar y educar a la sociedad de manera de alcanzar "una nueva mentalidad, que, junto con formar una raza sana y pujante, proporcione la alegría de vivir a nuestro pueblo"³, los cuales son fines claramente utópicos.

A través del término "raza", Pedro Aguirre Cerda se refiere a las clases trabajadoras y obreras del país, las cuales, a través del discurso inaugural de la institución, son puestas en valor como patrimonio del país en términos de recursos humanos, y como tales, es preciso educarlas para fortificarlas tanto física como moralmente. Considera que: "Dos factores, hasta ahora descuidados, es preciso considerar, a mi juicio, para lograr este propósito: fortalecer el vigor físico de nuestros conciudadanos, por medio de prácticas deportivas y al aire libre, adecuadas, y tonificar su salud moral fomentando su vida de hogar y de relación."⁴



Fig. 2: Vista de "Bar Lácteo." En: Aguirre, Jorge. Defensa de la Raza 1939-1941. Santiago de Chile. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1941. Pág. 27.

De acuerdo al deseo de superación mental y física de las clases trabajadoras, la creación de la institución se ve formalizada a partir del decreto N° 4.157 del 18 de agosto de 1939, y cuyas finalidades son:

- a.- Cultivo de la conciencia del valer nacional y del honor patrio;
- b.- Práctica de la cultura física, como medio de conservar el vigor y la aptitud para el trabajo;
- c.- Observancia de las costumbres higiénicas;
- d.- Culto al trabajo, a la paz y a la solidaridad humana;
- e.- Estímulo del sentimiento de la dignidad y de la superación del individuo en la vida ciudadana y del hogar; y
- f.- Aprovechamiento de las horas libres por medio de entrenamiento y actividades honestas y educativas.”⁵

Resulta interesante ver como varios de estos objetivos, que constituyen parte del proyecto de Estado Moderno que intenta impulsar Pedro Aguirre Cerda a través de la institución, están claramente vinculados con las ideas de ciudad moderna expuestas en los CIAM, específicamente con la Carta de Atenas de 1933, la cual pretendía racionalizar a la sociedad a través del establecimiento de un nuevo tipo de ciudad, moderna, la cual se caracteriza por el control y distribución ideal de espacios en función del tiempo, como medio para alcanzar una sociedad utópica.

Para este fin se vale de la razón, de manera de establecer un orden del espacio urbano

a partir de las cuatro funciones básicas del ser humano: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación. Y es a partir de este énfasis normalizador que se racionalizan incluso las horas libres, donde reconoce tres tipos: las diarias, las semanales y las anuales, correspondiendo a cada una de ellas un contexto como una respuesta arquitectónica distinta: en torno a la vivienda, en la región y en el país.

Es así como establece que toda área verde en torno a los edificios *“deberán desempeñar ante todo un papel útil, y lo que ocupará el césped serán instalaciones de uso colectivo: guarderías, organizaciones pre-escolares o post-escolares, círculos juveniles, centros de solaz intelectual o de cultura física, salas de lectura o de juegos, pistas de carreras o piscinas al aire libre.”*⁶

A partir de estas ideas es que la arquitectura moderna debe cumplir un rol de control social, al disponer de todos los medios para el aprovechamiento racional de las horas de ocio, entregando espacios didácticos, altamente moralizantes, como contrapartida a las agotadoras horas de trabajo.

En estas ideas pareciera resonar las que Werner Jeager difundiera a comienzos del siglo XX con su obra *“Paideia”*, en la cual, a través de una revisión de los sistemas educativos de la antigüedad, se propone retornar a una concepción clásica de comunidad, la que indudablemente se encuentra en la Carta de Atenas, siendo ésta no sólo un repertorio de estrategias y formas modernas, sino que constituye

una enumeración de acciones capaces de generar una plataforma que asegure la realización de una sociedad nueva para un hombre nuevo, el cual se puede visualizar claramente en el croquis de Le Corbusier titulado *“Le jardin suspendu d’un appartement”*, donde se puede observar el interior de uno de los Inmuebles Villa: un espacio de doble altura con una gran ventana que se abre hacia un paisaje natural, dominado por las copas árboles que se pierden a la distancia, perspectiva sólo interrumpida por una masa sombría montañas.

En el extremo superior derecho aparece una mujer apoyada en un ligero antepecho acristalado mirando hacia abajo, donde se halla el hombre natural, ideado por Le Corbusier, el cual se encuentra entrenando box al lado de una columna o piloti. Este hombre, más que un proletario o que un burgués metropolitano, tiene el aspecto de un atleta.

Este es el habitante de la ciudad de la Carta, un ser espartano que rinde culto al cuerpo, tal como se hacía en la antigüedad griega. De esta manera, la arquitectura está llamada a cumplir un rol civilizador:

“He aquí otro problema social muy importante cuya responsabilidad queda en manos de los ediles: hallar una contrapartida al trabajo agotador de la semana, convertir el día de descanso en algo realmente vivificador para la salud física y moral; no abandonar a la población a las desgracias múltiples de la calle. Un empleo fecundo



Fig. 3: Fachada principal de edificio Hogar Modelo Parque Cousiño (1939-1941), proyectado por Jorge Aguirre Silva y Gabriel Rodríguez

de las horas libres forjará una salud y un espíritu verdaderos a los habitantes de las ciudades”.⁷

El esparcimiento entendido como medida de control social es la idea que sustenta de base a la institución creada por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Al igual que en la Carta de Atenas, considera que a través de la administración de las denominadas horas libres es como las autoridades deben educar a sus ciudadanos.

La práctica de actividades al aire libre en un contexto rodeado de naturaleza constituye una medida necesaria para contrarrestar el cansancio físico y mental producto de las jornadas de trabajo. Se considera que La Carta de Atenas es enfática en este mismo tema, al considerar al esparcimiento como una de las cuatro funciones vitales en la vida humana y de acuerdo a la importancia concedida es que la existencia de áreas verdes destinadas al esparcimiento es considerada como una necesidad vital:

“El mantenimiento o la creación de espacios libres son, pues, una necesidad, y constituyen un problema de salud pública para la especie...”.⁸

Esta idea está presente en la planificación de los complejos de edificios y equipamientos para la institución ya que se trata de circuitos de volúmenes aislados, alejados del

trazado urbano existente y sin referencias a éste, rodeados por extensos jardines y elementos naturales, todos conectados a través de circulaciones peatonales.

Este proyecto paradigmático, si bien debía tener alcances a lo largo de todo el territorio nacional, se materializaría en un comienzo, a través de la construcción de cuatro complejos destinados a la educación y esparcimiento en medio de la naturaleza.

La creación del denominado “Parque de Reposo y Cultura” en el Parque Cousiño (actual Parque O’Higgins) constituye el primero de ellos.

Estaba conformado por el edificio del Hogar Modelo Parque Cousiño (el que después de la muerte del Presidente en 1941 pasó a llamarse “Hogar Modelo Pedro Aguirre Cerda”), por un gimnasio, una piscina, una pista de baile, varias canchas para deportes, restaurantes y teatros al aire libre.

Debido a la temprana muerte del presidente Aguirre Cerda en 1941 es que el proyecto quedó trunco y sólo se construyó el Hogar Modelo Parque Cousiño y una parte del proyecto de paisajismo encargado a Oscar Prager, correspondiente al contexto inmediato del edificio del Hogar Modelo, además de la piscina.

El programa del edificio Hogar Modelo Parque Cousiño fue realizado completamente bajo el énfasis normalizador de la Carta de Atenas, zonificando claramente cada parte del edificio.

Es así como el cuerpo principal del edificio estuvo destinado para las actividades de los adultos, separados por sexo, mientras que los dos cuerpos menores que lo componen estaba destinado a una guardería infantil.

Dentro del programa aparecen conceptos tan utópicos como es el establecimiento de un “bar lácteo”, destinado seguramente a un cambio de costumbres alimenticias, como forma de promover la buena alimentación y la eliminación del vicio del alcoholismo.

Otro de los edificios que formaban parte del programa de la institución que se alcanzó a construir, fue el Hogar Hipódromo Chile, proyectado por Enrique Gebhard en sociedad con Jorge Aguirre. Este formaba parte de un complejo de esparcimiento de menor tamaño ubicado en terrenos del Hipódromo. Este edificio y su contexto, también fueron proyectados de acuerdo a las ideas de arquitectura y urbanismo moderno, pero por desgracia el resto del complejo resultó trunco en su construcción mientras que el Hogar Hipódromo Chile nunca fue utilizado de acuerdo a su finalidad de uso original.

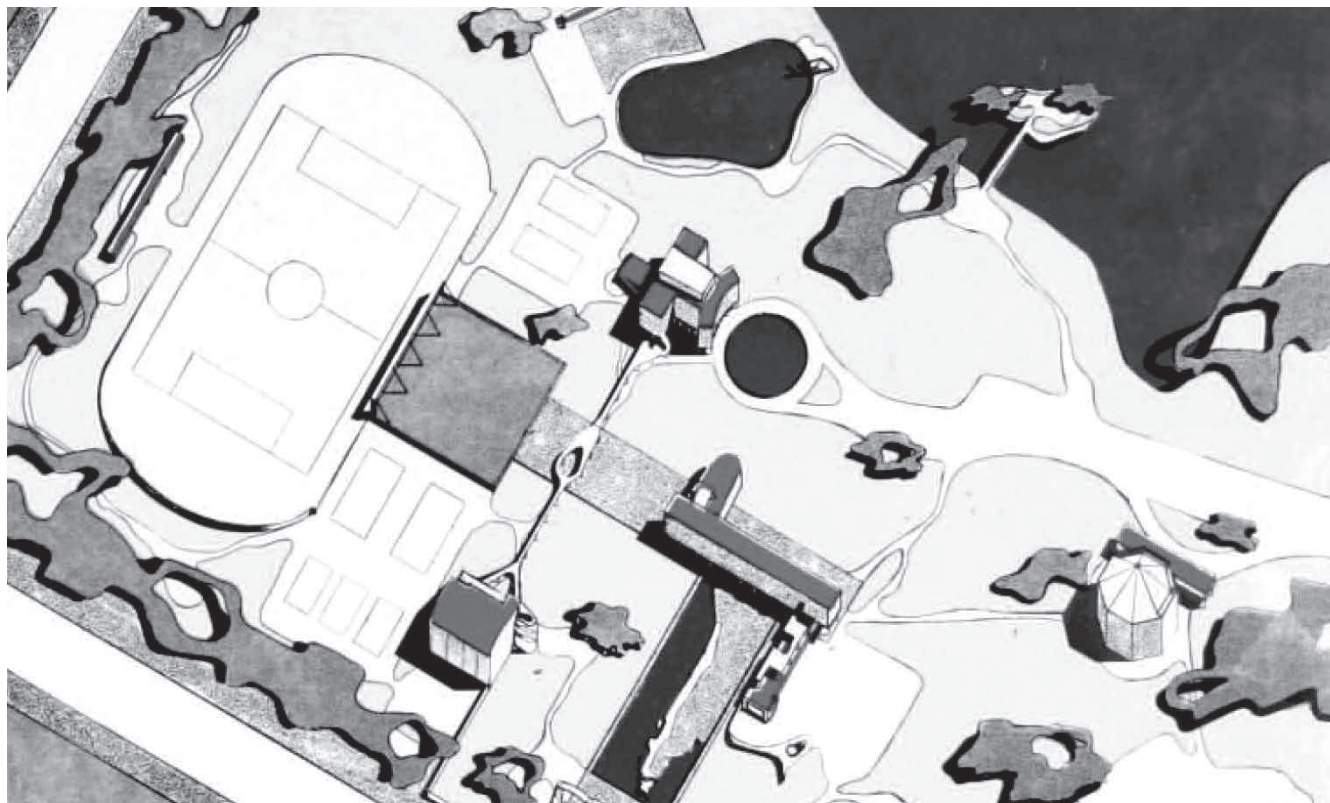


Fig. 4: Axonométrica Parque de Reposo y Cultura, Parque Cousiño. En: Secretaría General de la Defensa de la Raza. Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres. Editorial. Santiago, 1940. Pág. 36.

El último de los proyectos que se alcanzó a construir fue el Parque de Reposo Rural ubicado en la cuesta de La Dormida. Mientras que los Centros de Reposo Rurales para los terrenos del Bosque Santiago sector de Lo Contador y de la Capilla cercano a Til Til, quedaron solamente en etapa de proyectos, siendo jamás construidos debido a la muerte prematura del presidente Aguirre Cerda, lo que determinó el cese de las actividades de la institución, y unos años más tarde su fin.

Si bien el proyecto Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres tuvo una vida breve, y sus proyectos quedaron en gran parte incompletos, es innegable el aporte en cuanto al desarrollo y experimentación, especialmente de las ideas de Le Corbusier, tanto en su carácter objetual como a nivel urbano. Es quizás el carácter idealista y de alguna forma renovador de la institución el que resulta idóneo para ser materializado a través de estos nuevos postulados de igual manera utópicos.

No es menor el hecho que tanto la institución como la arquitectura moderna resultaran, pocos años después, superados.

Notas:

- 1 Las primeras acciones conducentes a un cambio en el rol del Estado aparecen por primera vez reflejados en la Constitución de 1925, a través de la cual se fortalece la figura presidencial, la cual había estado subordinada al poder legislativo tanto en el siglo anterior como en el régimen parlamentario característico de principios del siglo XX.
- 2 Aguirre Cerda, Pedro. "Manifiesto de S.E. el Presidente de la República al País". En: AGUIRRE SILVA, Jorge. Defensa de la Raza. 1939-1941. Editorial Zig-zag. Santiago, 1942. Pág. 4.
- 3 Aguirre Silva, Jorge. Defensa de la Raza. 1939-1941. Editorial Zig-zag. Santiago, 1942. Pág. 7.
- 4 Aguirre Cerda, Pedro. "Manifiesto de S.E. el Presidente de la República al País". En: AGUIRRE SILVA, Jorge. Defensa de la Raza. 1939-1941. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1942. Pág. 3.
- 5 Publicado en el Diario Oficial N° 18.452 del 28 de agosto de 1939.
- 6 Op. Cit. Pág. 73.
- 7 Op. Cit. Págs. 76-77.
- 8 Ibidem. Pág. 68.

La autora es Licenciada en Arquitectura y Magister (c) en Arquitectura. FADEU - PUCCH.

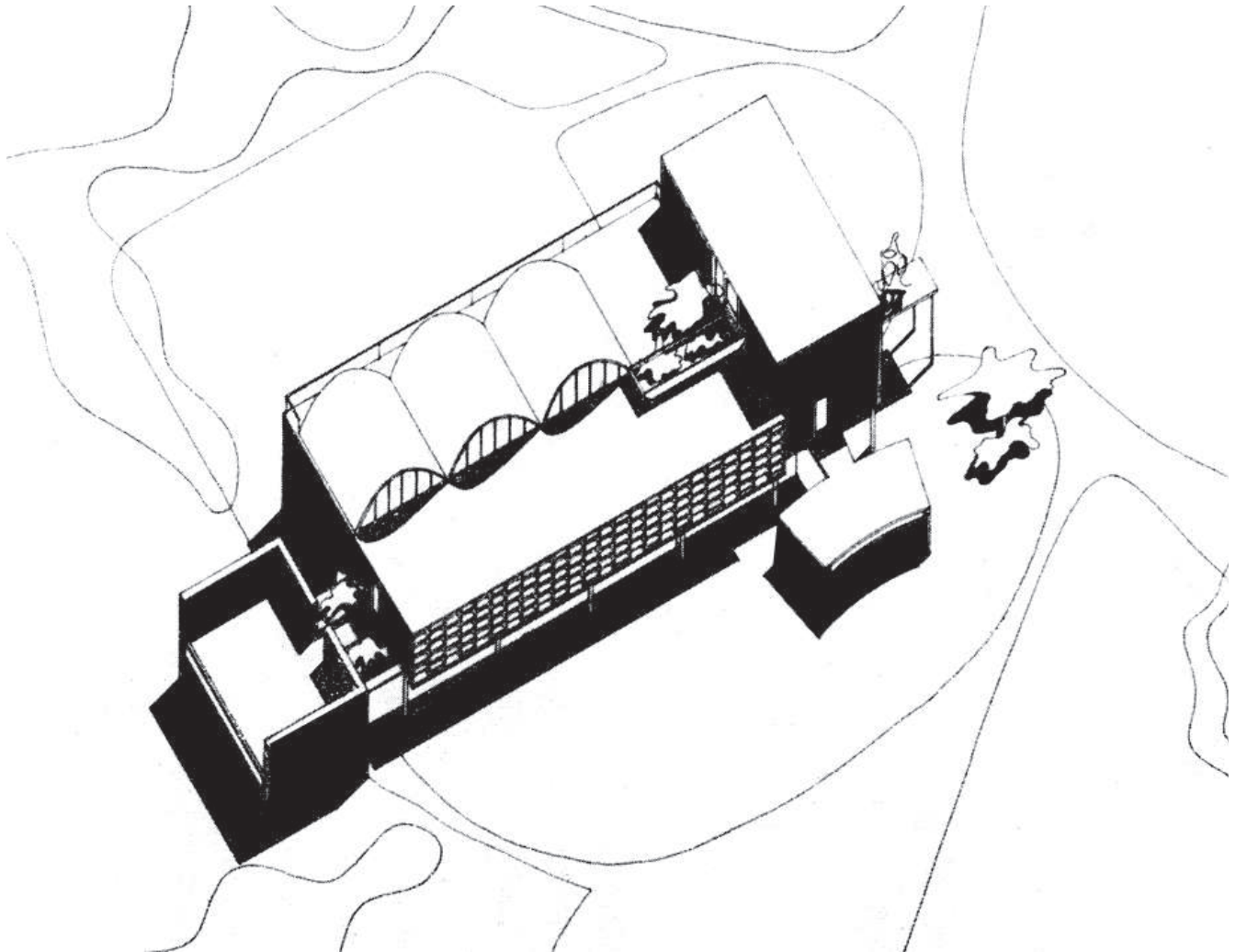


Fig. 5: Proyecto de Hogar Modelo Hipódromo Chile (1941), proyectado por Enrique Gebhard y Jorge Aguirre



Fig. 1: Splitting, 1974

Gordon Matta-Clark corta una casa abandonada y destinada a demolición. Acción que se denominó “*Splitting*” o “partición” de un edificio, donde muros y puertas, cubierta y cielo son unidos por aberturas radicales de luz planteando una profunda crítica al funcionalismo de la arquitectura en los años setenta. Sus intervenciones son un manifiesto, donde el valor del espacio no reside en su funcionalidad sino que en sus posibilidades metafóricas y radicales. En el contexto de la arquitectura, la obra de Matta-Clark es relacionada literal y erróneamente a la Arquitectura Deconstructivista, lo que distorsiona la interpretación de su trabajo. Sin embargo, podemos establecer que sus intervenciones se vinculan a obras de la historia de la arquitectura relacionadas con el misterio de la luz y la sombra.

