

UCEN / FINARQ / Escuela de Arquitectura y Paisaje
 Línea: Desarrollo de la Docencia y la Educación Superior
 Programa: Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanos y del Paisaje
 Proyecto: Aprendizajes significativos. Investigación en Aula
 Archivo: OBSERVAR.

OBSERVAR UNA OBRA DE ARQUITECTURA HABITADA.
 Alfonso Raposo M. (02-08-2023)

CURSO: PRÁCTICA DE OBSERVACIÓN I.

El presente texto busca describir, el proceso de desarrollo del Curso de Práctica de OBSERVACIÓN I, programado para el 3er. semestre de la carrera d Arquitectura. En ese nivel los estudiantes ya pueden ser considerados plenamente adultos y puede trabajarse con ellos desde una perspectiva propiamente **andragógica**, es decir abierta a la auto-educación, lo que entraña un tejer autónomo de pensamiento.

Dicho muy sucintamente, el propósito de toda docencia apunta a la consecución de objetivos de aprendizaje de los estudiantes. Para ello se necesita no sólo la disposición del **discente** sino también un accionar del **docente** que opere con algún modelo o proceder metodológico y con sus propias intuiciones y capacidades orientadoras para guiar a los discentes. Se trata de una pedagogía que, dicho en términos figurativos, busca que el discente regule el tejido del manto de su aprender, mediante un tejer más complejo que el que trae de la educación media. Un tejer que es, desde luego autónomo y preocupado de la **Auto-Regulación del Aprender (ARA)** y otra es la inmersión en la **Autogestión**, a la que debe ir añadiéndose creciente capacidad **Autocrítica** y competencia **Auto-evaluativa (AAA)**.



Fig. 1. La idea de circularidad entre el (ARA) y el (AAA) en cuanto forma de proceso de “enseñanza-aprendizaje” podría ser pensada como un inicio de vórtice, generado por la cucharilla del docente en el marco de la tasa enlozada del programa de la asignatura y su syllabus.

El vehículo académico que como docente propongo a mis discentes, es el desarrollo de un ensayo de investigación observacional que en este caso es monográfico, porque se encuentra circunscrito únicamente a una obra de arquitectura socio-culturalmente relevante. En este respecto cabe advertir que para el ser individual siempre será relevante el proceso educativo recorrido. Esto significa que, para una persona, la casa donde mora, o la escuela donde cursó la educación secundaria puede ser un caso no sólo relevante de observación, sino que también brinda oportunidad de ampliar la observación al plano de la entrevista a otras personas con las cuales se comparten experiencias del habitar.

1. Marco de condiciones positivas y adversas.

Los estudiantes que se inscriben en el curso de Práctica de OBSERVACIÓN I corresponden a promociones que se encuentran en el 3er. Semestre de sus estudios. A respecto, es del caso señalar que ellos, mayoritariamente, han aprobado en primero y segundo semestre, un considerable espectro de conocimientos, pero que en materia tecnológica de edificación no han tenido ninguno. Lo que me parece bien porque da espacio para algo que cuya importancia académica es fundamental: el desarrollo que vincula la intelección académica con el Observar la obra Arquitectura y desde allí, captar el sustrato del PROYECTAR.

Cabe señalar las actividades que busco realizar en el curso de Práctica de observación van precedidas de cursos que lo nutren y robustecen. Uno es el Curso de “**Alfabetización Académica**” y otro es el Curso de “**Espacio y percepción**” Estas felices circunstancias han permitido a los estudiantes derivar hacia el plano de la habitabilidad y del análisis socio cultural, e histórico patrimonial de las obras que eligen examinar.

En este respecto, estoy procurando reunir los textos de las obras examinadas durante el primer semestre por mis estudiantes y generar un texto electrónico y uno impreso.

2. Evitando los dispendios.

Otro aspecto a traer a cuento en el marco de las Prácticas de OBSERVACIÓN I, es mostrar la importancia de **reconectar las Obras de Arquitectura, con las de obras de Arquitectura del Paisaje**. Un ejemplo en éste respecto podría ser el propio Parque Almagro a cuya imagen esplendorosa hay acceso visual a través de los ventanales del edificio VK I. (*especialmente en la mañana y en la tarde al ponerse el sol*). Como puede observarse, en el proceso de diseño arquitectónico edificatorio, las posibilidades de conjugación con la disposición de los **sistemas orgánicos** a la hora de proyectar en arquitectura.¹ no deben incurrir en el dispendio de ser ignorados.

3. Consideraciones generales.

El **observar** es ciertamente la condición “*sine- ecua- non*” para el “*int-elegir*” y, por tanto, el observar constituye el basamento de la cognición del ensamblaje intra-disciplinar y trans-disciplinar, a partir del cual se han constituidos los aprendizajes de la Arquitectura.

La conjunción presencial de los miembros de una organización es desde luego **social** y las Obras de Arquitectura son el fruto del **obraje proyectual** del dónde tendrá lugar la propuesta del transcurrir presencial.

Finalmente, La **Práctica Profesional**, constituye un participar del estudiante en algunas instancias del proceso edificatorio.

¹ Vease al respecto:

<https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/diseño-espacios/paisaje-urbano-que-es-y-cuales-son-las-principales-características> Alfonso Raposo M. (03-08-2023)

La tabla que se presenta a continuación, constituye una síntesis de lo que, en materia de **PRÁCTICAS**, la carrera de Arquitectura ha estado desarrollando.

	PRÁCTICAS	SEMESTRE		
1	Observación	Tercero		
2	Social	Quinto		
3	De Obra	Séptimo		
4	Profesional	Noveno		

Tal vez la comprensión más gruesa que habría que hacer al Observar y Aprender una obra de arquitectura, presente en los medios urbanos chilenos es la de **la modernidad** y la de **la post modernidad**. Dicho en términos simples:

“La modernidad se caracterizaba por la racionalidad, la uniformidad, la organización y la idea de que existe una única verdad absoluta.

En cambio, el posmodernismo promulga la aceptación de un estado emocional e intuitivo presente en todos los seres humanos.”