El espacio de las sombras

La huella de Matta-Clark

Hernán Barría Chateau
hbarria@ubiobio.cl

1 En 1974, Gordon Matta-Clark¹ (1943-1978) corta una casa abandonada y destinada a demolición, seccionando a través de una acción de corte y descalce la estructura material y espacial de la vivienda (*Splitting*, 1974). Desde las fundaciones hasta la techumbre y a través de todos los elementos que componen la vivienda como pisos, muros y escalera fueron trastornados y violentados por una incisión de luz que crea un nuevo y dramático estado arquitectónico que presagiaba lo inevitable.

“*Splitting*”² significa la “partición” total y radical de un edificio, donde muros y puertas, cubierta y cielo son unidos por

aberturas de luz, de manera que a través de “cortes vitales” el edificio deja a la vista su masa, músculos y vísceras, cambiando la naturaleza racional de la arquitectura hacia una entidad única, tridimensional, disociada y totalmente opuesta a la idea de un sistema organizado (Celant en Diserens, 2002). “*Splitting*” confronta la realidad de un edificio con su propia y elemental naturaleza, donde los sistemas de relaciones son desordenados radicalmente.

Los signos abstractos, tales como una puerta y un muro, un techo o esquina, aberturas o cierres, son transformados en materia para construir una nueva realidad que ya no es geoméricamente racional.



Fig. 2: Secuencia Splitting, 1974

Por otro lado, *"Splitting"* representa un estado intermedio entre un edificio abandonado, el pasado intangible del habitar humano y su futura demolición. A través de estos "cortes vitales" por sobre toda superficie estructural de la vivienda, Matta-Clark transforma el espacio de lo familiar y cotidiano en el escenario de lo extraño, creando una serie de imágenes fantasmagóricas y de vértigo (Valdés, 2000/2006; Jenkins en Moure, 2006). Un paisaje interior extraño en oposición al carácter habitable de la vivienda, en un universo kafkiano la "disposición arquitectónica doméstica y banal" se transforma en "un dispositivo donde vaga, de manera fantasmal, la sombra de la arquitectura, el reverso de su poder" (Valdes, 2000/2006).

La disección de edificios se enmarca en la *"Anarquitectura"* (*"Anarchitecture"*, 1974), término acuñado por Matta-Clark y que explica que estas intervenciones van más allá del contexto tradicional de la arquitectura y se sitúan en la no-arquitectura, donde la incisión y la eliminación no solo tienen consecuencias visuales sino que constituye un intento de calificar ideas relativas al

espacio y no afirmaciones sociopolíticas formales:

"Al deshacer un edificio expreso mi oposición a muchos aspectos de las condiciones sociales actuales. Para empezar, abro un lugar cerrado que ha estado no sólo por la necesidad física, sino por la industria que malgasta cajas en zonas urbanas y residenciales dentro del contexto que le asegura un consumidor pasivo, aislado, un público prácticamente cautivo. El hecho de que algunos de los edificios en los que he intervenido estén en guetos negros refuerza en parte esa idea, aunque yo no haría una distinción radical entre reclusión de los pobres y algo extraordinariamente sutil como es el confinamiento escogido que se produce en los barrios de mayor nivel socioeconómico. Se trata de una reacción a un estado cada vez menos viable de intimidad, propiedad y aislamiento."

Disecciones de Edificios (Matta-Clark en Moure 2006)

La *"Anarquitectura"* toma distancia de la disciplina como institución cultural que valora sobretodo proveer de orden y

estabilidad utilizando lo que la arquitectura desecha como excusa para plantear una profunda crítica a la Arquitectura Moderna. La *"Anarquitectura"* es la creación de un espacio sin construirlo a través de la intervención irreversible sobre un objeto arquitectónico desahuciado. Manifiesto donde el valor del espacio no reside en su posible uso (funcionalidad) sino que en sus posibilidades metafóricas o incluso de una funcionalidad absurda que ridiculice la idea de función (entrevista a Matta-Clark por Liza Bear en 1974, en Moure 2006). La radicalidad de Matta-Clark se enmarca en un tiempo en crisis y su figura como el antihéroe moderno y uno de los primeros artistas de la posmodernidad (Corbeira, 2006).

2 En 1988, Philip Johnson y Mark Wingley organizan la exposición *Arquitectura Deconstructivista* en el MOMA de Nueva York y que agrupó el trabajo de 7 arquitectos: Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Zaha Hadid, Lebbeus Wood, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas y Coop Himmelblau. Habitualmente, en forma literal y errónea, la disección de edificios de Matta-Clark se relaciona con este movimiento, sin

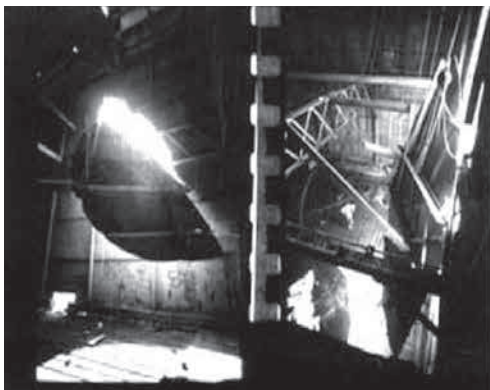


Fig. 3: Proceso de corte de Day's End



Fig. 4: Vista exterior de Day's End. (New York, 1975)

embargo la deconstrucción obtiene toda su fuerza del desafío a la armonía, el orden, la estabilidad y la unidad de la arquitectura (Wingley, 1988). La deconstrucción por lo tanto no desmonta y demuele edificios, sino que localiza dilemas inherentes dentro de ellos radicalizando la expresión formal de sus propuestas a través de una geometría irregular y ambigua, donde las formas puras se contaminan y alteran, pero que responden a una estética formal dinámica y no al resultado de la violencia externa mediante fracturas, perforaciones o la fragmentación del edificio.

Es en la irregularidad y ambigüedad donde cada proyecto deconstructivista expone una presencia misteriosa, extraña y a la vez familiar. Y es quizás, en este universo en que se puede establecer un vínculo conceptual entre Matta-Clark y la obra de algunos arquitectos como Bernard Tschumi y Lebbeus Woods y/o de los artistas Rachel Whiteread (Inglaterra), Isidro Blasco (España) y Sebastián Preece (Chile). Sin embargo, la complejidad del discurso de Matta-Clark contrae preguntas esenciales sobre la condición del ser humano en la

sociedad actual (Diserens, 2003; Moure, 2006). Su actitud planteó una preocupación y crítica permanente a la sociedad de su tiempo y del "sueño americano". Matta-Clark asume la marginalidad sin tregua ante la urgencia de los cambios económicos, políticos, sociales y culturales de su tiempo³. Por el contrario, la arquitectura Deconstructivista explora la relación entre la inestabilidad del Constructivismo ruso y la estabilidad del tardo-moderno logrando una estética inquietante pero de profundo rigor estructural y funcional enraizados en la tradición moderna.

3 En 1974, el mismo año de la muerte de Louis Kahn, quien dijo *"the light, the giver of all presences, is the maker of a material, and the material was made to cast a shadow, and the shadow belong to the light"* (Kahn, 1969), Gordon Matta-Clark realizaba *"Splitting"*, modificando radicalmente la estructura y naturaleza de una modesta vivienda. *"Splitting"* fue la primera de una serie de intervenciones mayores, luego vendrían *"Day's End"* (Nueva York, 1975) que trata sobre el vértigo y la decadencia

en la ciudad contemporánea y *"Conical Intersect"* (Paris, 1975) sobre la demolición inminente en el nombre del progreso y la cultura.

Intervenciones que a través de incisiones de luz y hendiduras revelaron otra dimensión material y arquitectónica asociada al espacio de las sombras y de lo extrañamente familiar: de lo siniestro y lo inevitable; de la destrucción y la ruina; de la pérdida y el abandono. No obstante, las acciones de corte de Matta-Clark transforman la condición de espacio inmutable de la arquitectura en un espacio metafísico y que podríamos vincular a obras únicas de la historia de la arquitectura relacionadas al misterio de la luz y la sombra.

En este contexto la perforación realizada en *"Day's End"*, un corte ovalado sobre la superficie corrugada de un galpón abandonado logra en el espacio interior un contraste tal entre luminosidad y penumbra y que consigue la imagen invertida de un eclipse parcial de carácter sacro. La acción de corte de la intersección imaginaria de círculos sobrepuestos en muros y piso de



Fig. 5 y 6: Vista interiors de Day's End



Fig. 7: El Panteón (Roma 27 BC) – Day's End

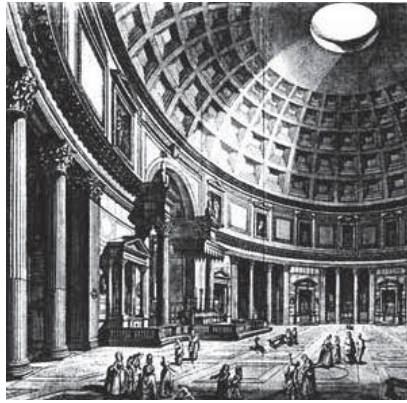


Fig. 8: El Panteón

este viejo edificio alcanzan una visión de tal magnitud, que nos traslada a la época de las catedrales góticas y en términos geométricos y espaciales nos conecta al óculo cenital del Panteón de Agripa en Roma, donde la perforación de un cuerpo y trazo de luz a través de él es crucial para contemplar y completar la relación entre el vacío, la superficie, la luminosidad y la penumbra en la arquitectura. Recientemente, obras como *"The Weather Project"* (Londres, 2004) y *"Your Sun Machine"* (Estados Unidos, 1997) del artista Olafur Eliasson exponen sensaciones inmatéricas que se transforman en esculturas y que han establecido un vínculo cinético entre el óculo del Panteón y las acciones de corte de Matta-Clark.

"Splitting" y/o *"Day's End"* quizás no construyen la historia de la arquitectura, pero estas intervenciones transforman un edificio abandonado e inerte en un nuevo tipo de espacio; el espacio de las sombras, que sin duda pertenece al dominio de la arquitectura.

Bibliografía:

Diserens, Corinne (ed.). "Gordon Matta-Clark". Phaidon Press Limited, London, 2003.
 Johnson, Philip y Wigley, Mark. "Arquitectura Deconstructivista". Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1988.
 Kahn, Louis. "Silence and Light". Conference at The School of Architecture, ETH, Zurich, 1969.
 Lee, Pamela M., "Object to Be Destroyed: The work of Matta-Clark". The MIT Press, Boston, Oct 1, 2001.
 Moure, Gloria (ed.). "Gordon Matta-Clark", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Oct 15, 2006.
 Valdes, Adriana. "La Arquitectura y su Sombra. Noticias de Matta-Clark" (pp. 191-199) en "Memorias Visuales. Arte Contemporáneo en Chile". Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile, Diciembre de 2006. Primero publicado como "La Arquitectura y su Sombra. Noticias de Matta-Clark" (pp. 56-57) en ARQ N° 46. Santiago / 2000.
 Corbeira, Dario. "Matta-Clark el artista destructor". Diario El País, España. 01.07.2006.

Notas:

1 Gordon Matta-Clark, B.A. en arquitectura en la Universidad de Cornell, EEUU realiza su obra fundamental entre 1968 y su trágica muerte por cáncer en 1978.
 2 *Splitting* (1974), documenta una serie de fotografías y una película de 8mm y de 10:50 minutos de duración la disección de una casa residencial de dos pisos en Nueva Jersey, EEUU. Proceso que duro tres meses y que se transformo en la obra icónica de Matta-Clark.
 3 Matta-Clark enraiza el desarraigo, hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta y una norteamericana, Anne Clark, nace en Estados Unidos, pasa su infancia entre Nueva York, Paris y Chile, educado en Francia, estudia Arquitectura en Cornell y Literatura en Paris para

finalmente radical(iza)rse en el incipiente Soho. Desde donde trabajando con basura, habitando y transformando zonas industriales abandonadas se proyecto a través de la disección de edificios hacia el paisaje urbano de Nueva York, Paris y Bruselas.

El autor es Mg. Arquitecto y profesor de la UBB.



Fig. 9 y 10: 'Weather Project' at Tate Modern, London, England, 2004 / 'Your Sun Machine' at Marc Foxx Gallery, Los Angeles, USA, 1997. Olafur Eliasson



Fig. 1: Gibellina destruida. Enero de 1968, fotografía de Leonardo Mistretta

Trazas después de una catástrofe: El Cretto de Alberto Burri

Benedetta Rodeghiero
benedetta.rodeghiero@gmail.com

1. Huella

Traza es la huella dejada sobre el terreno¹

Es el *sulcus primigenius*² excavado con el buey durante la ceremonia de fundación de la ciudad; sobre este trazado el muro del *pomerium* marca dentro y fuera de la urbe y de sus leyes. A partir de este momento, la idea de ciudad se traduce en cuerpo físico y entra en la historia.

El terremoto del Belice destroza totalmente Gibellina. Frente a un paisaje como éste es difícil decidir por donde empezar. Probablemente la clave se encuentre en el territorio, entendido como el substrato, la matriz, donde acontecen las acciones humanas³. El hombre, al ocupar un espacio con su cuerpo, lo habita y lo modifica. Es una construcción continua, combinación siempre única de territorio y cultura, que incluye a la ciudad. Ésta, entendida como artefacto, vivida e imaginada a la vez⁴, evoluciona en el tiempo formando parte de un proceso de acumulación de trazas, físicas y culturales, que construyen día tras día el imaginario y la memoria colectiva de sus habitantes.



Fig. 2: Paisaje en Gibellina vieja

Si la arquitectura de la ciudad no es solamente puro espacio sino que implica el elemento temporal, ésta puede verse como un cuerpo físico, consistencia material, que lleva inscritas las trazas del paso del tiempo, como un árbol sus anillas de crecimiento.

El presente, pues, no es más que otro estrato en la bio-arqueología de la arquitectura destinado, como todos los demás, a desaparecer substituido por las huellas de nuevas generaciones. ¿Por qué, sin embargo, algunas trazas sobreviven al paso del tiempo y otras no?

Podríamos hablar de resistencia para indicar la facultad de sobrevivir a fuerzas, físicas y culturales, que pueden modificar un entorno y los objetos contenidos en él. Resisten las trazas materiales o inmateriales que mantienen invariadas, no tanto la forma y las relaciones que establecen con su medio ambiente, sino sus características intrínsecas, no obstante hayan venido a menos las condiciones económicas y políticas que las han originado.

La resistencia, por lo tanto, implica una acción⁵. Bajo este prisma, la arquitectura es el juego entre construcción y resistencia de los hechos urbanos constituyentes – con palabras de Rossi –, que podríamos identificar con topos, tipo y uso⁶.

Cuando el medio ambiente se modifica, estos elementos evolucionan como respuesta a la modificación, así que resisten las formas, físicas y culturales, que mejor expresan la relación entre los tres.

El imaginario, individual y colectivo, reconoce los elementos resistentes específicos de su territorio, le suenan familiares y se siente identificado por ellos. Podríamos, entonces, afirmar que sin resistencia no hay ni reconocimiento⁷ ni memoria.

¿Qué pasa, entonces, con topos, tipo y uso cuando experimentan una catástrofe? ¿Cómo se ve afectada su capacidad de adaptación? ¿Como el proyecto de arquitectura, en una situación de este tipo, es capaz de componer los tres elementos?

Gibellina es una ciudad de nueva fundación, su reconstrucción es decidida a 18 km del valle del pueblo originario, cerca de las modernas vías de comunicación y, para entonces, de las oportunidades de progreso y desarrollo.

El escultor Alberto Burri es invitado a proponer una solución para los despojos de la vieja Gibellina que lleva 13 años en estado de ruina. El artista crea el *Cretto*⁸, dejando una huella indeleble, quizás no en el territorio, pero sí en la memoria de sus habitantes.

2. Recorrido

Traza es el recorrido metafórico, el mapa conceptual del artista

Burri⁹ ve por primera vez las ruinas de Gibellina en 1981.

El artista propone verter sobre ellas una gigantesca colada de hormigón blanco que recubra todo, como una lava fluida y



Fig. 3: Antigua calle



Fig. 4: Fragmento de pavimentación de Corso Umberto



Fig.5: Detalle costra terrestre

fría. Burri quiere reproducir el mecanismo de la costra terrestre agrietándose bajo el sol, mediante una masa que se transforma autónomamente, pasando por estadios sucesivos de equilibrio precario.

Traza es el camino que acompaña al visitante hacia Gibellina vieja, atravesando montañas desnudas, que preludian la visión del Cretto: el esqueleto de una enorme ballena adormecida en un paisaje de rarefacto silencio.

El Cretto es una obra de *landart* grandiosa, la más grande después del perfil de los presidentes americanos esculpidos en Mount Rushmore. 122 bloques de hormigón de dimensión 300x400m, que parecen amoldarse perfectamente a la topografía del sitio, reproduciendo los cuerpos de las casas de Gibellina y el trazado de sus calles.

La misma altura de los elementos, 1,60m,

permite mantener una relación constante con el paisaje, de manera que el elemento topos, mencionado anteriormente, parece bien resuelto.

Sin embargo, más allá de un aparente mimetismo, las calles no corresponden a las del pueblo proponiendo un mecanismo de abstracción arquitectónica que podría ser interesante si no fuera en contradicción con la escala real de los bloques.

Enormes ataúdes conservan los cuerpos destrozados de las casas con su ajuar fúnebre.

Los habitantes son así condenados a revivir constantemente el mal sueño de su casa perdida, pero sin poder establecer mecanismos de intercambio con la realidad y de actualización del recuerdo, necesarios a la superación del trauma mismo¹⁰.

El Cretto genera una imagen fija asociando, de una vez por todas, una memoria instantánea a un lugar igualmente instantáneo por medio de un tiempo devenido metafísico por ser privado de su principal prerrogativa: el movimiento¹¹.

Aquí no hay otro uso posible que un atormentado paseo entre recuerdos y fantasmas.

3. Indicio

La traza es un signo, un mero indicio de algo que ya no existe, un viaje al descubrimiento de lo que creíamos perdido

En la frontera del Cretto aún resisten los fragmentos del pueblo antiguo. Entre ellos unos restos de pavimentación del Corso Umberto, la calle principal, corazón de la vida pública de la ciudad. Una opción diferente



Fig.6: Planta de la vieja Gibellina simula un "cretto" natural (suelo requebrajado)



Fig. 7: Imagen actual del Cretto. (GoogleMap)

hubiera sido recuperar la trama urbana, la traza de las pavimentaciones para que la gente, recorriéndolas, recordara donde estaban sus casas y los edificios públicos. El fragmento cobra vida mediante una operación metonímica que indica la parte por el todo. Pisar aquellas calles sería cruzar el umbral entre vida y muerte, presente y pasado.

En aquel paso está toda la esencia del lugar aristotélico (la superficie interna del cuerpo que envuelve), y en el fragmento de pavimentación toda la complejidad del *Chora* platónico¹², que reconoce la impronta y la traza (ausencia de algo que fue presente) como componentes principales de cualquier espacio.

El poder memorial de los fragmentos de un objeto arquitectónico depende de la posibilidad de reanudar una historia, que explica las relaciones entre sus partes.

4. Documento

La traza construye el recuerdo, se hace testigo y documento

Según Ricoeur la única traza verdadera es el documento, prueba irrefutable de algo pasado. Una obra arquitectónica es un documento, siempre y cuando sea legible, es decir sea posible su explicación/comprensión.

El problema del habitar, en cambio, es más complejo, ya que, una vez dañado el contexto de su acontecer, se pierde la manera de usarlo y entenderlo la cual desaparece con los últimos testigos presenciales de lo ocurrido.

La obra de arte establece un vínculo único con el pasado a través de su integración en el contexto; su valor de uso originario se mantiene mediante la expresión de un culto.

La liturgia pública, en la que palabras y gestos se repiten habitualmente, surge espontánea, cuando no sea impuesta, de la práctica cotidiana de un lugar y de la reminiscencia de un acontecimiento (como en las procesiones). A través de la liturgia la obra de arte se vuelve *monumentum*, en el sentido de memento-memoria porque hace recordar.

El *Cretto* de Burri, sin embargo, es un monumento en el sentido detestado por Rossi, de permanencia estática, porque en lugar de actuar como re-productor de memoria social y colectiva, sepulta el recuerdo, dificulta el reconocimiento actual del pasado y debilita la identidad de la comunidad afectada. El *Cretto* comunica mal, no se explica ni se comprende, suscitando patología en lugar de afectividad, entendida esta última como *pathos*¹³ que es a la vez sentimiento y acción. Así pues, el verdadero monumento-



Fig. 8: El entorno rural del Cretto

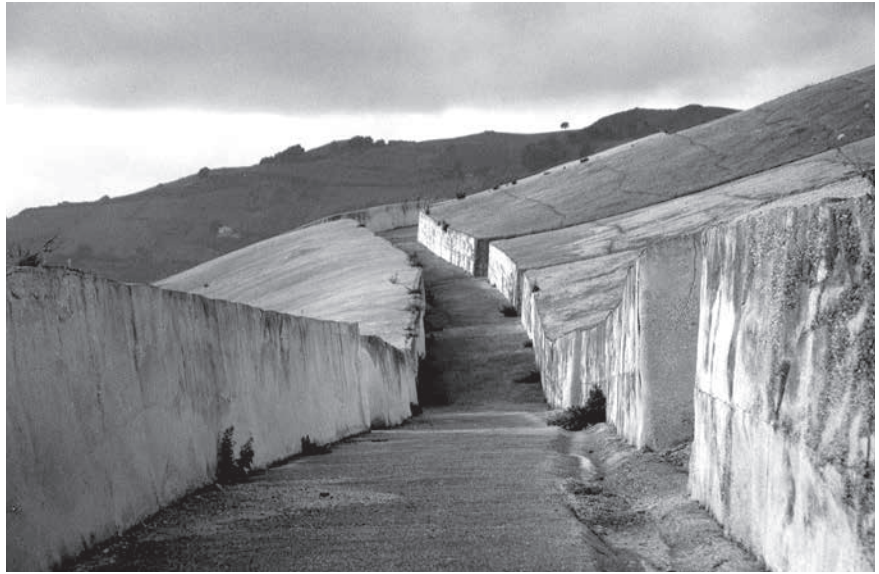


Fig. 9: Recorrido del Cretto

documento en Gibellina vieja no es el *Cretto* sino el fragmento de Corso Umberto, un monumento implícito, pero no por ello menos elocuente, un mero indicio reconocible solo por los que tuvieron experiencia directa, corporal, de él y por esta vía lo identifican y son identificados.

5. Hilo

La traza es un esbozo, el hilo conductor de un quehacer, el límite escurridizo entre dos posibilidades

¿Cuales son los límites del arte en un lugar afectado por una catástrofe? La respuesta a esta pregunta no es fácil porque ciudad y sociedad se hacen y deshacen constantemente sin que pueda verse nunca el resultado definitivo. La condición urbana es orden en *feri*, evolución creadora de formas y usos nuevos.

Creemos, entonces, que en situaciones como el Belice, no hay receta posible, sólo vale el estudio profundizado de cada caso, teniendo en cuenta que un plano no es solamente una propuesta de orden urbano, sino de convivencia social. Esto, obviamente, no puede ser responsabilidad exclusiva del arquitecto, de manera que para hablar de los límites de la obra de arte habría que definir a la vez los de su gestión, económica y política. Debería, entonces, desplazarse el acento del arquitecto como creador al objeto creado, modificado, acumulado y entender el proyecto como un proceso abierto, sensible a las diferentes condiciones urbanas (físicas y sociales) y

capaz de componer en cada lugar topos, tipo e uso para garantizar su reconocimiento por parte de los habitantes.

Esta es la vía para el cuidado y la transmisión del objeto arquitectónico, del territorio y de la cultura del habitar. Sin reconocimiento, físico y simbólico, no hay memoria ni superación del aspecto traumático de la catástrofe.

Lo que al fin y al cabo debería tutelarse es la relación cultural entre los habitantes y su medio ambiente, y para ello hace falta que el objeto arquitectónico comunique, que desvele y aclare el lugar y su cultura a través de la combinación sensible de topos, tipo e uso, tanto explícitos como implícitos.

Notas:

1 El filósofo francés Paul Ricoeur (1913-2005), ha estudiado en profundidad el tema de la memoria en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2004. Ricoeur reconoce tres tipos de trazas: la traza escrita, que es considerada por la historiografía como traza documentaria; la traza psíquica, entendida como impresión en el sentido de afección, producida por un acontecimiento relevante, la traza cortical de la que tratan las neurociencias. En el presente artículo reflexionado sobre esta definición y las definiciones del diccionario de la lengua italiana relativas a los usos comunes de la palabra "traza".

2 Ovidio, *Fasti*, IV, 827-830; Joseph Rykwert, *La Idea de ciudad: Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, Sigüeme, 2002.

3 Para esta definición nos hemos referido a la tradición italiana desde Sereni y Assunto hasta, más recientemente, Natarelli y Magnaghi. Ver: Emilio Sereni, *Storia del Paesaggio agrario Italiano*, Laterza, Bari, 1972; Rosario Assunto, *La città di Anfione e di Prometeo*, Jaca

Book, Milano, 1983; Emilio Natarelli, *La costruzione del paesaggio. Teorie, storia, progetti*, Gangemi Editore, Roma, 1997; Alberto Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringheri, Torino, 2000.

4 Es la idea expresada por Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

5 Ejemplos de resistencia son la forma urbana, que indica la figura de la ciudad, su imagen social; las tramas agrarias; las redes hidricas y viarias; los tipos arquitectónicos, pero también los nombres de lugares; las propiedades del suelo, y algunos modelos socio-culturales.

6 Con topos queremos indicar la geomorfología de un territorio, inclusiva del elemento agua. Tipo es utilizado en su significado original (rescatado por Quatremère de Quincy) de modelo, huella que marca una pauta de invención formal potencialmente infinita. Este concepto es enriquecido, a partir de los años '70, por las perspectivas estructuralista e histórico-genética que lo consideran no solamente como una abstracción geométrica, sino como un hecho cultural que se modifica en relación con su entorno y con el uso que se hace de ello. Finalmente uso indica la experiencia en todas sus significaciones: práctica, contemplativa, simbólica, etc. Un espacio arquitectónico siempre es espacio habitado, experimentado, vivido.

7 Sobre la temática filosófica del reconocimiento y su papel en la memoria, ver: Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Editorial Trotta, Madrid, 2005.

8 La palabra "Cretto" en italiano significa grieta, hendidura.

9 Sobre la obra de este artista italiano véase: Carolyn Christov-Bakargiev, Burri, Electa Milano, 1996.

10 Cuando los antiguos querían disolver el lazo afectivo de los habitantes con el lugar, hacían tabula rasa de la ciudad para anular el poder del sulcus primigenio y del pomerium, y decretar el fin de la ciudad, su no-existencia. Una propuesta del año 1989 preveía crear una "ciudad de árboles" para "contraponer a la creación artística que tiende a la inmortalidad, la fuerza de la naturaleza que es continuo devenir", Milena Matteini, "I ruderi di Gibellina: tra territorio e ambiente", en *Labirinti*, Anno IV, n.2, pp.42-45.

11 Pompeya fue sepultada con su gente, solidificada, pero, en el último instante de una acción en curso.

12 Sobre el concepto de lugar en Aristóteles y Platón, ver: Josep Muntanya, *La arquitectura como lugar*, Edicions UPC, Barcelona, 1996.

13 La palabra griega *pathos* tiene la misma raíz que *poiéin*, que significa hacer.

La autora es Dr. Arquitecto de la UPC.

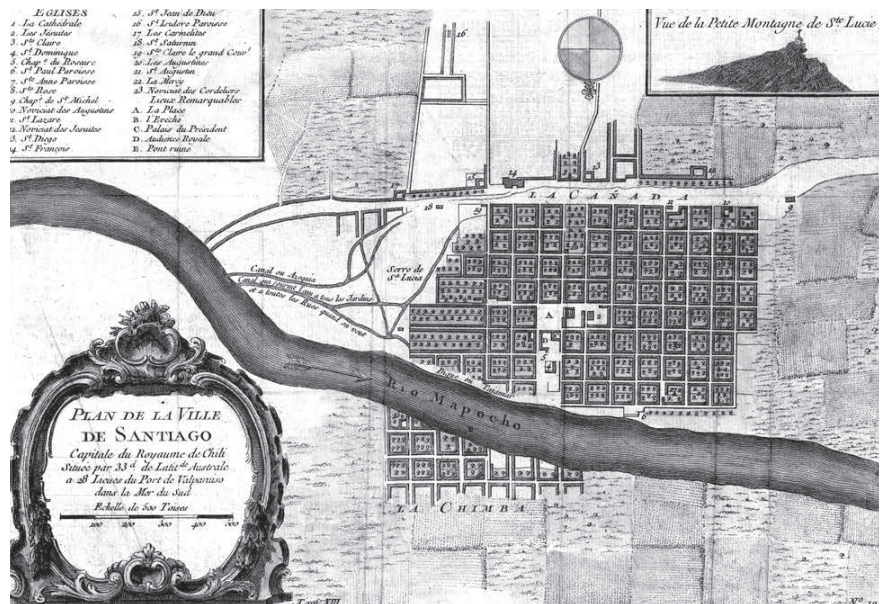


Fig. 1: Amadeo Frezier: Santiago de Chile, 1712

Propósito

Desde tiempos ancestrales, el río Mapocho arrastra día a día materiales rocosos de la cordillera, construyendo el sitio de la ciudad de Santiago de Chile. Durante los primeros siglos del poblado, las dinámicas fluviales expresadas como inundaciones y aludes, ocupan buena parte de los recursos utilizados para resolver los asuntos relacionados con la obra pública. Al final, puente y tajamar serán los principales exponentes de la infraestructura colonial.

La mirada sugerida por estos datos, nos abre una entrada hacia la condición urbana que asumen las llanuras asociadas con los cursos fluviales, que gradualmente son ocupadas por el artefacto construido del siglo XVIII, hasta transformarlas en explanadas interiores.

Explanadas

Una expresión de la idea de ciudad

Jonás Figueroa
 aqua_urbis@hotmail.com

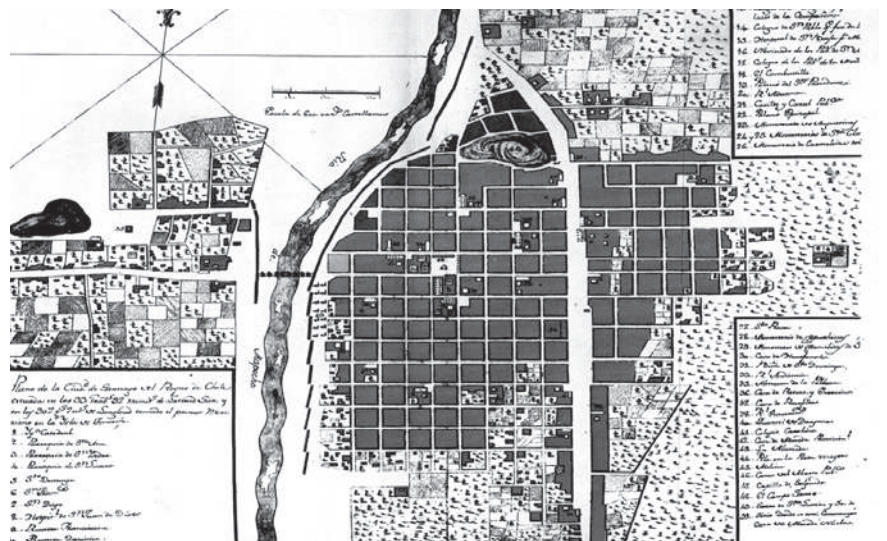


Fig. 2: Anónimo: Santiago de Chile, 1793

La explanada fluvial

El cuadro que ofrece la dimensión de suelo sobre la que se funda la ciudad de Santiago de Chile, es el de una llanura fluvial. La forma y extensión del poblado colonial se nos presenta como un islote circundado por el río Mapocho y la Cañada, al resguardo del cerro Santa Lucía. Imaginamos desde la distancia, que esta llanura podría ser similar a las otras extensiones fluviales que constituyen el sitio de las ciudades del valle central y que por su particular existencia entremedio de dos cordilleras, dan pie a Charles Darwin para considerar esta dimensión geográfica como un antiguo mar interior¹.

Por aquellos años, el río corre libre por el valle, ocupando una anchura a veces

cercana a los 300 metros. A pesar del escaso cauce que observa gran parte del año, sus aguas fluyen por canales y cañadas que como las falanges de una mano, se alargan y encogen por entre islotes de arena y matorral.

El primer dato cartográfico más o menos fiable de Santiago, trazado por el francés Amadeo Frezier (1712), es el de un mapa de aguas con los brazos del río como fronteras urbanas y un sistema de acequias perforando la grilla de manzanas. La forma urbis que nos ofrece este mapa es el de una ciudad densa, abierta hacia el río mediante una larga explanada² de medio kilómetro que se origina en la plaza mayor y avanza en línea recta hacia un voluminoso cauce, más propio del río Sena que del torrente del Mapocho, tal como lo muestra la figura 1.

La explanada urbana

El mapa de Frezier y sus múltiples versiones, se transforma a lo largo del siglo XVIII en el único dato cartográfico de Santiago de Chile, recogido por los atlas europeos³. Sin embargo, una nueva imagen de la ciudad se hace presente a finales de siglo, mediante un mapa más acorde con la realidad contenido en un documento de autor anónimo de 1793, existente en los archivos del Museo Británico de Londres (figura 2).

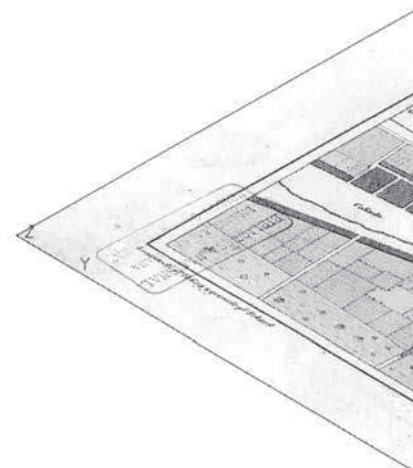
La autoría de este mapa podría estar relacionada con las expediciones científicas que visitaron el país por esos años. Mas a juzgar por la cuadratura que observa el trazado urbano o los detalles con se presentan las planimetrías de los templos, también podría haber sido redactado por



Fig. 3: Santiago de Chile. S. Himely, c. 1827



Fig. 4: La Cañada, C. Gay, c 1830



un ingeniero militar de la guarnición local o por un religioso con habilidades en el dibujo cartográfico.

La planta urbana presente en Frezier, evoluciona en el nuevo documento cartográfico mediante la transformación de la llanura fluvial en una explanada que teniendo un punto de partida único, a la altura de lo que hoy conocemos como Plaza Italia, se divide en un brazo que discurre junto a la ribera del Mapocho y otro que ocupa el largo y el ancho de la Cañada, hoy llamada La Alameda.

Con ello, la llanura fluvial queda urbanizada e integrada a la ciudad.

Esta transformación de la llanura fluvial en explanada urbana, es favorecida por las iglesias y conventos que se emplazan en el sector de La Chimba y los establecimientos comerciales instalados en ambas orillas del curso fluvial.

En la isla central, los principales edificios presentan fachadas hacia el norte, incluido entre ellos, el Palacio de La Moneda. Los templos pertenecientes a las órdenes religiosas, disponen sus trazas planimétricas en sentido oriente – occidente.

Sin embargo, el templo de Santo Domingo, situado en la explanada de relación con la plaza mayor, altera esta característica,

disponiéndola en sentido norte - sur. Constatación que refuerza nuestra hipótesis sobre la transformación de la llanura fluvial en explanada urbana articulada con la cuadrícula de manzanas.

La explanada abierta desde la plaza mayor hacia el río presente en Frezier, que expresa la apertura de la ciudad hacia el río, en el mapa de 1793 ha sido ocupada parcialmente por el convento de Santo Domingo y el mercado. Aspecto que en el documento cartográfico de Claudio Gay de 1831 comienza a perder protagonismo, modificando la forma urbis de Santiago, tal como queda registrado en la figura 5⁴.