Veamos cómo se entiende esto, en términos más complejos. Ya no se trata sólo de soluciones edificatorias en si mismas, sino de sus aportes a la ciudad, sin coalicionar con el entorno y medio ambiente y sin ignorar los problemas de los ciudadanos. Por otra parte, el uso de nuevas tecnologías y materiales abre espacio para nuevas formas, mas acristaladas y traslúcida constituyen la actual estética basada en diseños sencillos y despejados de ornamentos, lo que se logra con líneas puras, ortogonales, confiadas al acero.

Al respecto, Marcial Breuer nos tiene dicho:

«La arquitectura moderna no es un estilo, sino una actitud».

Es esa actitud la que impregna la arquitectura del presente, pero cabría señalar que este presente no garantiza nada frente a anuncio del aproximarse del calentamiento global

“El cambio climático exige la redefinición de los patrones de consumo de los seres humanos. Sin embargo, la posmodernidad y sus estilos de vida promueven e inducen a la adquisición de bienes de manera desenfrenada, símbolo del bienestar. Las nuevas geografías urbanas contribuyen a ese ideal posmoderno y la arquitectura es pieza clave para satisfacer las exigencias estéticas de una sociedad consumista. Para el arquitecto, la disyuntiva radica en contribuir con ese esquema predominante o innovar con alternativas de diseño concretas y simples, que reduzcan el impacto de su obra en el medioambiente. Palabras clave: posmodernidad, consumo, bienestar, arquitectura, sostenibilidad.”²

² Delmonte Soñar, José Enrique (2018) En: AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, ISSN-e 2636-2236, ISSN 0254-7597, Vol. 62, Nº. 2, 2018 (Ejemplar dedicado a: Enero - Junio | Medioambiente y desarrollo sostenible), págs. 2-11

Profundicemos el propósito de este texto. La idea de observar una Obra de Arquitectura es presentar un panorama conceptual, aparejado en la idea comprender, entendiendo este “comprender” como resultado de un proceso de “observar”. En este “observar” hay entonces un despliegue de un “mirar” capaz de convocar “pensamiento reflexivo” que se deslice por carriles “hipotético de ductivos”, incluyendo ramales “inductivo-presuntivos”. Esto significa: establecer “puntos de vista” y estar atentos al “cristal a través del cual se mira”.

La pregunta: “¿Que es ver?” tiene mucho de metáfora. Implícitamente convoca a todos los sentidos de percepción humanos: *visión, audición, tacto, olfato y gusto*. Evidentemente estos cinco sentidos nos proveen de las percepciones necesarias para poner en marcha la “comprensión” de lo observado, pero se necesita más para llegar al plano del poder dejar “constancia” de “observaciones”. Este plano es el plano subjetivo, emocional afectivo, **sensible a lo poético** y sus tonalidades, capaz de percibir y apreciar así diversas formas de realidad. No obstante, necesitaremos más. Requeriremos mirar a través del plano de la “cognición”, allí donde se encuentra lo que ya sabemos con algo de certeza, y más aún, buscar en el universo de lo que la cientificidad considera como conocimiento verdadero y establecido.

IncurSIONemos ahora por las rutas sensibles a “**lo poético de la arquitectura**”. Algunas son fluidas y deslizantes como para patinetistas, otras como rampas y otras como gradas de escalera para los caminantes del subir y el bajar. Algunas son conformadas en la sobriedad de lo ortogonal, otras son ciertamente lúdicas.

http://fidonline.ucentral.cl/pdf/la_poetica_en_la_arquitectura.pdf

<https://repositorio.cuc.edu.co/bitstream/handle/11323/1141/Po%C3%A9tica%20de%20la%20arquitectura%20contempor%C3%A1nea.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

4. Poética de la arquitectura.

Como es sabido, debemos principalmente a Gastón Bachelard la apertura del pensamiento sobre la poética de la arquitectura. No sé qué idea de “Poética” literaria tenía Bachelard, como para enlazarla con la arquitectura, el hecho es que la poesía actual se estructura con uso o predominio del **verso libre**. Hay sí que tener habilidad para que las palabras de los versos se vistan sin recurrir a los ropajes de las rimas o las métricas. Al respecto señala Lorenzo Rocha³

[la arquitectura, como “arte de la externalidad”, es la forma artística más material e inmueble (del latín immobilis, inmóvil) de todas, lo contrario de la ligereza de la poesía y lo más concreto y objetivo que existe. Por ello, su manifestación poética no radica en el objeto, en el edificio, sino en su espacio interior y en la luz.] Quizá por esta razón la arquitectura que es capaz de provocar emociones resulta tan sublime, porque el espectador está inmerso en ella, la habita, no la imagina.”⁴

³ <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/el-mall-y-el-consumo-como-dislocaciones-conceptuales/>

⁴ <https://www.milenio.com/cultura/poetica-de-la-arquitectura#:~:text=Sin%20embargo%2C%20la%20arquitectura%2C%20como,concreto%20y%20objetivo%20que%20existe.>

La Práctica de Observación me han transformado en un observador de mi entorno: casa, vecindario, barrio, estaciones de metro, viaje en metro, rutinas de trayecto peatonal por las aceras y cruces semaforizados de calles.

Describiré ahora una experiencia de observación. Suelo ir al Mall Plaza que está frente a la Plaza Egaña y aún sin prestar mucha atención, tengo la sensación de entrar y quedar inmersos en una “ciudad-artificio” siempre iluminada pero también circundada por el ritmo de los días y las noches de nuestra latitud planetaria. Todo está en orden en ella, lo que denominamos normalidad del paisaje urbano y de la vida cotidiana de los habitantes uniformada para peatones que ingresan y salen del Mall, como si fuesen una obra teatral colectiva.

Prevalece en el Mall la presencia de familias y la acentuación de lo femenino. Hay que entrar en disrupción de la inconciencia de permanecer en el Mall para que emerja la conciencia de “lo bueno y lo malo” de un lugar de consumo con alta densidad de encuentros entre ofertas y demandas.

La reflexión que se ha estado presentando se refiere a una cotidianeidad capitalina, es decir, lo que emerge y se presenta en un área metropolitana. En las ciudades menores la vida cotidiana emerge de otro modo. Me atrevería a sostener la hipótesis de que en tanto en una ciudad no emerjan torres habitacionales no habrá Malls y los focos de suministro alcanzarán solo los “supermercados”. En ellos hay expresiones de las formas vida social. Por ejemplo, en el Mall del Parque Araucano, tales expresiones adquieren un carácter más intenso. Además de servicios tales como, bicicleteros, lockers, peluquería, préstamos de rodados, sala de lactancia, casas de cambio, etc., alguna vez se pensó que hubiese una sala de cine, y aún, una sala de servicios religiosos.

Con respecto a las actividades que el Curso PRÁCTICA DE OBSERVACIÓN I busca que los estudiantes realicen, se presentan a continuación lo que considero como aspectos operativos principales

ANEXO (Principales aspectos operativos considerar)

1. Que los estudiantes trabajen en grupo para fortalecer sus competencias en materia de coordinación colaborativa.
2. Que focalicen la atención en una obra de arquitectura que sea concordante con los intereses y motivaciones de los miembros de los grupos de trabajo
3. Que, deseablemente, la obra a observar, no haya sido profusamente estudiada anteriormente.
4. Que sea posible visitar y/o entrevistar a administradores y usuarios de la obra para efectos de inquirir sobre los niveles de habitabilidad percibidos por los usuarios.⁵

⁵ Es importante que el estudiante tenga presente que lo operativo tiene que ser conducido por una inspiración orientada hacia la comprensión de las rutas reflexivas sobre los acontecimientos que circundan el pasado reciente y lejano, presente y futuro inminente, porque allí se encuentra el sentido comprensivo del observar.

Transcriptos seleccionados.

Para complementar lo dicho hasta aquí, se presentará a continuación una selección antológica de **3 transcriptos** en que el observar se realiza según otras miradas:

- El primero forma parte de una visión del siglo pasado, que yo definiría como fervorosa. Fue escrita por Fabio Cruz (Taller de Amereida, Escuela de Arquitectura UCV. Viña del Mar, Sept. 1993.) <https://www.ead.pucv.cl/1993/sobre-la-observacion/>
- El segundo es una expresión evocativa de hechos dolorosos ocurridos hace alrededor de 50 años durante la dictadura militar en Chile. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/03/monolith.pdf>
- El tercero se refiere a todo un cuerpo de densas ligazones entre el observar una obra de arquitectura **y el lugar** en que ésta se encuentra. Se tra también de un Transcripto de un fragmento (Introducción) tomado de la siguiente referencia bibliográfica:
Gallardo Frías, Laura; Figueroa Caravagno, Consuelo, & Toledo Jofré, María Isabel. (2022). Hacia el lugar del arte. Una herramienta para el análisis del vínculo visitante - obras arquitectónicas que contienen arte contemporáneo. *Universum (Talca)*, 37(1), 67-86. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762022000100067>

Nota: Los transcriptos incluidos en el presente texto tiene sus autorías acogidas a Creative Commons, sin prohibiciones reproductibilidad. Alfonso Raposo M. (23-10-2022)

Transcripto 1

SEPTIEMBRE 23, 1993. Sobre la Observación

CATEGORÍAS: [COLECCIÓN OFICIO](#) / [CON\\$TEL](#)

1.

Cuando se me invitó a participar en este seminario con el tema *El Mundo del Croquis; Observación y Croquis en la UCV*, me pareció algo relativamente sencillo, ya que en ello había estado involucrado durante muchos años a través de la docencia en el Taller Arquitectónico, y de obras arquitectónicas particularmente en la Ciudad Abierta.

Sin embargo, en la medida en que comencé a pensar qué y cómo exponer, reparé en que el asunto no era nada simple ni inocente. Si quería decir algo relativamente verdadero y consistente, no podía eludir adentrarse, o al menos rozar, el mundo creativo y artístico, con la complejidad que le es inherente.

Buscando que la exposición no se (me) volviera excesivamente teórica y “académica”, y que a la postre no calara de verdad en lo esencial, opté finalmente por afirmarme en algunas experiencias y situaciones en que me había tocado participar y hacer algunas reflexiones en

torno a ellas. Espero de este modo poder iluminar en alguna medida el fondo del asunto, que es lo que interesa, aunque el conjunto no resulte tal vez muy estructurado.

2.

Quisiera señalar antes que nada que los conceptos de “croquis” y “observación” no los vamos a tomar como dos asuntos separados y de peso equivalente; sino que el Croquis lo consideraremos contenido en la Observación, como una parte de ella.

Hablaremos entonces, fundamentalmente, de OBSERVACIÓN, y más precisamente, de Observación Arquitectónica.

3.

La primera afirmación que quisiera hacer es que la Observación, tal como la entendemos aquí y en su sentido más radical, es posible porque “la condición humana es poética, y por ella el hombre vive libremente en la vigilia de hacer un mundo” (Exposición Escuela 1972) ^[1].

El hombre está irremediablemente llamado y obligado a hacer y rehacer el mundo. Vale decir a re-inventarlo una y otra vez (nótese que etimológicamente la palabra invento tiene que ver con “ventura”, y consecuentemente con “aventura”).

Y esta urgencia y obligación, puede cumplirla porque tiene la posibilidad de ver el mundo, su mundo, siempre de nuevo, de verlo como por primera vez (“Ver” está tomado en sentido amplio; tal vez podría hablarse de “percibir”).

Tenemos entonces que este medio que nos envuelve, y donde transcurre nuestra vida, aparentemente tan concreto y objetivo, no es tal. Depende de nuestra “mirada” y de nuestro “punto de vista”, para mostrarse y revelarse según rasgos y connotaciones profundamente diferentes.

“Observar” sería entonces esa actividad del espíritu (y del cuerpo) que nos permite acceder, una y otra vez, a una nueva, inédita, visión de la realidad.

Observar, en el sentido que lo estamos considerando, se convierte en una verdadera abertura. Se trata de algo profundamente artístico y por ende poético.

4.

A propósito de este “ver de nuevo”, voy a contarles, lo que ocurrió en una *Phalène* hace ya mucho tiempo, en Francia, cuyo relato conocí (yo no estaba allí). La *Phalène* es una suerte de Acto o Juego Poético, que se realiza entre varios, en algún lugar de la ciudad o del campo. Pueden participar en ella la gente del lugar o transeúntes. En el grupo debe estar presente, eso sí, un poeta que en cierta medida hace de cabeza. El resultado de la *Phalène* es algún género de poema, o un hecho plástico. Cuento escuetamente la *Phalène* que les decía.