Fig. 5: Santiago de Chile, C. Gay 1831

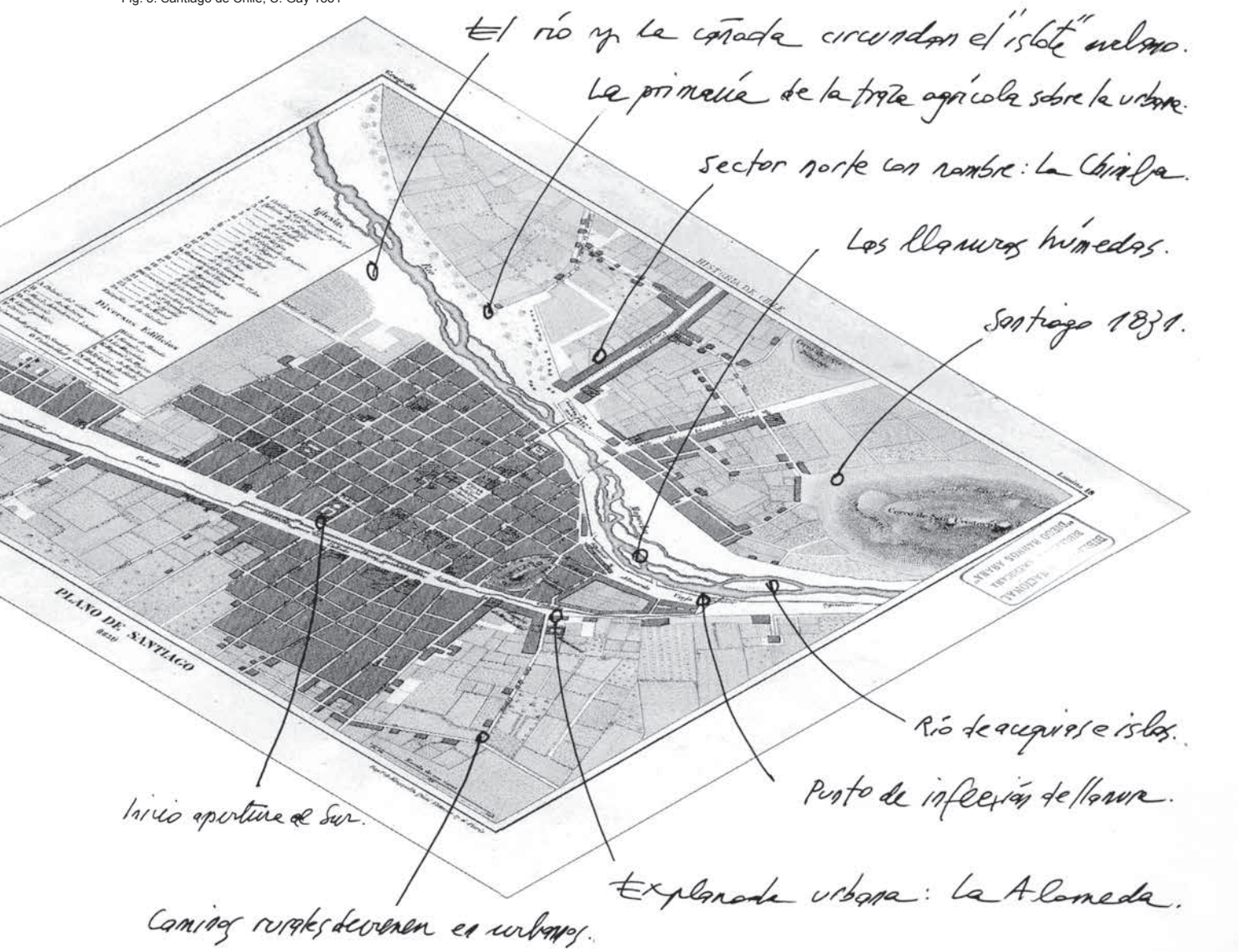




Fig. 6: Anónimo: Santiago de Chile c. 1930

Las explanadas interiores

La modificación que experimenta la centralidad urbana a raíz del desplazamiento de la sede de gobierno desde la plaza mayor hacia el palacio de La Moneda, una fábrica de monedas diseñada por Joaquín Toesca en el siglo XVIII, situada junto a la explanada interior de la Cañada, y la posterior canalización a fines de XIX del tramo central del Mapocho, inciden en la práctica desaparición del río como pieza estructurante de la *forma urbis* de Santiago de Chile.

El palacio de la Moneda diseñado de acuerdo con la idea de ciudad del siglo XVIII, en tiempos en que la urbe se encuentra volcada hacia el norte y abierta hacia el río, gira en su eje en los años 30 del siglo XX y mediante la apertura de las plazas Libertad y Bulnes, y la avenida Sur, hoy Paseo Bulnes, se transforma en el origen y el remate de una explanada interior.

La fuerte presencia física del río en la *forma urbis* del siglo XVIII, dará paso a una primacía del trazado vial en la ciudad del siglo XX, tal como se expresa en la figura 4⁵.

Notas:

- 1 Charles Darwin: Viaje de un naturalista alrededor del mundo. Librería El Ateneo, Buenos Aires p. 317. (bajado del sitio web Memoria Chilena).
- 2 Explanada: del latín *explanata*. Espacio de terreno allanado (RAE); en nuestro caso, aplicamos el término para entender un espacio urbano vacío y extendido entre dos orillas y por extensión, también lo aplicamos a una plaza alargada, tal como el *plein* holandés.
- 3 Al menos deben existir 6 ó 7 versiones del mapa de Santiago de Chile de Amadeo Frezier de 1712, realizadas por diferentes grabadores y cartógrafos. El que aquí se presenta corresponde a una versión de Jacques Nicolas Bellin de 1754, ejemplar original coloreado a mano y disponible en la Cartoteca de Cataluña.
- 4 Mapa de Santiago de Chile de 1831 en Claudio Gay: Atlas de la historia física y política de Chile. Tomo I, lám. 18. E. Thunot y Cía, Paris, 1854, bajado del sitio web Memoria Chilena.
- 5 Mapa de las líneas de tranvías de Santiago de Chile, Anónimo, c 1930. Propiedad del autor.

El autor es Arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura Usach y editor de la revista Arteoficio.



Fig. 1: Trabajo de limpieza de canales en Coporaque

“La traza, por una parte, combina una relación de significado, más bien asociada a la idea de vestigio y una relación de causalidad, incluida en una cosa o marca. La traza es un efecto-signo o signo-efecto. Estos dos sistemas de relaciones están entrelazados, por un lado, por que la traza es razonar por medios de causalidad sobre la cadena de operaciones constitutivas de la acción de pasar algo. Por otro lado, para resolver la marca a la cosa que la hizo se debe aislar, entre todas las cadenas posibles, las que también llevan al significado perteneciente a la relación del vestigio al hecho de pasar.”

“Por otra parte, la traza se caracteriza entre todos los signos por que desarregla un orden. La Traza es este desarreglo expresado en si mismo, permitiendo el descubrimiento de nuevas ideas.”

Paul Ricoeur

Las trazas del territorio desértico

Los espacios arquitectónicos de Atacama

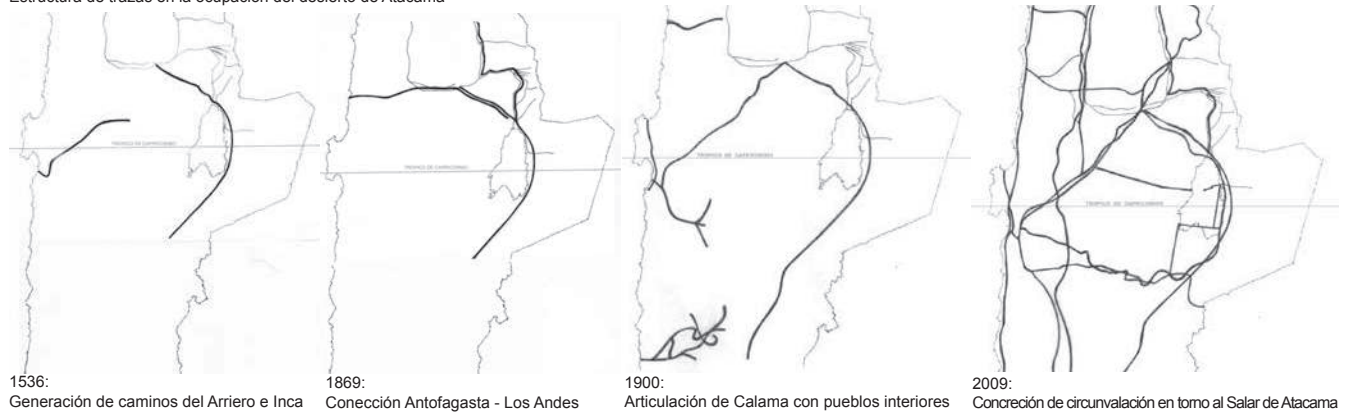
Fernando Flores Araya
fernando.flores@usach.cl

Es posible señalar que la traza o proyección, es una lectura o interpretación de las experiencias y la existencia, que posibilita alterar el orden establecido para permitir el develamiento de nuevas ideas. En el contexto de la arquitectura de climas áridos y desde un enfoque histórico (lo que denominó el Territorio como Arquitectura) el territorio es entendido como resultado de diferentes procesos de transformación:

trazas, huellas o “voces culturales”⁷ de diversas formas intensivas a lo largo del tiempo.

Si bien el territorio, se modifica espontáneamente, interactuando consigo mismo y con los seres vivos, también, sufre intervenciones humanas a través de la historia, por lo que desde siempre conforma un espacio incesantemente remodelado.

Estructura de trazas en la ocupación del desierto de Atacama



Reflexionar sobre el Territorio como Arquitectura, es reconocer un territorio desde el contenido histórico propio del lugar, fruto de necesidades, de voluntades, de esfuerzos por lograr un habitar productivo y poder posicionarse y permanecer a través del tiempo y a pesar de las condiciones inherentes.

Así, construir el territorio constituye un escenario propicio de posibilidades desde donde es posible descubrir en los problemas arquitectónicos oportunidades que subyacen, aprendiendo a construir para proteger y conservar los hechos culturales del hombre.

En el territorio del Desierto de Atacama en Chile, se advierten distintas fuentes que fueron - y siguen- modelando e inventando el presente, a partir de la acción ejercida por una sucesión de acontecimientos y huellas no planificados, que se impregnan de una historia privilegiada.

La adaptación y producción del hombre en el Desierto de Atacama está fuertemente ligada a su capacidad de desarreglar o

alterar el orden establecido, permitiendo descubrir nuevas ideas en el territorio.

Así, a través de los años, la comunidad atacameña ha buscado acondicionar su entorno físico, generando diversas respuestas intuitivas con el objetivo de conseguir bienestar, confort e identidad en los lugares que habita.

Interpretadas desde la arquitectura, se busca dar respuestas, desde un enfoque artístico y científico, que permita descubrir e identificar los problemas que afectan la construcción y habitabilidad de dicha cultura local.

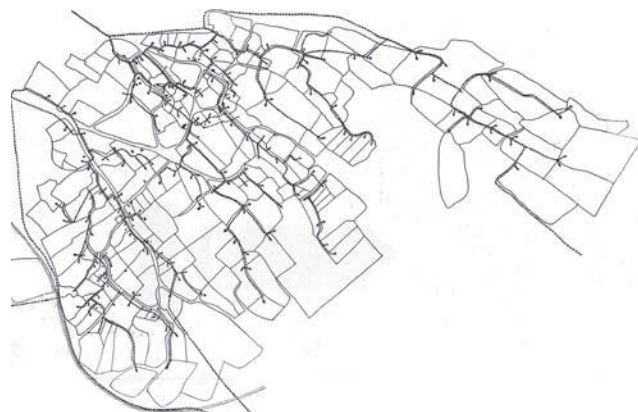
En el desarrollo de ese proceso, las técnicas, tecnologías y la experiencia de habitar aportadas por esta cultura han enriquecido las soluciones a los conflictos, sugiriendo una relación particular con las condiciones naturales de los lugares y el territorio de Atacama.

En este escenario se reconoce un potencial en el clima, factor determinante en las condiciones ambientales que generan sus espacios.

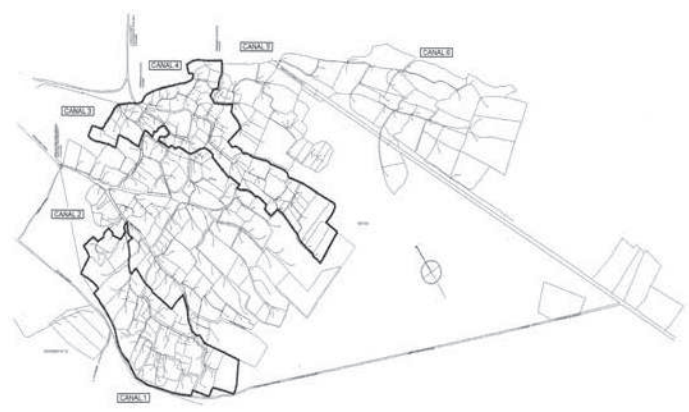
El manejo del clima, a través del microclima, ha permitido que el área específica, el lugar imaginado, se transforme favorablemente, e incida en su hábitat y su calidad de vida. La correlación de las condiciones climáticas naturales o artificiales y los efectos subjetivos de confort permiten el balance térmico adecuado al organismo y al desarrollo pleno de sus actividades.

En esta cultura, los espacios generados están en completa relación con sus complejas actividades y cosmos, como el habitar y producir agrícola, y la valoración que se le asigna al territorio. La cultura es el origen del espacio.

La cualidad del espacio en este caso, corresponde a una cualidad percibida, vivida y contextual a la vez, una relación simbiótica, hombre-territorio. Esta concepción del espacio, vivido y percibido, se refleja en una valorización particular que se tiene con respecto a la preservación e integración del paisaje y el territorio, como herencia de manifestaciones socio culturales a través del tiempo, una espacialización del tiempo.



Ayllu de Solor: Red de canales en torno al rio San Pedro



Ayllu de Solor: Sistema de irrigación a base de canales



Sistemas de AYLLUS (racimos). Ríos Vilama y San Pedro



Sistema de canales al interior de los 21 ayllus locales

En este mundo, el agua genera la vida del lugar, el manejo de la luz crea refugio, la utilización de la vegetación permite crear sombras que se desplazan durante el día originando lugares, y las construcciones de sus antepasados son vestigios, un legado histórico de la cultura.

Como indica el arquitecto Germán del Sol, la detención del tiempo son las obras, ruinas y vestigios.

La arquitectura en este territorio posee un tiempo, pero un tiempo relativo, un tiempo fluctual, no solo entendido como duración cronológica, sino también como un proceso, donde las cosas están abiertas a modificarse continuamente, ensayando cambios, donde la realidad entra en el proceso de creación.

De las trazas estudiadas, la geometría agrícola nos permite entender las relaciones de significados entre lo existencial y lo empírico de estar en el tiempo. Las trazas se traducen en recorridos y rutas que el hombre realiza para señalar una forma de habitar, construir y producir con equilibrio.

La creación artificial asignada a elementos naturales, obedece a un carácter mítico en su mayoría, reflejada en la creencia de varios dioses, establece un escenario de interpretaciones diversas, por lo que es posible identificar una riqueza de significados y de voces.

Por tanto, la naturaleza del espacio atacameño es dialógica, ya que establece un nivel complejo, rico en significados, donde se busca una relación con la inmensidad del territorio, que provee y ordena. A la vez, se persigue capturar una interioridad, a través del vacío abierto y acotado, para recordar el tiempo pasado impregnado de contenidos y valorar lo verdadero. Esta concepción de voces, establece diversidad de significados, al mismo tiempo establece la renuncia a lo único y absoluto.

Se trata con una arquitectura cultural, que cultiva escenarios de acciones posibles. En este contexto cultural, donde la naturaleza se encuentra en toda su expresión, las trazas, las edificaciones subliman al paisaje, separándose del lugar, e implicando cierta introversión, con una

independencia de forma, que trata con la totalidad del territorio, señalando lo esencial de él y la experiencia de percibirlo, trazarlo y vivirlo.

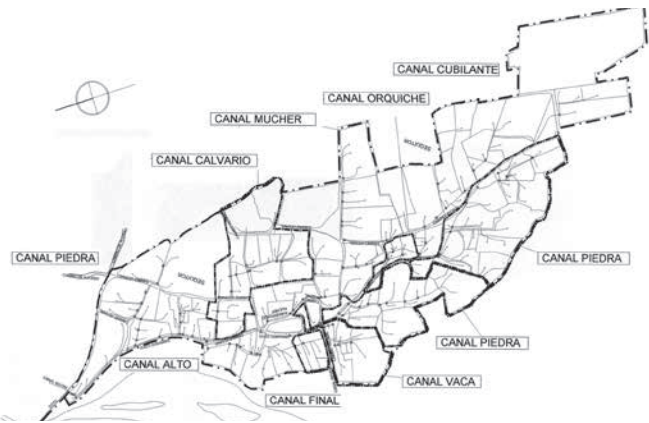
Por una parte, se observa la naturaleza, la geografía y la amplitud del territorio de Atacama que determinan una relación con la tierra y la cosmovisión de un mundo singular, que se refleja en las variaciones del clima, de relieves, en las trazas de lo señalado, vivido y aprehendido.

Por otra, surgen los lugares construidos que buscan la interioridad en este inconmensurable territorio, pero que a la vez dan cabida a fiestas y ceremonias para vincularse con él. Unos vestigios edificados que corresponden a los espacios habitados por ocupaciones anteriores, y que constituyen los desafíos de una arquitectura que media constantemente con las escalas del territorio, de una forma integrada.

En el tejido agrícola andino, la importancia de los sistemas de irrigación reside en el manejo tecnológico del agua y su forma de organización; de esta manera, el



Ayllu de Sequitor: Red de canales en torno al río San Pedro



Ayllu de Sequitor: Sistema de irrigación a base de compuertas, canales verticales, laterales control y reservorios

hombre andino incorpora la geometría para establecer un diálogo con el territorio, y crear lo que faltaba. Sin embargo, una producción agrícola estable, en condiciones ambientales áridas, exige la transformación del territorio, en el manejo de espesores, humedad del suelo y generación de microclimas para cultivos, lo que demuestra una relación sensible con el territorio. Un territorio, cuya aridez e incertidumbre climática son los retos ambientales que el agua debe superar mediante complejas tramas (sistemas de canales y terrazas) creadas en comunidad.

Estas condiciones ponen en evidencia las complejas relaciones entre limitaciones territoriales, ecológicas, manifestaciones culturales e interacciones sociales en el trabajo de la agricultura.

Desde el punto de vista antropológico, lo esencial de un sistema de riego es la asociación de creencias, procedimientos y reglas que legislan la distribución del agua entre los agricultores.

Entre las transformaciones en el territorio que regulan el agua, se observan canales y terrazas de cultivos, camellones y apozamientos en las chacras; una verdadera ingeniería agrícola.

Entonces, la red de canales, que cumple un rol fundamental en el regadío de los aterrazamientos, conforma desde

una perspectiva arquitectónica, trazas hidrológicas sobre el paisaje.

Las trazas del territorio permiten entender una complejidad que supera una condición técnica. Los canales son tránsitos físicos del agua, pero a la vez constituyen un sistema de distribución del agua y una estructura administrativa, social y política.

Por lo anterior, este manejo de las aguas se configura como una expresión de una tecnología del paisaje, es decir, la conversión de las terrazas en una herramienta que facilita al hombre el regadío en la agricultura.

Las terrazas son lugares geométricos que generan la agricultura. Son dispositivos hidráulicos que controlan el movimiento del agua: "regar es enseñarle al agua" (en quechua yaku karpay, yaku yachachiy), metáfora que explica el procedimiento de captación, el sentido del flujo y la velocidad requerida.

La palabra yachachi se traduce como enseñar, pero también, orientar y dirigir. Así, el agricultor andino trabaja la tierra para vivir, interpreta la naturaleza y es capaz de tutelar una transformación del territorio construyendo paisajes agrícolas.

El aprendizaje adquirido con la construcción de terrazas es análogo a situaciones de terrenos en pendiente o terrenos complejos

de trabajar, por consiguiente, la terraza es una superficie adaptada para el cultivo, por favorecer el regadío, deteniendo la erosión del suelo, reteniendo la humedad, creando microclimas aptos para labores agrícolas. El aterrazamiento y los canales constituyen formas razonables y acertadas de manejar el terreno y el agua.

Los conceptos aquí expresados, no encierran sino un sentido social de la actividad, en cuanto a ahorro, velocidad y control del consumo de agua como sistema físico. Por otro lado, como obra de esfuerzos comunitarios, donde las transformaciones del territorio deben apreciarse por el valor de una creación cotidiana.