“Yendo por el campo francés, no lejos de París, en dos autos, va el grupo de unas 8 personas que se habían dado cita para realizarla.

En un momento dado, ante una peculiar luminosidad que se produce en una loma, uno de los participantes pide detenerse (regla de Phalène), para realizar el acto poético. Se bajan de los autos y avanzan por la loma; tras la pendiente, en medio del campo arado, aparece un árbol solitario.

Van hacia él, y lo rodean formando un círculo. Allí los poetas que participan recitan, de memoria, algunos poemas. Dice el relato que “elogian” así al árbol. Luego el Poeta que hace de cabeza, pide a los tres artistas plásticos que participan, que hagan ellos también, desde su oficio, algún signo (este será su modo de Elogiar). No teniendo ningún medio entre sus manos, y en la urgencia del acto poético y en medio de su silencio, cogen una piedra relativamente grande que está cerca, la trasladan, la levantan y la colocan aprisionada entre los ganchos que se abren del tronco. Entonces, dice el relato, los que estaban ahí quedaron perplejos, anonadados, atónitos, porque “vimos al árbol como por primera vez”.

Bien, de esto se trata la Observación: de “ver como por primera vez”.

Aunque resulte aparentemente desproporcionado, casi escandaloso, a través de la Observación nosotros esperamos tener una suerte de “videncia” (como diría Rimbaud) de algún o algunos aspectos de la realidad. Se trata evidentemente de algo que no se puede garantizar, de un regalo o don; no es un procedimiento, un método, que conduzca necesariamente al éxito.

5.

Intentando avanzar un poco más en este dejar aparecer lo que es la Observación, veamos ahora dónde y cómo ella se ubica en el proceso creativo de una obra de arquitectura. Para ello aprovechemos la experiencia acumulada en el desarrollo del Taller Arquitectónico en que me ha tocado participar en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV.

Naturalmente el estudio en un Taller universitario, con la dosis de pedagogía que necesariamente tiene, no es igual a un proyecto u obra concretos realizados fuera; sin embargo, nos hemos esmerado a lo largo de los años para que el Taller recoja de la manera más clara y verdadera lo esencial del proceso creativo. En este entendido considero que es una referencia válida, aunque tal vez excesivamente depurada.

Veamos entonces –*grosso modo*– ese desarrollo del Taller. Distinguimos en él, tres pasos o momentos:

Antes de entrar en el desarrollo mismo de la obra debemos señalar, eso sí, la formulación de un Encargo. Este se refiere a las necesidades y requerimientos que la proposición arquitectónica deberá acoger.

El Encargo viene desde fuera de la arquitectura misma y se expresa en términos conocidos y convenidos. Puede provenir del Rey Minos, del Príncipe renacentista o del alcalde, de un particular, etc. El proceso arquitectónico propiamente tal, tiene lugar después de recogido el Encargo.

1. El tiempo de la OBSERVACIÓN.
2. La dilucidación del ACTO ARQUITECTÓNICO a que la obra dará cabida.
3. La disputa de la FORMA (no las formas), que se decanta finalmente en un ordenamiento material concreto.

6.

Si nos atenemos a los momentos que esquemáticamente acabamos de señalar, vemos que el momento de LA OBSERVACIÓN está situado en el inicio del proceso. Es por lo tanto en

cierta medida su fundamento y todo lo que sigue va a afirmarse y depender en gran medida de él.

Dentro de nuestro planteamiento esto nos parece algo congruente, lógico. Porque la Observación, ya lo dijimos, es esa mirada penetrante que va a revelar la realidad en la que se insertará la obra y a la que deberá acoger.

Pero veamos en este caso del Taller, dirigido a configurar un proyecto de obra ¿qué es lo que observamos? En lo fundamental, situaciones del habitar extenso que se vinculan de manera directa o indirecta con las exigencias señaladas burdamente en el Encargo.

Por ejemplo: observamos el barrio (con su vida y su espacio) ... las calles próximas... el sitio de la obra... Así mismo: actividades y quehaceres a que la obra deberá dar cabida... Por ejemplo: en el último taller: Escuela y Conservatorio de Música...

Esta suerte de mirada penetrante y casi misteriosa que es la Observación, es la que nos permite acceder cada vez, en cada caso – ya lo señalamos – a una nueva realidad. Por la Observación lo aparentemente conocido, lo ordinario, lo trivial, lo cotidiano, sale de lo neutro y homogéneo y COBRA SENTIDO, vale decir cobra UN sentido. Y comparece, así como algo nuevo, inédito, que nos sorprende.

Por ejemplo: La observación nos entrega una clave (o llave) que nos permite acceder, podríamos decir, al secreto íntimo de ese lugar, de ese cuerpo, de ese acontecimiento.

– La Observación nos ha transportado a una nueva realidad.

Ahora bien, es en esta nueva realidad –ya no más neutra y sin sentido– donde la obra arquitectónica debe insertarse; y es a estas nuevas “exigencias”, surgidas de esta inédita realidad, a las que ella debe dar cabida. ¡Estamos, verdaderamente en otro mundo!

No se trata ya sólo de gobernar y combinar con mayor o menor lógica y habilidad la disposición (colocación) de recintos, señalados burdamente por el Encargo.

Se trata ahora de una realidad compleja, incierta, inestable, que se sale de lo ya conocido. Se trata de una realidad que nos TRASCIENDE. TRASCENDENTE, algo que nos sobrepasa, que nos saca fuera de sí. La obra entonces, para insertarse ella, deberá también participar de esta trascendencia.

¡Estamos de lleno en el arte!

¡Estamos en el dominio de la e-moción y la admiración!

¡Estamos en el mundo de la belleza!

¡Aquí topamos, aquí se acaban las “explicaciones”!

7.

Ahora bien, la Observación de que hemos venido hablando, ese modo de mirar y contemplar para “llegar a ver como por primera vez”, lo llevamos a cabo básicamente apoyados con el dibujo (cierto tipo de dibujo que llamamos “croquis”) y con la palabra.