Conjuntamente y desde el proyecto de arquitectura, lo que he denominado la Arquitectura como Territorio, se aprecia en estos parajes desérticos una confrontación sostenida por diversas obras y proyectos más bien contemporáneos insertos en una cultura potente que hasta hoy prevalece. Esta confrontación nos lleva a reflexionar que en este caso, antes de centrarse en el proyecto con una idea genial que de solución a una necesidad de hábitat, el construir es paralelo al pensar, recibiendo las cosas sin reducir las a un orden abstracto o ideal, sino más bien, enfocándose en la esencia real de las cosas.

La forma de construir de la cultura de Atacama que se condice con su forma de habitar, se despliega en el construir que



Fig. 2: Lugar de sombras y texturas en el pueblo de artesanos, San Pedro de Atacama



Fig. 3: Luces, sombras, penumbras y texturas en el desierto de Atacama

protege, del cual cuida el crecimiento y erige los espacios y las edificaciones.

Aprender a construir para proteger las técnicas y los conocimientos, con economía de recursos para prolongar la vida. Por tanto, existe un estímulo por abordar la relación de diálogo de los proyectos con el territorio, a través de una prefiguración, que recoja los requerimientos culturales, sociales y ambientales, en los lugares y edificaciones que la sociedad necesita, articulando estructuras de usos, formas y materialidades.

Se reconoce el espacio de diálogo como resultado del diálogo-acuerdo y la acción creativa del hombre desde un contexto histórico-social en el orden del territorio y de la ciudad; esto permite aproximarse a los procesos de creación de proyectos arquitectónicos en este ámbito, ya no solo desde una concepción de orden y planificación, sino desde el proyecto como un lugar, que pondera que la nueva idea, interpretación de la cultura, articule un nuevo territorio.

En este contexto, la confrontación de las obras arquitectónicas modernas con lo tradicional ha provocado más que una coexistencia, una equilibrada relación que proviene de la adecuada identificación de los problemas del encargo en relación al lugar y el descubrimiento de las expectativas locales.

La relación de diálogo de las obras arquitectónicas en el territorio ha establecido, en mayor y menor medida, una interpretación de la cultura local y de la historia del lugar habitado, a partir de nuevas ideas.

Asimismo, existe una preocupación por revelar estructuras sucesivas, sumergidas por el paso de los años, y que han posibilitado dar un continuo a la arquitectura; un marco de contextualización y de origen para concebir que las obras, como los nuevos lugares, pertenezcan al lugar ya habitado.

En las obras Hotel Explora, Retiro Alonso Ovalle y Pueblo de Artesanos, se puede establecer una reiteración en el manejo del espacio y el tiempo, entendido como espacio-tiempo (como lo señala Joseph Muntañola), en la concepción de espacialidades sombreadas y en penumbra.

En estos proyectos, la creación de sombras en el espacio externo y penumbras en el espacio interno, constituyen formas de espacio-tiempo porque logran interpretar el manejo de la luz natural que realiza la comunidad local en los espacios intermedios del trabajo rural.

A lo largo de la historia, la distinción entre sombras y penumbras surge desde el reconocimiento de la habitabilidad de la cultura en el desierto, siendo no solo una

referencia a la forma de los espacios, sino más bien, una interpretación del concepto de gradiente luminosa.

En estos espacios, el tiempo se vuelve visible. Las sombras generadas a partir de su detención inicial implican una construcción de origen cultural, identificando la sombra requerida en cada caso, su utilidad, los recursos para producirla y el significado asignado.

En las obras mencionadas, el espacio sombreado, natural o artificialmente, permite ser comunicado, proporcionando información sobre la caracterización del lugar y el tiempo de su acontecer. Del mismo modo, este espacio entrega un ambiente óptimo para la manifestación y la representación del uso pensado.

El concepto de espacio-tiempo es abordado como una interacción de relaciones temporales y espaciales que se expresa de forma dinámica y estética en un hecho que conlleva la inseparabilidad del tiempo y el espacio. Esta condición implica asumir lo relativo de su propia concepción de tiempo histórico.

El espacio-tiempo en las sombras y penumbras, manifiesta la coincidencia de la historia y el lugar. Una interpretación arquitectónica en un mundo cultural. Una estructura de conciliación entre el mundo real y el mundo imaginado.



Fig.4 : Plaza interior hotel Explora, San Pedro de Atacama



Fig.5 : Plaza interior y abierta a la inmensidad de la naturaleza en Caspana

En estos espacios, el tiempo se relativiza, demostrando que las cosas no son indestructibles. Aquí, la arquitectura y los objetos se modifican continuamente; los espacios no se imaginan sólo para la permanencia, sino que, navegan y trabajan conscientemente con el tiempo. El espacio-tiempo es entendido como la sombra del lugar.

En las obras, Explora, Terrantai y Retiro Alonso Ovalle, los recorridos o paseos arquitectónicos, proponen reiterados cambios de escalas, pero de manera integrada. Es decir, se plantea una integración de escalas como una forma de desligar a la obra de su escala humana, como lo denomina Jacques Derrida, su valor de presencia, su valor de origen. Para esto, se crean diversas escalas integradas precisamente para evitar que exista un solo origen, donde el hombre ya no es la única medida de la estructura espacial de recorridos.

Con la integración de escalas, el lugar se vincula con su entorno a través de relaciones visuales, permitiendo un "desarreglo creativo" con diversas escalas que surgen del lugar ya habitado.

Desde la llegada al hotel Explora por la escalinata, es posible, a través de un paseo arquitectónico, percibir diferentes

sensaciones y experiencias espaciales producto de la intención arquitectónica de modificar las escalas visuales.

Desde este recorrido se llega a la terraza, donde es posible visualizar un hermoso paisaje, producto de la configuración de volúmenes enfrentados, permitiendo con su geometría establecer a distancia una relación con los volcanes, reduciendo su entropía.

Esta interacción visual de mayor escala, está construida por la orientación del espacio y su configuración entre cuerpos y planos con estos elementos naturales. Así, las reacciones entre los componentes permiten ajustar las combinaciones simétricas (similitud de tamaños y formas), generando una armonía general. La imitación de una interacción de rango largo determina la orientación y la similitud de unidades espacialmente separadas (Salíngaros, Nikos).

Al bajar a la plaza por las rampas, la interioridad y los recorridos perimetrales invitan a reconocer la obra. La menor escala se establece con la medida del hombre, en el juego de contrastes geométricos entre los corredores, bajo la sombra y la horizontalidad de la plaza, a través de una tensión visual equilibrada.

El alero y las columnas que conforman los corredores enfatizan el marcado orden de las sombras geometrizadas, en oposición a la plaza descubierta. Sin embargo, los espacios se ligan unos con otros, sin superponerse creando una tensión visual dinámica. Pares de elementos contrastados unidos por fuerzas de rango corto (Salíngaros, Nikos). Al mismo tiempo, en esta plaza interiorizada, desplazándose en el radio de los 75 pasos, se explicita la doble condición de escalas integradas. Primeramente, por su relación con el entorno, y a la vez, como obra adecuada a un lugar único generado a partir de la cultura local.

Particularmente en la obra Pueblo de Artesanos (concebida con la iniciativa de la comunidad indígena local), la dimensión dialógica alcanzada ha posibilitado la interacción de múltiples voces, optando por un espacio vacío y descubierta, como una forma de interpretación del territorio y la cultura, a través del contenido poético que rememora la plaza de Atacama.

En esta relación dialógica interesa profundizar, en un mismo escenario, las distancias ocasionadas entre proyecto y contexto (mercado del turismo) producto de discursos o voces distintas (atacameños y empresarios foráneos).



Fig. 6 : Retiro Alonso Ovalle, Antofagasta



Fig.7 : Mercado salitrera. María Elena

A partir de esta forma de comunicación, las voces se entienden como la legitimización de un discurso desde procesos de competencia de la cultura local. Con las voces, se delinea una relación nueva entre lo singular y lo múltiple, entre lo original y una nueva versión.

Se esboza entonces un tamiz humano a través de la historia que permite proteger los patrones configuracionales de los espacios de esta cultura. En consecuencia, es posible aventurar algunos elementos, con el propósito de estimular la reflexión de estrategias y apoyo a la interpretación y concepción en el diseño arquitectónico y del entorno.

Así, como se afirma que la cultura es lo que da origen al lugar humano, hoy en día, la cultura contemporánea es el reflejo de la ciudad. Mientras que, para las culturas locales, el territorio es un escenario potencial, un objeto de construcción y un espacio incesantemente modelado que, para la globalización, establece un espacio de producción y especulación.

Sin embargo, para la arquitectura, el territorio constituye la oportunidad de generar lugares adecuados para la vida humana, realizando lo valioso que ofrece la naturaleza. En el contexto del Desierto de Atacama,

ciertos proyectos modernos han generado una dialogía social y cultural por su singular condición de habitar poéticamente el territorio.

La arquitectura como territorio asume una posición con restricciones y posibilidades que reconoce, por un lado, el suelo, el clima y la materia, y por otro lado, la singularidad y lo propio de la cultura arquitectónica local, para generar lugares, impulsados por la modernidad y devenidos de la sensibilidad de proyectar en el territorio con una actitud fenomenológica.

Esta condición de diálogo entre la obra arquitectónica y el lugar histórico, no constituye una acción fundacional, sino, lo que activa un nuevo lugar, promoviendo nuevos acontecimientos; un diálogo entre el lugar y la abstracción de la forma, donde el proyecto articula cultura y naturaleza, desde la arquitectura como territorio.

La Arquitectura como Territorio es la que debe fundar lugares y destinos, haciéndolos esenciales y singulares, asignándoles un orden natural para disfrutar, perdurar y prolongar la vida.

Se trata de una Arquitectura en la que se debe aprender a construir para proteger las técnicas y conocimientos heredados.

Una Arquitectura donde se protejan los cimientos de la cultura local.

Una Arquitectura con identidad, economía de recursos, sensibilidad medioambiental y cosmovisión socio-cultural.

Una Arquitectura con voces, espacio-tiempo e integración de escalas.

Una Arquitectura como territorio.

A salvo del mercado global.

Notas:

1 Voces culturales: "tamiz humano a través de la historia que permite proteger los patrones configuracionales de los espacios de esta cultura".

El autor es Dr. Mg. Arquitecto. Profesor de la Escuela de Arquitectura USACH.



Fig.8 : Lugar de agua y jardines en hotel ESO Paranal. Pampa de Atacama



Fig. 9 : Lugar del agua en Socare

02 APLICACIONES

Ghost Track
Breves reflexiones en torno a la recuperación
de las Casas Bevacqua:
Punto base para el excursionismo en
el Parque del Etna, Sicilia, Italia



Franco Rapisarda
39

XXII Concurso CAP:
Para estudiantes de arquitectura 2008
Recinto Ferial



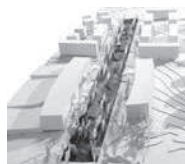
Rodrigo Aguilar
Juan Castro / Isidora Cifuentes
Loreto Romero / Gonzalo Varas
43

III Concurso CORMA:
Anteproyecto Aeropuerto Rapanui



Maximiano Atria
Alumnos Taller Vº año / 2008
Escuela de Arquitectura / USACH
47

Programa de transformación urbanística
Paglian Casale:
Concorso Internazionale Di Progettazione
In Due Gradi "Meno E' Piu' 5":
Servizi E Spazi Pubblici In Roma. Primer premio.



René Pablo Cerda
51



Fig. 1: Restos del edificio B y C, frente al Etna

Ghost Track

Breves reflexiones en torno a la recuperación de las Casas Bevacqua: Punto base para el excursionismo en el Parque del Etna, Sicilia. Italia

Franco Rapisarda
f.rapisarda@awn.it

Introito

En este número 7 de la revista Arteoficio, nuestro interés es reflexionar en torno al concepto de trazas.

Sin embargo, una noción tan amplia y genérica, sobre todo en el breve espacio de un artículo, arriesga reducir el análisis y el discurso a una enunciación de principios que resultaría inútil, además de incomprensible, especialmente si está separada de un contexto.

En el campo de la arquitectura el tema asume efectivamente un significado específico y denso de remisiones a la práctica profesional, por ello es útil indagar y profundizar su origen.

No obstante, es innegable que es la fascinación semántica del término la que justamente induce a reflexiones que están más allá de los márgenes del debate arquitectónico y dentro de los estrechos y asépticos límites de la "memoria técnica" de un proyecto.

Probemos entonces a mezclar los conceptos, para ver si un ángulo visual diferente nos ayuda a formular nuevos estímulos de discusión y de interpretación.

Entre tanto, es necesario decir que siempre es difícil para un proyectista racionalizar *fino in fondo* su propia acción; y con mayor razón cuando se precipita a la búsqueda de una explicación a través de la imagen o de un concepto, como en este caso.



Fig. 2: Restos del edificio B. Bodegas

Preámbulo a la luz del Introito

Cuando comencé a considerar la posibilidad de describir las lógicas que están detrás del proyecto de recuperación de las Casas Bevacqua (unos restos situados en la falda del Etna), me di cuenta inmediatamente que el tema de la traza había sido, inconcientemente, el hilo conductor de todo el trabajo de diseño; el punto de partida oculto desde el cual se habían desplegado todas las demás decisiones.

Para explicar el concepto traza, utilizaré un paralelo con otra disciplina, quisiera citar aquí el campo musical y discográfico.

En este ámbito, existe la así llamada técnica de la “traza fantasma”, un método muy difundido sobre todo entre los artistas rock que la han asumido como una marca registrada sus discos.

Una traza fantasma *ghost track* es un trozo de música contenido en un CD de audio que no tiene ninguna referencia sobre la carátula, el soporte o sobre el disco mismo.

Su existencia se descubre simplemente escuchando el disco. Dado que el autor voluntariamente no la menciona en la lista

de *tracks* contenidos en la obra, el oyente la encuentra casualmente o si está informado previamente puede buscarla entre ellos.

La primera vez que visité los restos del complejo rural de las Casas Bevacqua, un vasto sistema de habitaciones, bodegas, y estructuras para la producción, situados a una altitud de 1.100 mts sobre el nivel del mar, en la pendiente del Etna, inmediatamente me impresionó la imponentia de las ruinas y al mismo tiempo la tenacidad con que la naturaleza volvía a apoderarse de muros y espacios.



Fig. 3: Trazas. Pavimento en edificio C

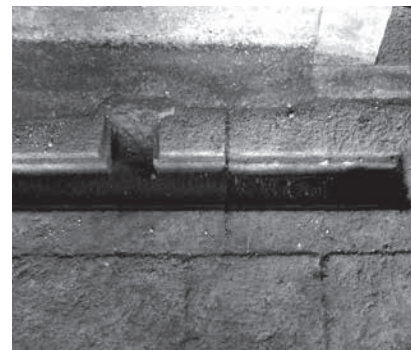
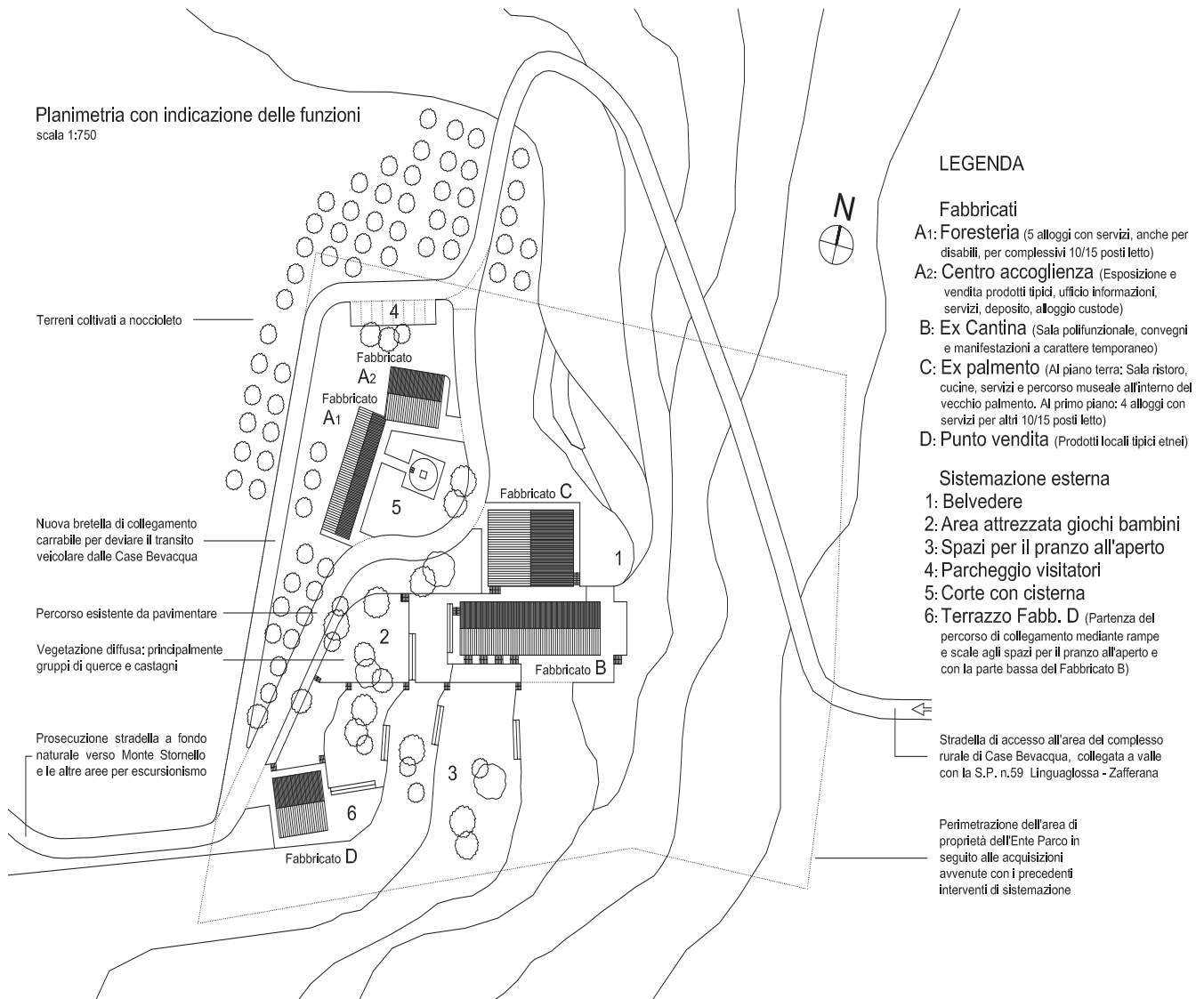


Fig. 4: Trazas pavimento edificio C



En ese momento me vino a la mente un escrito de Eduardo Souto de Moura, en el cual, citando a August Perret, escribe: "la ruina es el estadio final y natural de la arquitectura."

En efecto, la ruina se dispone a acoger la naturaleza que la invade y se modela sobre la naturaleza artificial de la construcción".¹

Sin embargo, mirando aquellas espléndidas estructuras desnudas y aquellos espacios, que la naturaleza se preparaba a reconquistar, me percaté que también en este aparente desorden, es este estado final, la arquitectura misma se había expresado con prepotencia a sí misma, convirtiéndose en "traza", signo cuya presencia es el testimonio vivo de un hecho pasado, de una realidad desaparecida.