El croquis no es mero procedimiento, una suerte de mecanismo automático, inequívoco, que se aplica a algo conocido de antemano y que sólo exige dedicación y cierta habilidad. No, no es así en absoluto.

La realización de un croquis obliga necesariamente a elegir cada vez, vale decir ABSTRAER, de entre las infinitas connotaciones luminosas que tenemos delante sólo algunas, comparativamente poquísimas.

Elegir por donde comenzar a recoger, elegir un primer rasgo, y luego otro y otro. Elegir el tipo de línea capaz de interpretar cada rasgo (su espesor, su intensidad, su grado de continuidad...). Elegir, elegir, elegir cada vez y cientos de veces. Y decidir también donde y cuando detenerse (como diría Picasso).

¿Pero en función de qué se elige y abstrae?

Es necesario haber descubierto una cierta ESTRUCTURA ordenadora en esa infinidad de connotaciones. Esta estructura es algo que en alguna medida está ahí, pero oculta; y yo debo descubrirla. Dicho de otra manera, yo le impongo una estructura a aquello que estoy mirando. Se trata de un acto profundamente asertivo y poético. Se trata de un hecho constructivo e inédito.

La materialización de un croquis es un diálogo difícil entre la cabeza que elige y la mano que raya, o mejor que rasga (rasgo), el blanco abierto del papel. O, expresado con otras palabras, diálogo entre la mente que Abstrae (= elige, separa) y la mano que interpreta y ejecuta.

8.

Dijimos que en la Observación estaba también la palabra. ¿Qué tipo de palabra o palabras? Hay desde luego una palabra utilitaria y descriptiva, que puede complementar aspectos concretos que el croquis, por sí mismo, no puede representar; por ejemplo, sonidos, temperatura, algo que acontece en el lugar, algunas medidas, etc. Esto es necesario y está bien.

Pero hay otra clase de palabra más sutil, compleja y radical que acompaña al dibujo y nace simultáneamente con él.

Es la palabra que indaga acerca de lo que se está contemplando y dibujando, es una palabra que nombra, que pone nombres. No se trata, naturalmente, de nombres descriptivos o funcionales. Esta palabra intenta recoger el SENTIDO de lo que está en observación, y entregar su clave. Por ejemplo:

- “... se trata de un “espesor luminoso.”
- “una suerte de plaza de doble horizonte.”
- “una grieta que provoca el vértigo, grieta vertiginosa.”
- “una encrucijada de la multiplicidad y el vacío...”
- “un borde que retiene el movimiento...”
- “una expansión de los cuerpos”
- “la ola y la hoja (*Achupallas*).” [2]

La aparición de la palabra que nombra, hace que aquellas cosas y aspectos que el croquis va recogiendo cobren existencia, y salgan del mundo homogéneo de las posibilidades (el caos). A partir de estos nombres, ya se puede comenzar a pensar; esa suerte de juego combinatorio algebraico que se retroalimenta y se multiplica.

Es importante recalcar que este discurrir se ha desencadenado a partir del croquis, lo que garantiza un suelo firme y original.

9. Para terminar, quisiera volver al proceso creativo de la obra de arquitectura que mencionamos antes. Ahí señalábamos un segundo momento que denominamos “la dilucidación del ACTO Arquitectónico”; Acto al cual la obra deberá dar cabida.

¿A qué llamamos ACTO?

Es claro que en una obra habitada (o habitándose) tienen lugar múltiples y variadas acciones, actividades, quehaceres: caminar, descansar, trabajar en esto o aquello, conversar, comer, etc., y éstas con todas sus variantes y matices. Son prácticamente infinitas situaciones.

Ahora bien, nosotros planteamos que, tras todas estas acciones, o por sobre todas ellas, es posible, por medio de la Observación (o Elogio), vislumbrar una suerte de Meta-actividad o Meta-función, que en cierta forma engloba todo este acontecer. Es a esto a lo que denominamos el ACTO de la obra.

El ACTO nombra genéricamente un modo de ocupar la extensión, un modo de habitarla. Podemos entonces decir, por ejemplo: habitar en el ritmo del ir y de la retención... habitar laberíntico en una luz difusa... habitar en el vértigo de fugas y pendientes contrapuestas... habitar la oquedad que se muestra a sí misma...

Evidentemente en el proceso creativo real estos nombres no son tan taxativos y ciertos. Ellos surgen tímidamente, en una suerte de disputa con nosotros mismos, como interrogantes en busca de una respuesta. Sin embargo, poco a poco, si nos llegan luces creativas, se van decantando. Todo esto en un proceso que podríamos llamar dialéctico, en que el nombre que intentamos poner ilumina lo que estamos tratando de ver, y esto a su vez, nos muestra otros aspectos y vuelve a la espera de un nuevo nombre más afinado.

Insisto, la Observación o Elogio, nos abre a ver de nuevo, a ver aspectos inéditos, a ver y ojalá adentrarnos, en una realidad desconocida.

La obra en gestación, la búsqueda y disputa de LA FORMA, de SU Forma, debe anclarse y surgir de esta realidad para poder darle cabida al ACTO.

Como se desprende de lo que hemos venido exponiendo, la OBSERVACIÓN –surgida del Croquis y la Palabra– intenta dar a la obra un Fundamento TRASCENDENTE, arrancando “la disputa de la Forma” del ámbito de la mera combinatoria funcional, apoyada en un cierto manejo plástico.

10.

Quiero señalar una vez más, al concluir esta somera y no muy ordenada exposición que el campo donde tiene lugar la Observación y el Acto –como igualmente la imposición de la FORMA, de la cual no hemos hablado– es absolutamente artístico y, por ende, lindando con lo desconocido.

De ahí que, en estricto rigor, lo que acontece en su interior no se deje definir y conceptualizar cabalmente.