Interpretar aquellos signos, no dejarlos ocultos me pareció el camino que debía seguir... un observador atento lo habría buscado de igual manera.

El proyecto de recuperación a la luz de todo

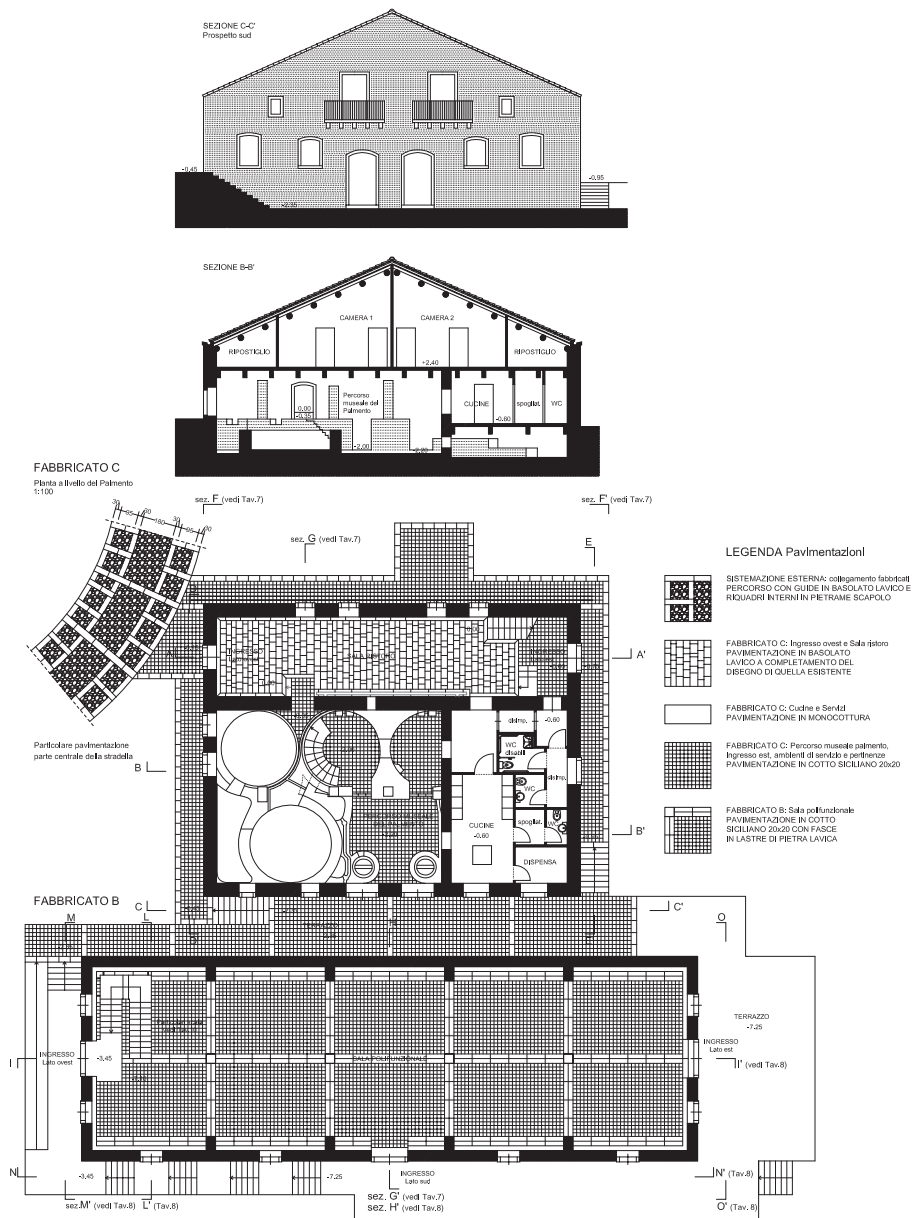
Una inscripción tallada en la clave del arco de ingreso de uno de los edificios refiere una fecha, 1803. En la época y a lo menos hasta los años 60, del siglo pasado, las Casas Bevacqua habían sido el pulsante corazón de una vasta área cultivada de viñas; hecho insólito, especialmente en las cotas altas del Volcán, donde ahora sólo habitan bosques de robles, de castaños y vastos nogales.

Cuando producir el vino ya no era

económicamente ventajoso y las personas que trabajaban en ello se habían trasladado a la ciudad, el complejo sufrió diversas transformaciones hasta ser completamente abandonado: del antiguo uso ya no quedaba ningún recuerdo, ni en los cultivos ni en los lugares de producción del vino.

Las bodegas de guarda y sobre todo los molinos, (*palmento*) que antes eran grandiosos ambientes caracterizados por poseer diversos niveles interiores -una suerte de *raumplan ante litteram*-, fueron literalmente sepultados por gruesas capas de tierra. Y así debían quedar, según una primera propuesta del organismo que administraba el Parque, ignorante de la existencia de tales estructuras.

El programa principal del encargo del proyecto consideraba la realización de



un punto base para el excursionismo al interior del Parque del Etna, lo cual exigía la transformación de los edificios existentes en alojamientos con funciones de hospedaría y provisión.

A la luz de cuánto habíamos observado desde las primeras visitas al lugar, el primer paso de este nuevo proyecto de recuperación fue la necesidad de excavación, casi arqueológica, que trajo a la luz ambientes y usos olvidados.

Usos que habían sido parte integrante de la historia misma del Volcán. Testimonios tangibles de una remota pero racional

presencia del hombre que, en el pasado, ha sabido insertarse en el territorio ejercitando una acción de transformación para aprovechar el ambiente natural sin turbar o modificar negativamente el paisaje natural.

De esto nace la idea de utilizar el edificio principal, originalmente destinado a la casa patronal y molino como un recorrido museístico y el interior de las bodegas de guarda, como salas multiusos para la realización de seminarios y actividades de naturaleza ocasional.

Dichas intervenciones, se espera, contribuirán por un lado a hacer flexibles

los usos señalados, por otro, mantener integras las características formales primitivas. Pero, sobre todo servirán, y esto es lo que deseamos, a no dejar que las trazas se borren...

Notas:

1 Cf. E. Souto de Moura, Fernando Tavora e la natura delle cose naturali, en CASABELLA n.713, año 2003, p.7

La traducción de este artículo originalmente en idioma Italiano, ha estado a cargo del Equipo Editorial

El autor es Arquitecto de la Universidad de Reggio Calabria.

XXII Concurso CAP para estudiantes de arquitectura 2008

Centro Ferial Internacional de Santiago

Primer Premio

Escuela de Arquitectura - USACH

“Este reconocimiento, sin duda, contribuirá a mostrar que la labor académica de la Escuela de Arquitectura USACH es de primer nivel”, señaló el profesor Rodrigo Aguilar, asesor de los alumnos de la carrera de Arquitectura que el pasado miércoles recibieron la comunicación del fallo que les otorgó el Primer Premio del XXII Concurso CAP para estudiantes de Arquitectura, que todos los años convoca la Compañía de Acero del Pacífico.”

www.universia.cl 16.10.2008

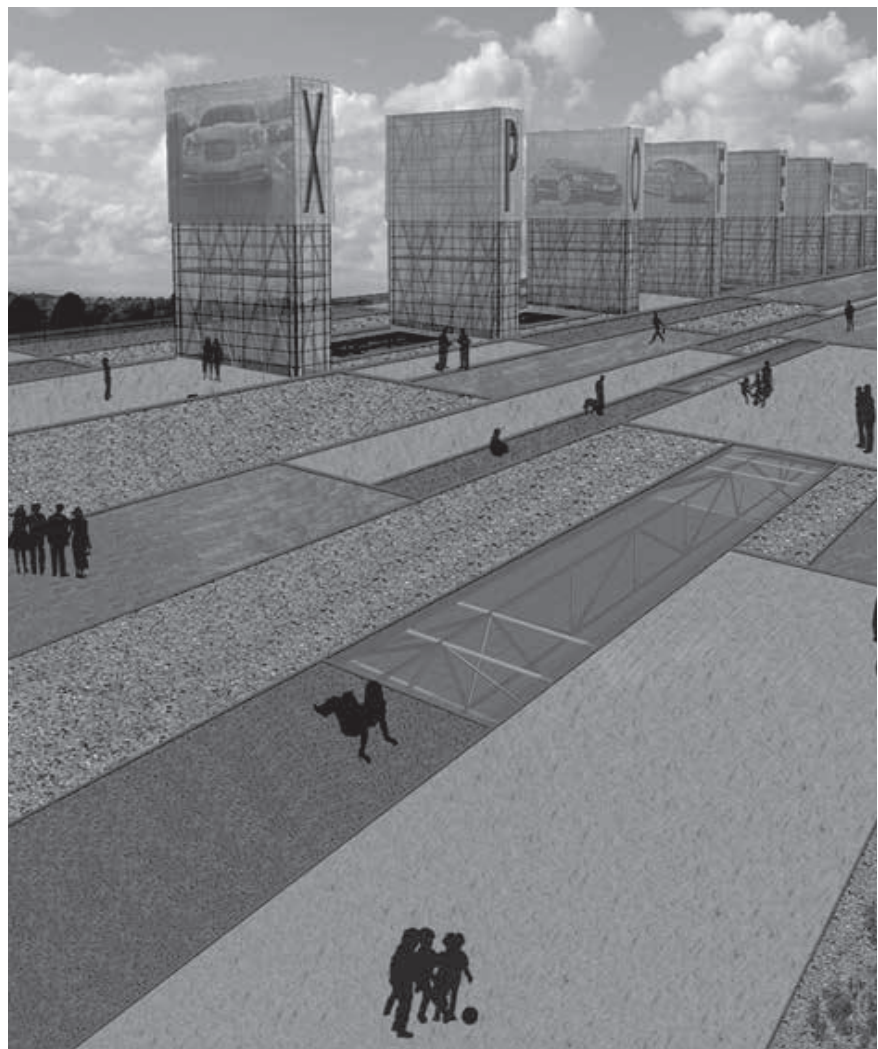
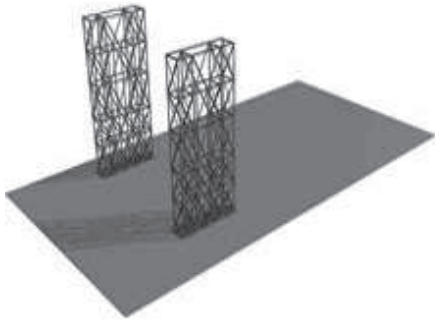
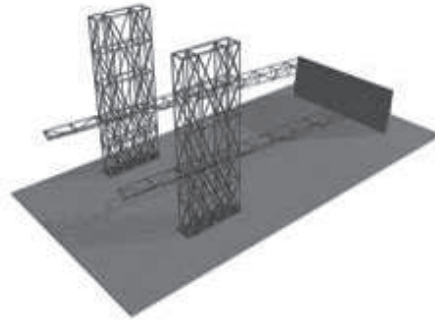


Fig. 1: Vista desde plataforma exterior

1. Pilares compuestos



2. Vigas transversales. Empotramiento en terreno



3. Vigas longitudinales

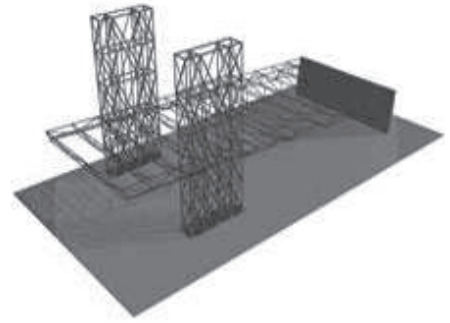


Fig. 2: Despiece Estructural

Memoria

Proyecto
Centro Ferial Internacional de Santiago

Localización
Parque de Los Reyes, Santiago

Estudiantes:
Juan Luis Castro M.
Isidora Cifuentes Z.
Loreto Romero A.
Gonzalo Varas C.

Profesor: Rodrigo Aguilar P.

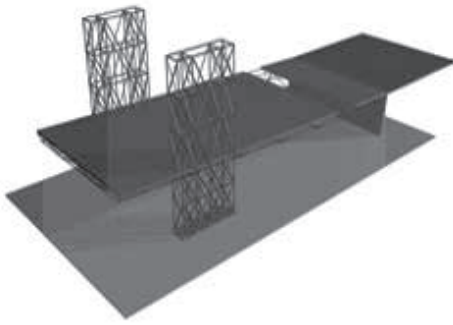
Materialidad
Acero, Hormigón Armado y Cristal

El proyecto nace a partir de la convocatoria efectuada por la Compañía de Acero del Pacífico a través del XXII Concurso CAP para Estudiantes de Arquitectura, que busca para esta versión diseñar un Centro Ferial. Entendido como un complejo a nivel nacional, pero de versátiles características, este centro ferial debe tener la capacidad de servir en una gran variedad de situaciones, épocas del año y para diversos fines, optimizando así la eficiencia de su uso y posibilitando un financiamiento exitoso. Desde esta perspectiva, la generación de la respuesta proyectual se mueve en torno a cuatro ejes que se consideran como bases conceptuales:

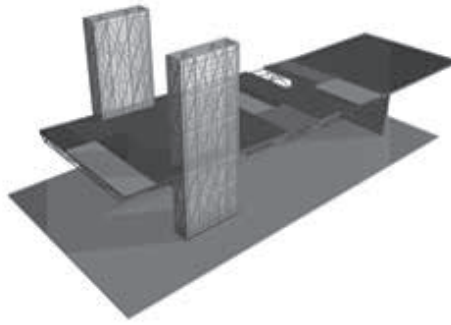


Fig. 3: Vista interior

4. Losa inclinada perforada



5. Cerramiento estructura - texturas



1. Consideraciones de Lugar

El sector donde culmina el Parque de Los Reyes, hacia el poniente, ofrece cualidades de espacio y conectividad suficientes para el emplazamiento del Centro Ferial. La Autopista Costanera Norte, actualmente en funciones, y la Autopista Costanera Sur, en construcción, permite el flujo constante y expedito para el público de la ciudad y una conectividad apropiada para los visitantes foráneos.

El emplazamiento elegido intenta además revertir las condiciones de deterioro de un sector alicaído de la ciudad, que es susceptible de potenciar y poner en valor a partir de un programa de esta naturaleza.

2. Estrategia Proyectual

La estrategia proyectual pretende combinar adecuada y delicadamente el Recinto Ferial con el Parque existente, continuando el parque en un nivel superior, a partir de una placa inclinada que recogerá las distintas texturas vegetales presentes en el lugar. De esta forma, las actividades concernientes al espacio ferial se desarrollarán bajo la placa, evitando perturbar la continuidad del Parque. La imagen urbana necesaria e ineludible en este tipo de programa, se resolverá a partir de volúmenes asociados a la estructura de acero, otorgándoles una misión publicitaria, aprovechando la localización y la visibilidad desde la Autopista Costanera Norte.



Fig. 4: Espacio exterior



Fig. 5: Parque de los Reyes, Santiago

3. Criterios de Estructura

Las cualidades del acero permiten generar sólo un eje estructural que soporta vigas de luces extensas, ancladas al terreno por una parte, y apoyadas en los volúmenes publicitarios por otra. Esto se traduce en la configuración de espacios amplios y flexibles, acordes a las necesidades programáticas propias del recinto ferial.

4. Sobre la Sustentabilidad

Los volúmenes estructurales verticales, además de funcionar como paneles publicitarios, permitirán la adecuada circulación de aire, ya que al encontrarse a mayor temperatura en la parte superior, el aire del interior será expulsado mediante el proceso de convección, permitiendo la generación de un edificio adecuado desde una perspectiva de sustentabilidad.

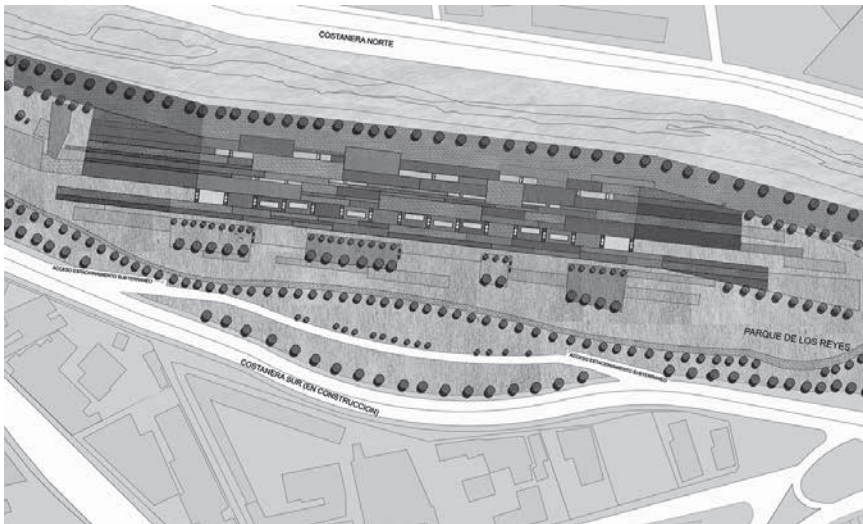


Fig. 6: Planta Emplazamiento

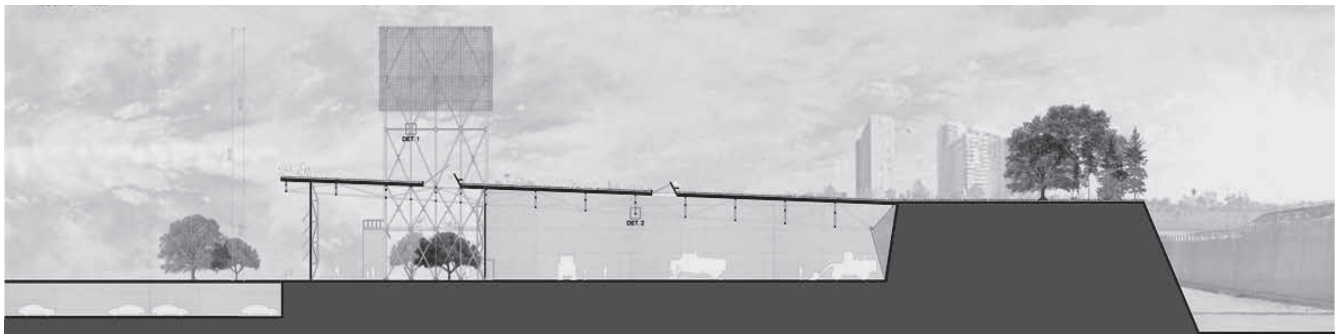


Fig. 7: Sección

III Concurso CORMA

Anteproyecto Aeropuerto Rapanui
Escuela de Arquitectura - USACH

Biombo Acústico: Lugar

Este museo en la mitad del mar, plantea una tierra de la cual poco se puede disponer, es tan acotado el espectro constructivo, que el primer acercamiento al emplazamiento del aeropuerto, lo hacemos en el actual espacio dispuesto para este fin. Este lugar se caracteriza por situarse contiguo al núcleo urbano de la isla, cumpliendo con la característica de conectividad esencial para un proyecto de este tipo. Esta cercanía proporciona al visitante una realidad inmediata del patrimonio y la cultura isleña, de esta forma es posible agregar valor a la cotidianeidad en un pueblo que en su mayoría ve de estas visitas su fuente de ingresos.



Fig. 1: Acceso principal



Fig. 2: Perspectiva

La idea principal del proyecto es generar un edificio biombo, que actúe como una barrera entre el constante ruido que genera el aeropuerto, con claras expectativas de crecimiento.

Este biombo actuaría como filtro entre la pista de aterrizaje y la localidad de Hanga Roa, que se encuentra contigua a ella.

La intervención (filtro) radica a partir de una serie de barreras, de índole constructivo

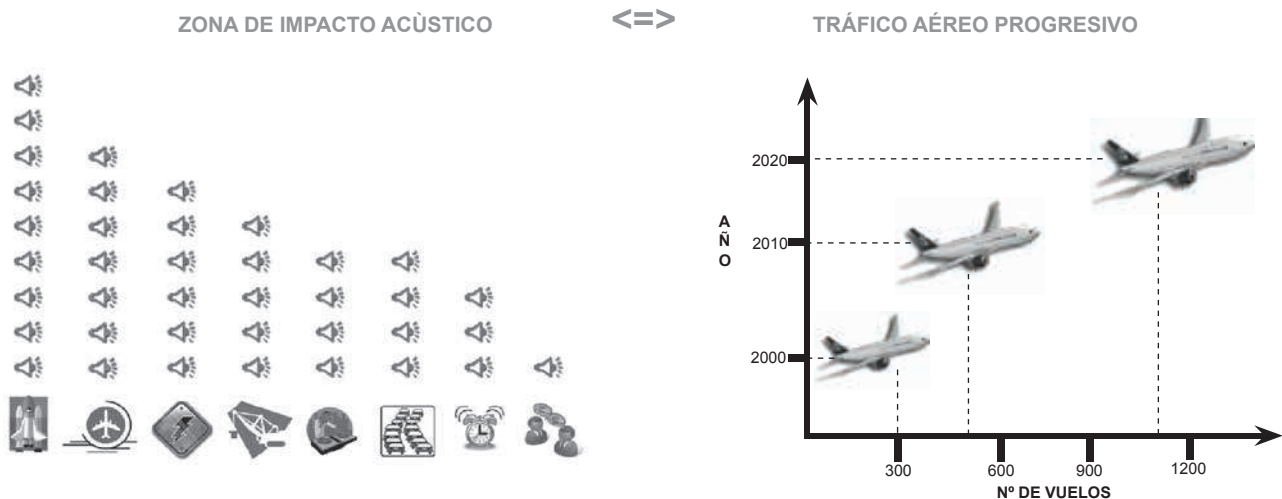
(propias del edificio) y de índole paisajista-geográfica (taludes) generando una suerte de absorción del sonido que genera el edificio aéreo.

De esta forma el ruido que se transmitiría a la localidad sería más disipado, transformando el aeropuerto, de un molesto quiebre en la tranquilidad de la isla, a un punto integrado de beneficio económico benévolo con su contexto.

Programa Aeropuerto

Al definir el aeropuerto como un umbral de intercambio cultural, y como un divisor acústico permeable calificado por el contexto particular de la Isla de Pascua, es necesario expresar estas características en el diseño de este, es así que mediante un orden regular y ortogonal proyectamos cuatro "biombos" programáticos, los que a manera de barreras artificiales amortiguan las anomalías acústicas, y a su vez dividen

Problemática:



“Dado que la Isla de Pascua se reconoce como un territorio pacífico y tranquilo, y siendo el aeropuerto Mataverí, el principal foco de contaminación acústica, proponemos que el aeropuerto funcione como un biombo que absorba las ondas sonoras y disminuya el ruido”.





Fig. 3: Vista de taludes y pista de aterrizaje

zonas programáticas básicas de un proyecto de esta envergadura.

Estas zonas programáticas se dividen en:

Biombo A: Acoge los sectores de uso público, en consideración a los servicios e instalaciones de venta y exposición (restaurante, sala de espera general, cajeros, rent a card, baños, una feria de exposición y venta de artesanías isleñas).

Biombo B: En él, se distribuyen las oficinas de venta de pasajes y el área administrativa del aeropuerto.

Biombo C: Acoge las áreas de desembarque nacional e internacional, con sus respectivas zonas de chequeo y recepción de equipaje.

Biombo D: Acoge las áreas de embarque nacional e internacional, con sus respectivas zonas de chequeo, counters y espera.

Esta propuesta propone una asertiva identificación del problema y una eficaz solución a este, por otro lado, busca establecer una estrecha conectividad entre el turista y el habitante del lugar.

Material y Sistema

La madera es el núcleo para el desarrollo de una innovadora solución constructiva, esto se debe a lo favorable de sus propiedades en la absorción y transmisión del sonido.

Génesis del biombo acústico:

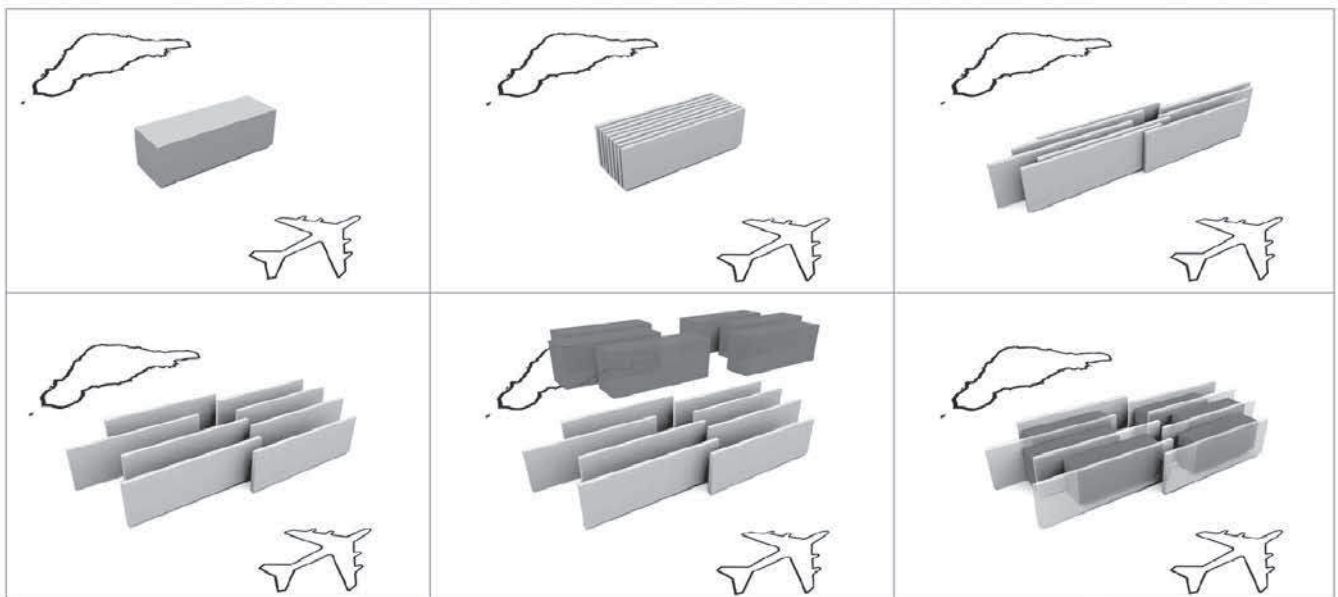




Fig. 4: Lugar público

Absorción del sonido: La mejor forma de absorción del sonido es utilizando placas densas y porosas fabricadas con fibras de madera (pueden absorber más del 90% del sonido y reflejar solo un 10%).

Transmisión del sonido: Ruido aéreo: La pérdida de transmisión se rige por la ley de masas, cuanto mayor sea la masa por unidad de superficie, la pérdida de transmisión será mayor. El diseño y composición de los muros, es de gran importancia para mejorar sus prestaciones acústicas.

En consideración a las facultades del material, se establece como base del sistema constructivo del edificio al elemento de cerramiento, quien a partir de un modulo cuadrado tipo, conforma las fachadas desde un punto de vista arquitectónico (cerramientos y fenestraciones) y un punto de vista fenomenológico (paneles aislantes acústicos).

Estos módulos aislantes están fijos a ejes metálicos centrales, y a partir de la unión con rodamientos interiores generan una variedad

de alternativas de control, tanto acústico como de exposición a la luz y el viento.

Este sistema pivote posee otra cualidad, ya que actúa como protagonista en el soporte de la estructura de marco principal, en conjunto con los pilares. Todos estos elementos constructivos (paneles modulares, viga maestra, vigas secundarias, etc.), consideran medidas regulares de placas y piezas aserradas, lo mismo ocurre con los productos propios del aislamiento, para la generalidad del sistema.

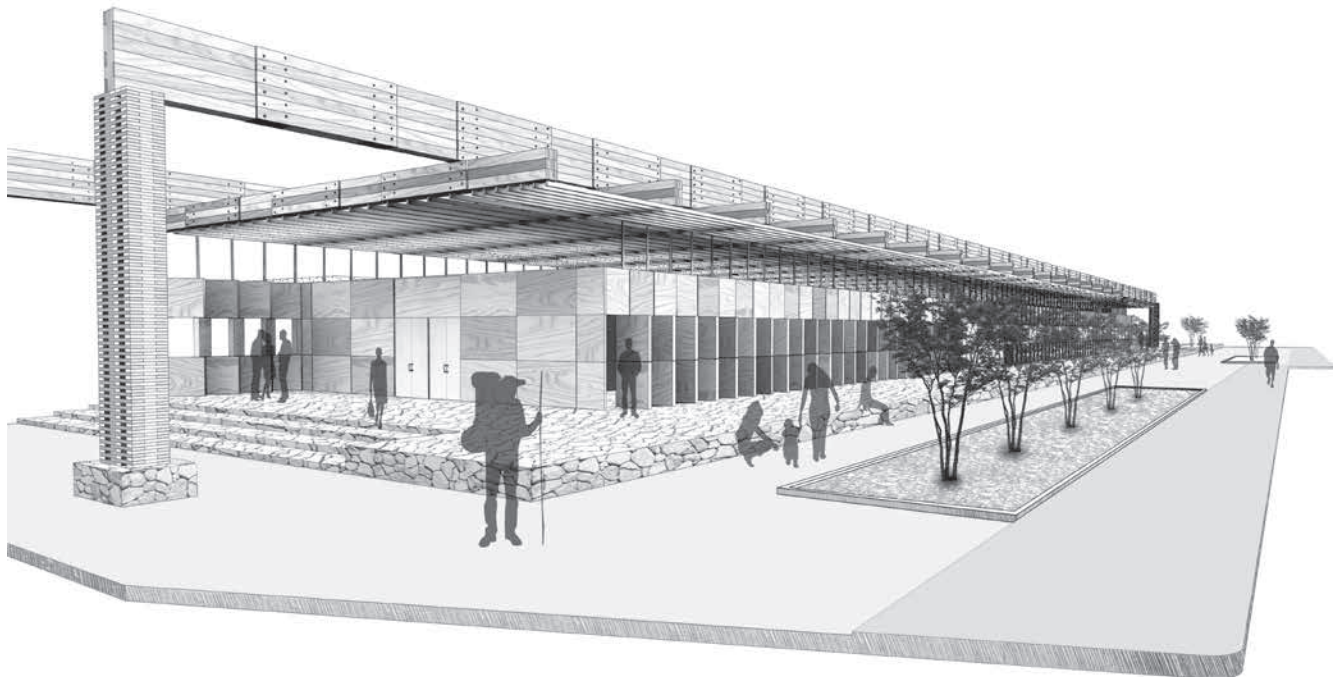


Fig. 5: Vista acceso

Programa de Transformación Urbanística

Paglian Casale:

Concorso Internazionale Di Progettazione In Due Gradi "Meno E' Piu' 5":

Servizi E Spazi Pubblici In Roma.

Primer Premio

Paglian Casale se sitúa en la periferia rural de Roma, a unos 15 Km hacia el poniente de la zona urbana de la capital italiana, históricamente reconocido por su producción agrícola. En un contexto de colinas, cercano a lagos de origen volcánico y a unos 30 Km de la costa mediterránea de la región del Lazio, actualmente se propone como una nueva zona de desarrollo inmobiliario, que responde a la creciente demanda de la ciudad de Roma.

La Municipalidad de Roma busca reproponer el concepto de paisaje en un área destinada a boulevard urbano, mediante ideas que cualifiquen la definición de espacio público para este nuevo polo de desarrollo inmobiliario.

El proyecto se funda en los aspectos constitutivos del carácter del lugar, desde el punto de vista ambiental, perceptual, histórico y climático. El sistema lineal de los espacios públicos del boulevard son interpretados como un gran colector de la red de recorridos ciclo-peatonales en el sistema de áreas verdes, previsto en el programa urbanístico requerido en las bases, al servicio de todo el barrio.

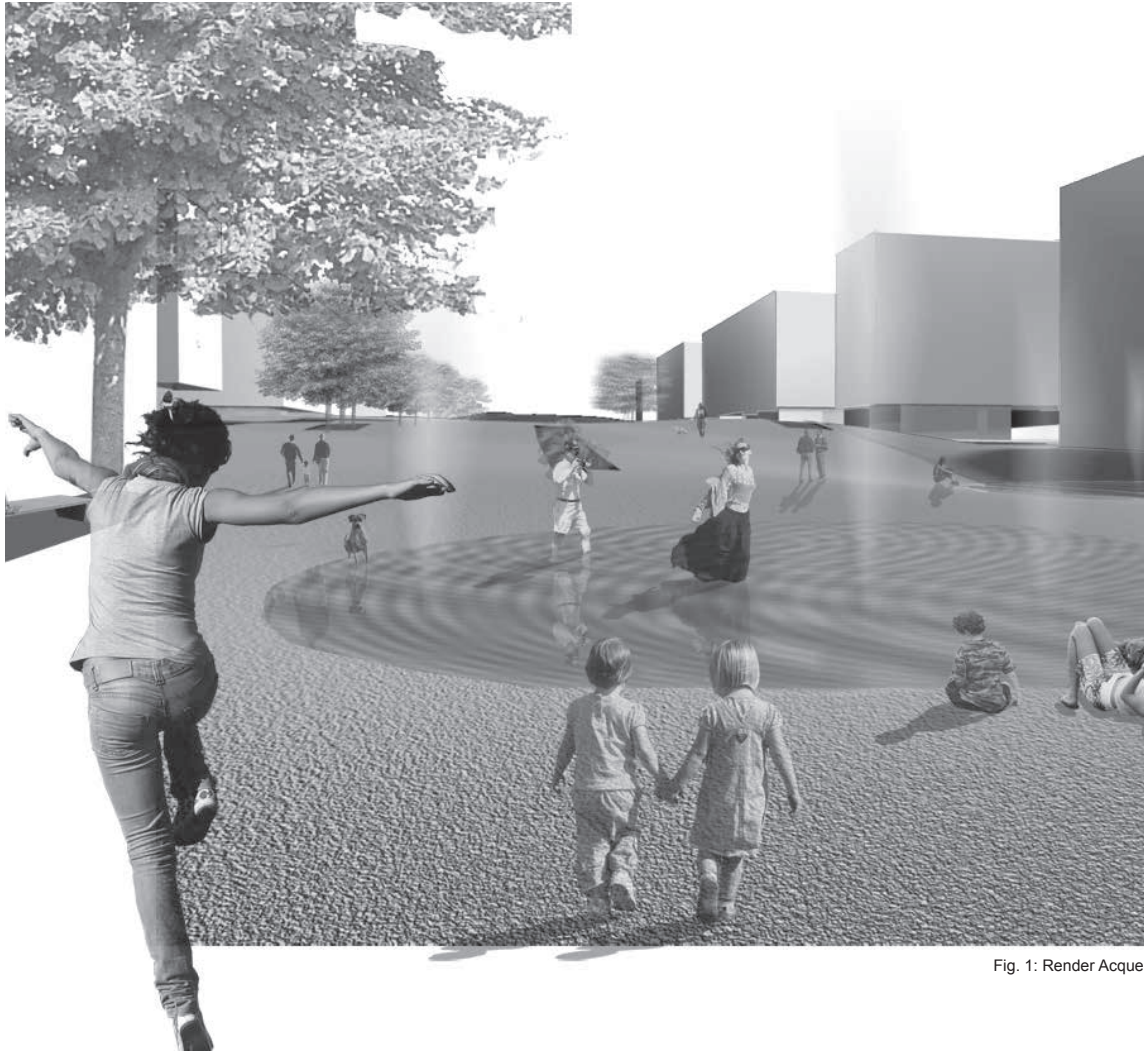


Fig. 1: Render Acque

Se propone un sistema de flujos interlazados: una conexión directa entre la estación de trenes interurbanos (extremo poniente del sitio) con la iglesia y la escuela (extremo oriente del sitio) y una reorganización de los recorridos peatonales secundarios que van desde y hacia el asentamiento residencial.

A través de la definición de un *pattern* orográfico, como metáfora morfológica del área de colinas, se busca implementar una continuidad perceptual y funcional de la secuencia de espacios públicos y la sutura de las eventuales barreras constituidas por los cruces vehiculares, a través de estrategias de *traffic calming*,

transformando todo el boulevard en un organismo unitario.

La inserción del área de transformación urbanística de Paglian Casale como isla urbana al interior de un sistema rural típico y la cercanía del boulevard a la presencia naturalística del Parco Radicelli, encuadran el proyecto al interno de una concepción unitaria y orgánica del sistema de áreas verdes. El espacio público típicamente urbano se vuelve por lo tanto, teatro de una contaminación lingüística que invita a los elementos naturales propios del ambiente rural insertarse al interno del tejido urbano en un *continuum* que desde la escala del

paisaje se introduce en el boulevard y desde ahí se propaga hacia todo el barrio.

La memoria del lugar como concepto esencial viene demostrada a través de la utilización de elementos metafóricos tales como árboles típicos del bosque espontáneo y del área mediterránea, las gramíneas y los tranques de agua.

El proyecto intenta mitigar el impacto ambiental generado por la ruptura del nuevo asentamiento urbano en el ecosistema campestre circundante, a través de la reconexión de una continuidad física del sistema natural.



Fig. 2: Vista general

La propuesta identifica al boulevard como una gran máquina bioclimática, en grado de influir positivamente no sólo sobre el confort termo-higrométrico de los usuarios en cada estación del año, sino que además sobre el microclima del tejido urbano del entorno. El control sistemático del asoleamiento y del sombramiento estacional de los edificios y de la masa vegetal del proyecto, la elección de los materiales de pavimentación, de las especies vegetales y arbóreas, de la posición de las áreas funcionales, son parte integral de un *approach* proyectual, que pone en primer plano la experiencia perceptual de los usuarios.