- **Tipo de Referencia:** Clase / **Título:** De la Observación / **Autor:** Fabio Cruz P.
- **Edición:** Taller de Amereida, Escuela de Arquitectura UCV.
- **Ciudad:** Viña del Mar / **Año:** Sept. 1993 / [[Bajar Archivo](#)]

Referencias

- ↑1 El texto referido se conoce como «Las Pizarras» y se encuentra publicado en: [Exposición 20 años Escuela de Arquitectura UCV, Biblioteca con\\$tel.](#)
- ↑2 El texto referido es parte de los fundamentos de la Escuela y se titula: [Estudio Urbanístico para una Población Obrera en Achupallas.](#)

Transcripto 2

OBSERVAR ARQ

MONOLITH CONTROVERSIES. LA PROPUESTA CURATORIAL DEL PABELLÓN CHILENO

En la muestra Absorción de la modernidad, Chile estuvo representado en el Arsenal de Venecia por la exposición *Monolith Controversies*, curada en conjunto por el arquitecto Pedro Alonso y el diseñador Hugo Palmarola*. El Pabellón de Chile fue galardonada con el León de Plata, dado que “revela un capítulo crítico de la historia de la circulación global de la modernidad, enfocándose hacia un elemento esencial de la arquitectura moderna. Un panel prefabricado de hormigón que logra resaltar críticamente el papel de los elementos de la arquitectura en diferentes contextos ideológicos y políticos” (Mora, 2014, s/p).

El panel de hormigón que rescató *Monolith Controversies*, tiene una historia particular que lo ha hecho experimentar resignificaciones, desde su fabricación en la planta KPD de Quilpué hasta su presentación en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014. Si bien corresponde en su origen a un producto estandarizado, el que fuera firmado por el Presidente Salvador Allende el día de la inauguración de la planta en 1972, cuando el cemento aún estaba fresco, alteró su destino: se convirtió en un símbolo conmemorativo, ubicado a la entrada de la fábrica.

La idea de situar este panel como pieza principal de la intervención surge como respuesta al llamado de Rem Koolhaas, quien convocara a reflexionar sobre elementos constructivos universales que son el reflejo de momentos históricos particulares. La propuesta expositiva crea un relato a partir del panel y la puesta en valor de su historia. Proponen una reflexión sobre la absorción de la modernidad en Chile a partir de un objeto que, a pesar de haber sido fabricado con fines constructivos, no alcanzó a cumplir la función para la que había sido creado y que hoy se presenta como un testigo, un vestigio del pasado.

En consecuencia, *Monolith Controversies* sugiere una experiencia estética multidimensional, compuesta, además del panel firmado, por otros objetos y materialidades (muebles, maquetas, adornos, utensilios, etc.) y por la proyección de imágenes fijas y en movimiento (videos) que dan cuenta de los procesos productivos, los momentos controversiales, la cotidianidad del trabajo, el pasado y el presente de una fábrica ya desaparecida, y de una tipología constructiva aún habitada. De esta forma, los curadores Pedro Alonso y Hugo Palmarola ponen en diálogo la historia y la arquitectura.

* Curadores: Pedro Alonso y Hugo Palmarola / Comisario: Cristóbal Molina (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) / Diseño del pabellón: Gonzalo Puga / Identidad visual y diseño gráfico: Martín Bravo / Artista invitado: Gianfranco Foschino / Producción: Felipe Aravena y José Hernández / Multimedia: Francisco Hernández y Micol Riva / Comunicaciones: Marcela Velásquez/ Arquitecto local y montaje: Luigi D’Oro & Arguzia s.r.l./ Organizador: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ Colaboran: DIRAC, Fundación Imagen de Chile, CSAV y SAAM. 17 1.

Contexto Vista en planta del montaje de la muestra Monolith Controversies en la 14ª Exposición internacional de arquitectura La Biennale de Venezia. Monolith Controversies se compuso de seis partes:

1. El panel KPD firmado por el Presidente Allende, que actuó como nodo y constituyó la evidencia material de la modernidad.
2. Una réplica de un departamento KPD.
3. Proyección en “loop” de cuatro clips de videoarte.
4. Veintiocho maquetas y axonometrías de modelos de edificios prefabricados.
5. La proyección de una ráfaga de imágenes históricas.
6. La proyección de una línea de montaje. 1 4 6 3 5 2 Gonzalo Puga Gonzalo Puga Vista de la instalación Monolith Controversies en la 14ª Bienal de Arquitectura de Venecia, 2014. (Fuente: <http://monolith-controversies.com/pavilion/>) Plano del proyecto expositivo de Gonzalo Puga para de Monolith Controversies, Pabellón de Chile en la 14va Bienal de Arquitectura de Venecia. (Fuente: <http://monolith-controversies.com/pavilion/>) 18

CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

El origen de una política pública de construcción de vivienda social En plena Guerra Fría* , Nikita Jruschhov, quien gobernara la Unión Soviética entre 1953 y 1964, impulsó el desarrollo de sistemas constructivos prefabricados de paneles de hormigón para la edificación de viviendas sociales. Esta técnica, adoptada por la superpotencia en 1955, se serializa y reproduce en el mundo bajo parámetros homogéneos basados en la estandarización de espacios comunes, convirtiéndose en símbolo de la utopía marxista. Una de las consecuencias de esta política de construcción fue el distanciamiento del estilo arquitectónico llamado realismo socialista, asociado al estalinismo, en el que regía una norma decorativa clasicista a través de las que el Estado soviético reflejaba el afán de un legado permanente y monumental de Stalin.

Este cambio en la forma respondía a una conversión ética profunda impulsada por Nikita Jruschhov. La idea era abandonar los excesos ornamentales y priorizar un tipo de construcción eminentemente funcional que sirviera de solución momentánea a la carencia habitacional del país hasta que se consolidara la utopía comunista. Por lo mismo, la vida útil de estos edificios se calculaba en apenas 25 años. Incluso a las distintas variaciones de modelos de edificios diseñados y construidos bajo este sistema se les denominó con acrónimos (K-7, I-464, I-510, II-35, I-335, entre otros), aunque se los conociera, popular y genéricamente, como “jruschovkas”, en alusión al jerarca.

KPD/VEP, una breve historia.

Después del terremoto de Illapel que afectó la zona centro-norte de Chile el 8 de julio de 1971, el gobierno soviético donó al país una fábrica de edificios prefabricados. Ubicada en el

sector de El Belloto, en la localidad de Quilpué, la planta KPD se inauguró el 22 de noviembre de 1972 con una ceremonia en la que el Presidente Allende y el último embajador de la U.R.S.S., A. V. Basov, escribieron mensajes fraternales de conmemoración y agradecimiento en el cemento fresco de uno de los paneles de pared exterior recién fabricados.