Objetivo

Proyección preliminar de los espacios públicos enmarcados en el programa urbanístico de Paglian Casale.

Mandante: Comune di Roma

Superficie de Proyecto: 28.368 m².

Costo Proyecto: € 4.373.857,55

Obra de arte: € 87.477,15

Entrega Fase 1: 07 Marzo 2008

Entrega Fase 2: 23 Luglio 2008

Equipo Profesional

Jefe de equipo: Paolo Pedrali

Integrantes:

Irene Ausiello

René Pablo Cerda Gosselin

Francesco Fabbrovich

Gabriele Minelli

Alessandro Rossini

Colaboradores:

Andrea Angeli / Elisa Quadri

Consultores:

Valeria Laura Dominione / Pier Luigi Tazzi

Obra De Arte: Davide Rivalta



Revista de Arquitectura 1:100

Nº 19: Selección de Obras

Febrero 2009

En este número 19 de Revista de Arquitectura 1:100 recorreremos el trabajo y la obra de BVCH abarcando su incondicionalidad por la arquitectura moderna y un estilo único de relacionarse entre los componentes del estudio, al encarar cada proyecto. Para nosotros, una sorpresa. Para otros, la vigencia de un buen trabajo. Lo importante es que aquí estamos ante un gran ejemplo para seguir aprendiendo.

El texto de la presentación de esta publicación editada en Buenos Aires, resume la vigencia del interés que despierta la obra del equipo de arquitectos chilenos Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro (BVCH), llevada a cabo entre los años 50 y 70 del siglo XX.

La publicación abre sus contenidos con una imagen de la Casa Santos (1958). Situada en la localidad costera de Papudo, esta vivienda es fiel exponente de la interpretación que hace BVCH de los postulados de la arquitectura moderna. Pilotis, piso noble y terraza jardín, como principales elementos constructivos, extienden sus manifestaciones en un terreno en pendiente de reducidas dimensiones, confiriéndole al resultado final el carácter de amplio mirador hacia el borde marítimo. Para mejor comprensión de esta obra, la revista proporciona un plano plegado escala 1:100 (de ahí el nombre de la publicación), que contiene los antecedentes planimétricos de esta vivienda de verano. A ello se agregan las reflexiones Habitabilidad, Territorio y Arquitectura Doméstica de Pablo Altikes y Fernando Pérez Oyarzún sobre la

arquitectura residencial de este equipo profesional.

En este sentido, Pérez Oyarzún destaca la importancia con que la arquitectura moderna desarrolla la temática doméstica. Aunque comienza a gestarse durante el siglo XIX, la preocupación por el tema de la vivienda alcanzará su plenitud a lo largo del siglo XX.

La Casa Echeverría y la Casa Mingo constituyen otras de las obras de BVCH reseñadas por esta publicación. Hacia el final, se recoge el pensamiento de Héctor Valdés Phillips y Fernando Castillo Velasco, dos de los principales integrantes del equipo profesional BVCH.

Entre otras, destacamos las siguientes ideas:

Pienso que en nuestro trabajo fuimos fieles a los postulados de la nueva arquitectura, nos esforzamos por operar siempre con criterio, ajustados a los valores de nuestra variada naturaleza, a las circunstancias impuestas por la realidad del país y a las condiciones y posibilidades de cada situación particular. (HVP)

La arquitectura es una sola desde las grandes concepciones urbanas hasta la pequeña casa para un poblador sin recursos. Lo único que cambia es la dimensión y escala de la obra y el arquitecto debe adecuar y palpar, en cada caso, cómo su misión de arquitecto consiste en interpretar los anhelos del mandante... (FCV)



Dimensiones urbanas vol. II

Santiago: Lugares apropiados y lógicas de apropiación

Varios Autores.
Marco Valencia (Compilador)
Ed. Universidad Central, Santiago, 2008. 267 pags.

El libro presenta la cristalización de las interrogantes y reflexiones surgidas en el seno del seminario de Investigación del Área de Pre-especialización en Diseño Urbano de la Universidad Central, para los años 2004, 2005 y 2006. El producto final del trabajo semestral es, en parte, la selección de este conjunto de artículos que contiene la publicación

En el artículo de Patricio de Stefani *"Prácticas cotidianas. Algunos instrumentos para un estudio de las últimas transformaciones de la vida urbana"*, el autor aborda el asunto de las infinitas prácticas que desde lo cotidiano subvierten y resignifican los espacios de la ciudad planificada o mercantilizada. En la misma dirección apunta el texto de Verónica Saud, *"Dicotomía Rural/ Urbana. Estrategias de lectura para el Área Metropolitana de Santiago. El caso de Buin"*. Es una interrogación que sobre todo se concentra en las estrategias de lectura, levantamiento de información y representación del fenómeno de la transición urbano rural en Santiago. El artículo de Paola Scapini, *"La desmemoria de las centralidades cívicas. El centro histórico como espacio representativo. El caso de Recoleta."* apunta a describir la crisis de la centralidad cívica en el espacio comunal. El texto propone una estrategia de potenciamiento de los hitos y lugares significativos de la comuna.

La misma interrogante despliega el trabajo de Claudia Narbona, *"La frágil identidad de las comunas creadas por decreto en el sector sur de la Región Metropolitana"*. Sin embargo, el caso de estudio, Lo Espejo, es una comuna que representa a un conjunto de comunas particularmente carentes de bienestar ambiental y urbano de la R.M. La autora propone una estrategia de reconocimiento de los valores propios de esta comuna, rescatando el potencial organizativo de los sectores populares y la capacidad de autogestión al calor de las carencias económicas.

Por su parte, Nicolás Santelices, en *"Diagnóstico de deseabilidad espacial y programática para el uso del tiempo libre y el ocio"*, aborda un tema escasamente trabajado en nuestra literatura nacional: la ocupación del tiempo libre en los sectores populares urbanos de la Región Metropolitana. ¿Cuáles son las necesidades asociadas al ocio de nuestros sectores marginales urbanos? El texto de Natalia Moreno, "Barrios de Santiago. Ruptura o continuidad", desarrolla una sugerente sistematización de las discusiones teóricas en torno a la pertinencia del concepto de barrio en el marco de la creciente privatización y desregulación del desarrollo urbano de Santiago. Por su parte, Fernando Lobos, en "Barrio Polisémico y barrio especializado.

Especialización de actividades como agente de desarrollo local", se interroga por las aglomeraciones comerciales que generan especialización funcional e identidad barrial y las compara con los barrios programáticamente complejos. En la misma senda camina el trabajo de Mónica Bustamante *"Zonas de especialización comercial generadoras de deterioro urbano"*. En él la autora aborda el rico universo cultural de la Vega Central en Santiago, poniendo en valor los elementos de patrimonio intangible y su aporte a la configuración de la identidad popular en esa zona de la capital. El artículo de Paola Corrado, *"Centros de Intercambio."*

El comercio como espacio de constante mutación. Las galerías, caracoles, paseos comerciales y malls en Santiago.", desarrolla una visión histórica de las transformaciones en la cultura del consumo metropolitano en las últimas décadas y su cristalización en las diversas propuestas urbanas y arquitectónicas, que dan vida al equipamiento comercial de nuestra ciudad.

Por último, en *"La ciudad como proyecto educativo. Propuesta metodológica de reconocimiento del entorno urbano."*, Javiera Basso aborda la interesante relación entre urbanismo y educación. Da cuenta de las falencias de los marcos curriculares formales de Educación Básica en torno a las temáticas de educación ambiental y territorial.



Santiago: Memoria, imaginarios y cotidianos.

Varios autores

Marco Valencia (compilador)

Ed. Universidad Central, Santiago, 2008. 148 pags.

El texto da cuenta de las presentaciones desarrolladas en el marco del coloquio “*Culturas Urbanas en Santiago de Chile*” que se desarrolló en el año 2008 en la FAUP de la Universidad Central, organizado por el Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

El objetivo del coloquio fue convocar a una serie de investigadores para debatir ideas sobre lo que genéricamente denominamos “*cultura urbana*”. Se abordaron manifestaciones culturales que, en el marco de las profundas transformaciones de la metrópolis, se han instalado como territorios de interés para las diversas disciplinas que centran su atención en las prácticas, materialidades y subjetividades que acontecen en el escenario urbano. Esa así como Gabriela Raposo en “*La Ocupación de la calle. Olvido, memoria y resistencia en Villa Francia*”, se adentra en las lógicas de representación espacial de la memoria colectiva popular.

En particular, en aquellas asociada a la resistencia barrial y territorial contra la dictadura. Releva el uso simbólico y material de los espacios públicos de Villa Francia y las “*liturgias*” asociadas con “*El día del joven combatiente*”.

En la misma línea argumental, Mario Sobarzo en “*Los inefables límites cívicos*” mira con sospecha la articulación entre el sistema económico neoliberal y los campos discursivos, que desde el sistema político, tratan la producción del espacio

urbano en Santiago y Valparaíso. El discurso de la inseguridad y las lógicas de control y disciplinamiento social que se pregonan desde los medios y la autoridad, limita, a juicio del autor, constantemente los territorios de lo que denominamos como lo cívico.

En “*La ciudad como voluntad y representación*”, José Solís logra inquietarnos, poniendo en tela de juicio las certezas sobre lo urbano que se instalaron en las concepciones normativas de la planeación y el diseño. La representación como abstracción y anticipación de la ciudad, en cierto sentido, ha congelado la voluntad de acontecer en la ciudad, reduciendo el espacio existencial y sensorial del urbanitas a una descripción racional y funcional del espacio urbano como mera planimetría.

El texto de Fernando Franulic “*Miseria y misericordia. Sobre el espacio texto del confinamiento social en Santiago decimonónico.*”, se adentra en los espacios de control y reclusión administrados por el elite santiaguina en el siglo XIX. Mediante un agudo análisis de la espacialidad contenida en las ordenanzas sobre Hospicios y Asilos, realiza una radiografía de las percepciones y representaciones que la elite hacía sobre la llamada clase “*menesterosa*”. Desde la mirada de la planeación urbana, Vicente Gamez, en “*Modos de vida y culturas urbanas en el desarrollo local de periferias metropolitanas*” realiza un

recorrido por los discursos, que desde la disciplina urbana se han preguntado por la pertinencia de la cultura urbana como una variable más a incorporar en los instrumentos técnicos de representación e intervención espacial, particularmente en la escala barrial.

En el artículo de José Llano y Marco Valencia. “*Cartografías Urbanas. Montevideo – Santiago de Chile*”

se plantea una posible alternativa metodológica para enfrentar la crisis del discurso urbanístico en el terreno de la representación.

Los mapas tradicionales en crisis por su pobreza de representación, han revelado la importancia de el rastreo de aquellas huellas que estando presentes en la ciudad son invisibilizadas por las miradas totalizantes del mercado de las imágenes y del control de la planificación.

Raul Olguin, en “*Tribus Urbanas y Seguridad Ciudadana. La consagración del panoptismo social: Santiago de Chile. 2000-2007*”, desarrolla una vinculación entre las representaciones de las estéticas juveniles que proliferan en los medios de comunicación y los dispositivos de control urbanos.

Por último, Francisco Sanfuentes, en “*Poética de la intemperie*” nos invita a un recorrido por la calle de los solitarios en París y desde allí nos trasmite una melancolía de lo cotidiano y la letanía de una memoria urbana que se rehúsa a transar con la modernidad convulsiva.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La Revista Arteoficio es una publicación editada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago de Chile. Nace el año 2000 a partir de la necesidad de difundir nuestro quehacer académico y la inquietud de crear un lugar de reflexión sobre la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en particular y la técnica y el arte en general.

1. Modalidades de publicación

Los escritos presentados a consideración del Comité Editorial y sus árbitros, deberán ser originales e inéditos, reservándose Arteoficio los derechos de publicación y reproducción del contenido parcial o total de los mismos, de acuerdo con las siguientes condiciones:

- Artículos (A): Trabajo de investigación original de carácter tecnológico, artístico o humanístico (9.000 caracteres incluyendo espacios).
- Ensayos (E): Escrito breve de carácter argumentativo en el cual se reflexiona acerca de algún tema tecnológico, artístico o humanístico (9.000 caracteres incluyendo espacios).
- Reseñas (R): Presentación breve de un libro, revista o artículo actual y atinente con los objetivos y temas de Arteoficio (1.000 caracteres incluyendo espacios).
- Imágenes en formato tiff con resolución de 300 dpi.

2. Contenidos del escrito

a. Identificación del trabajo

- Modalidad de publicación (A, E y R).
- Título y año del trabajo.
- Nombre de los autores, precisando: dirección completa de correo, teléfono, fax y correo electrónico.
- Institución a la que pertenece el autor. Grado académico y/o título profesional, nombre de la universidad en donde lo obtuvo.

b. Resumen o Abstract

Debe contener de modo conciso el propósito de la contribución, el marco teórico, los procedimientos, los principales hallazgos y conclusiones. Debe ser inteligible, sin necesidad de consultar el texto del trabajo y debe evitarse las abreviaturas y términos excesivamente especializados. Al final del resumen deberá incluirse al menos dos palabras claves listadas en orden alfabético, (400 caracteres incluyendo espacios), con el fin de clasificar temática del mismo.

c. Texto

Dada la modalidad del escrito se ubicará en alguna de las secciones de Arteoficio; Exploraciones, Lecturas Situaciones o Entre-Vistas. En el texto se deben distinguir una introducción, métodos de trabajo, resultados de lo investigado, subtítulos, discusión reflexiva acerca del tema, notas bibliográficas, etc. Además se solicita cumplir con las siguientes indicaciones: fuente Arial N° 9, Interlineado sencillo en 14.

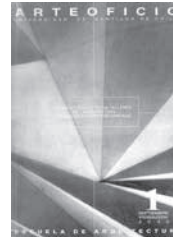
Los trabajos deberán remitirse a:

Ediciones **ao**: arteoficio@usach.cl, Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago de Chile, Alameda 3677- Estación Central, Santiago, Fono (56-2) 7184304.
www.arteoficio.usach.cl

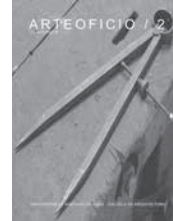
Próximos números:

ARTEOFICIO N° 8: CONTINUIDAD / RUPTURA
ARTEOFICIO N° 9: CONGESTION / FLUIDEZ

NÚMEROS PUBLICADOS



1
TALLERES DE
ARQUITECTURA
USACH



2
MISCELÁNEA



3
ITINERARIOS



4
APROXIMACIONES



5
CONVERGENCIAS



6
EL OFICIO

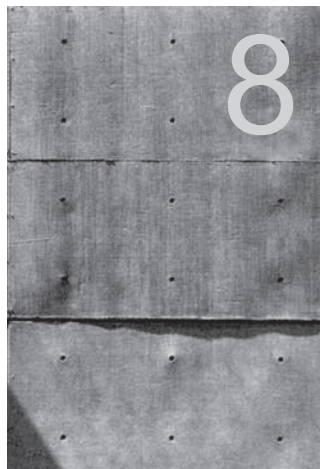


7
TRAZAS

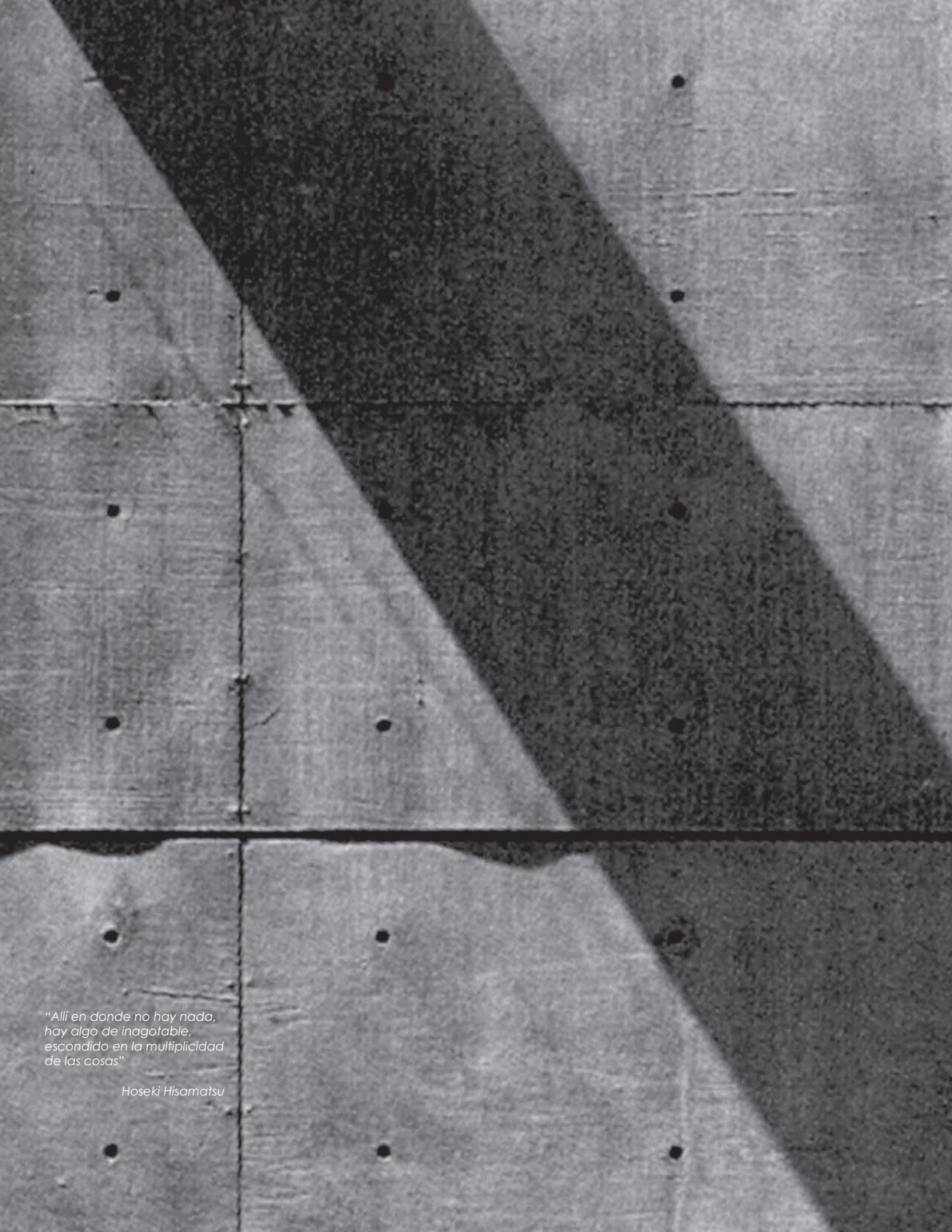
T E O R Í A Y
P R Á C T I C A E N
A R Q U I T E C T U R A

**C O N T I N U I D A D
R U P T U R A**

E S C U E L A D E
A R Q U I T E C T U R A
U S A C H



P R I M A V E R A 2 0 0 9



*"Allí en donde no hay nada,
hay algo de inagotable,
escondido en la multiplicidad
de las cosas"*

Hoseki Hisamatsu