Para la instalación de la fábrica KPD en Quilpué, el gobierno de la U.R.S.S. asignó a un grupo de técnicos de ese país la puesta en marcha y capacitación de * Guerra Fría: este término designa el conflicto que se desencadenó tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), y que tuvo como protagonistas a dos bloques opuestos políticamente: uno socialista, encabezado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.), y otro capitalista, liderado por Estados Unidos (EE.UU.). La tensión entre ambas potencias durante la segunda mitad del siglo XX no se manifestaba a través de enfrentamientos bélicos directos entre ellas, por el temor a una gran guerra nuclear, sino mediante la influencia económica, militar, cultural y/o tecnológica que podían ejercer sobre otros países, de ahí el nombre de Guerra Fría... (19 Salvador Allende firma panel KPD en inauguración de la planta, 1972. (Nolberto Salinas González)

1. Contexto trabajadores chilenos, quienes se encargarían de operar la tecnología con la que funcionaría la planta.

Sin embargo, la presencia de los soviéticos no fue bien interpretada por todos los sectores y, tras el Golpe de Estado, fueron acusados de espionaje y expulsados del país. Por su parte, todo el personal chileno fue despedido. No obstante, lo anterior, los chilenos prontamente fueron recontratados, pues eran los únicos capacitados para hacer producir la fábrica nuevamente.

Evidenciando el cambio ideológico que sufrió Chile desde el golpe militar, en 1976 se reemplazó el nombre de la fábrica, pasando de KPD a VEP (Viviendas Económicas Prefabricadas). A la vez, del eslogan original “Techo digno para los trabajadores” de la KPD, se pasó al de “Viviendas para vivir o invertir” de la VEP. Tres años después, en 1979, debido a la presión de las inmobiliarias y al nulo interés del gobierno militar por mantener operativa la fábrica estatal, esta fue cerrada y subastada

Termino del transcripto 2

Transcripto 3

INTRODUCCIÓN

Todo proyecto arquitectónico debería aspirar a configurar un lugar. Sin embargo, como señala Rafael Moneo, “...todo parece estar en contra del lugar... Como si tan sólo la ubicuidad del no-lugar existiese; como si la idea de lugar ya no tuviese valor; como si pudiésemos ignorar dónde nos encontramos, dónde estamos.” (1995, p. 9). Las dificultades para constituir un lugar radican en que numerosas propuestas arquitectónicas no consideran ni al ser humano como su centro, ni el contexto en el que estas se ubican, produciéndose fuertes

impactos de exclusión, discontinuidad y fragmentación en el tejido urbano, lo que lleva a la materialización de espacios carentes de sentido, de identidad y de cualquier relación histórica o física. Como señala Solà-Morales, “... en la arquitectura de estos últimos años no hay lugares, moradas en las que detenerse.” (1995, p. 121). Por ello, los habitantes experimentan la sensación de sentirse “extranjeros en su propia patria” ([Kristeva, 1991](#)).

Pero, ¿qué se entiende por el concepto de lugar?, ¿qué cualidades deben confluír para que este se constituya como tal? Lugar es la coexistencia del exterior con el interior, es decir, la relación con todo lo que lo rodea, así como lo que envuelve. El exterior refiere a los elementos naturales como la topografía, los cuerpos celestes y demás elementos construidos, es decir, el *topos* de los griegos; en tanto que el interior alude a lo que es ocupado y llenado por lo que está allí, el espacio de su devenir sentido o ‘nodriza del devenir’, la *khôra* para Platón (Platón, 2009; [Derrida, 1995](#)).

Lugar es, en este sentido, una ‘envolvencia’ en la que confluye lo que envuelve y lo envuelto (Aristóteles, 1966) como “... alianza entre lo contemplado y su contemplación” ([Pizarnik, 2000](#), p. 218), produciéndose un equilibrio entre ambos en el que es factible el acontecer. Lugar también es la coexistencia del tiempo asentado ‘en’ espacio ([Muntañola, 1974](#)), el cual adquiere una permanencia que consigue otorgar reposo a lo pasajero, un instante indivisible, perfectamente acotado donde conviven materialidad y espiritualidad, donde alma y cuerpo del ser humano se encuentran en un cruce de movimiento y quietud. Quien otorga a un determinado espacio la cualidad de lugar es el ser humano, es él quien tiene la posibilidad de habitarlo en el presente y dotarlo de una identidad que lo convierte en único y especial, conduciéndolo a rozar la totalidad; totalidad cuya resonancia conmueve y traspasa los límites físicos impregnando el cuerpo y el alma, la percepción y la memoria ([Gallardo, 2013](#)). En otras palabras, lugar es el receptáculo que condensa la significación.

Si los proyectos arquitectónicos tienen dificultad para llegar a constituirse en un lugar, las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo tienen una dificultad mayor, toda vez que este tipo de arte, por su definición, está ligado:

... a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo. Se podría incluso decir que el arte clásico es una instrucción para el sujeto, una lección para el sujeto y, en cambio, la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. ([Badiou, 2013](#), p. 3)

Por ello, los museos, centros culturales y centros de arte contemporáneo ([Sandahl, 2019](#); [Falcón, 2019](#); [Debersaques, 2017](#); [Jagodzińska, 2019](#)), entre otras tipologías destinadas a este arte, pasan a ser un dispositivo ([Déotte, 2012](#)) más bien de preguntas que dé respuestas ([Rispal, 2009](#)) tensionando el vínculo con sus visitantes y, con ello, la constitución del lugar. Por tanto, para que una obra de arquitectura destinada al arte contemporáneo se constituya y opere como lugar, es decir, como un receptáculo de sentido, se requiere de una reflexión y trabajo permanente sobre el vínculo con sus visitantes, de lo contrario, pierde significado y el interés de ser visitado y moriría.

De allí que el objetivo de este artículo es presentar un instrumento de análisis de la relación visitante-obra arquitectónica destinada al arte contemporáneo que permite cualificar este vínculo y reflexionar sobre su ‘lugaridad’.

Cuatro cualidades principales del lugar

Para efectos de esta investigación, la noción de lugar es definida a partir de cuatro cualidades principales: identidad, límite, totalidad y significado, las que luego se operacionalizan en las dimensiones histórico-institucional, urbana, arquitectónica y sociocultural. Al respecto, se propone que es la confluencia de esas cuatro cualidades la que posibilita, en última instancia, la existencia del lugar.

Lugar es identidad

Suele pensarse que los espacios tienen una existencia fija e inalterable. Sin embargo, su mera existencia, por invariable que sea, no les otorga la cualidad de lugar. Marc [Augé, en su clásica obra *Los no lugares* \(2004\)](#), advierte acerca de las características intrínsecas que debe tener un lugar para constituirse como tal, entre ellas, generar identidad, poseer un carácter relacional y estar dotado de sentido histórico. Así, el lugar solo se constituye en tanto es habitado y, consecuentemente, significado. Es esta condición la que le da sentido y existencia.

En lo que respecta a la identidad, Christian Norberg-Schulz señala que lugar “[...] es un espacio con un carácter que le distingue” (1981, p. 5), precisando luego que “[...] es ‘algo más’ que una localización abstracta, es un concreto ‘aquí’ con su identidad particular” (1981, p. 7). Para el autor, esta identidad correspondería al *genius loci*, es decir, el “espíritu que da vida a pueblos y lugares los acompaña desde su nacimiento hasta su muerte y determina su carácter o su esencia” (1981, p. 18). Es la identidad la que le otorga al lugar la singularidad, es ella la que le hace especial y define su carácter ([Özkan y Akalin, 2019](#)).

Gastón Bachelard ofrece el concepto de ‘topofilia’ para referirse a los sentidos y emociones que provocan y dan significado a los lugares. Para el autor, ‘topofilia’ corresponde a aquellas imágenes que “aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión”, captados por la imaginación, los cuales “no pueden seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (1975, p. 28). De este modo, el lugar es vivencia, es decir, solo existe en la experiencia e imaginación de quienes habitan el lugar y, como tal, supone identificación y constituye identidad.

En este sentido, lugar supone necesariamente un carácter relacional. En el texto *La caja de resonancia*, Juan Navarro Baldeweg afirma que no hay objetos limitados, sino ‘materia y energías aglutinadas’, como un complejo nudo, desde el que alguno de sus hilos, al prolongarse, alcanza nuestro cuerpo por medio de los sentidos, transformándose en acontecimientos que nos involucran y remecen. Desde esta perspectiva, precisa el autor: “al considerar un objeto o una parte del entorno, debemos comprender de inmediato que estamos involucrados también en esa aprehensión, que existen unas relaciones sin las cuales no se apreciaría su existencia” (2001, p. 11). Baldeweg imagina la habitación o el lugar construido como una caja de resonancia que transforma señales sensibles ajenas a ella y las adapta a las condiciones de una recepción también sensible. Solo en esa interacción es posible su aprehensión y apreciación.

En su reflexión respecto de la arquitectura, señala que esta se comprende como “una parte de la naturaleza, como un paisaje abstracto, deducido de ella y, además, se dirige a establecer una alianza con el cuerpo entero, con un poder indisoluble. Sus efectos son respaldados por una memoria de innumerables experiencias” (2001, p. 12). La condición de ‘lugaridad’ existe entonces no solo como experiencia vivida en un momento determinado, sino como la persistencia de esa misma vivencia en el tiempo y la resonancia de innumerables experiencias allí aglutinadas.

De este modo, la identidad no supone, en caso alguno, una condición de invariabilidad, muy por el contrario, en tanto experiencia, esta va mudando; se genera y regenera una y otra vez en el habitar, en la vivencia de lo que está sucediendo. De allí que el lugar sea espacialidad en el tiempo que además se perpetúa y transforma en la memoria. En palabras de Bachelard, “[...] En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (1975, p. 38). Lejos de ser una realidad inerte, el lugar se actualiza una y otra vez en las múltiples relaciones, por lo que siempre adquiere sentido en un contexto temporal y en el devenir de la historia.

Lugar es límite

Aristóteles precisó que la envoltura límite, que es el lugar, no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, como el caso de la mano perteneciente al cuerpo, sino que está como desligada y no obstante forma parte de los dos (lo que envuelve y lo envuelto) ([Ferrater, 2000](#)). Así, lugar se identifica, como resume Muntañola, en la noción de “contacto como límite de dos cuerpos en afinidad, determinándose un equilibrio” (1974, p. 20). De este modo, en la definición de límite de Aristóteles, lo que importa no es la inmovilidad o la movilidad del límite en sí, sino la coincidencia permanente entre las dos fronteras que se constituyen a partir de una ‘constante de vecindad’ entre lo que envuelve y lo envuelto (Aristóteles, 1966). Esto es lo que lo convierte en lugar.

Desde esta perspectiva, el límite es entendido más que como un contorno, como un ‘margen de acción’, es decir, la expresión del máximo alcance de una potencia, como sucede, por ejemplo, con una semilla de girasol perdida bajo una tapia que, a pesar de su pequeño contorno, es capaz de reventar la tapia por su acción ([Botto, 2014](#)). En esta misma línea, para Toyo [Ito, el límite correspondería a la difusa relación entre interior y exterior \(2006\)](#). De este modo, lejos de la noción generalizada de límite como demarcación exacta, lo que prima es su carácter móvil e impreciso. Al respecto, reveladora es la imagen que usa Paul [Valéry \(2004\)](#) para ilustrar este carácter difuso e impreciso. Para él, el límite puede ser comparado con la orilla del mar, la que, producto del ir y venir de las olas, resulta siempre cambiante.

[Leroi-Gourham, en *Le Geste et la Parole* \(1964\)](#), distingue entre un lugar itinerante y lugar radiante, “uno dinámico que consiste en recorrer el espacio tomando conciencia de lo que se recorre, el otro estático, que permite, inmóvil, el reconstituir los círculos sucesivos que se amortiguan hasta los límites de lo desconocido” ([Muntañola, 1974](#), p. 34). Para el caso del lugar itinerante, el autor ofrece la imagen del mundo como un itinerario, mientras que para el lugar radiante la imagen remite a dos superficies opuestas; por un lado, la del cielo, y por otro, la de la tierra, que se vinculan y unen en el horizonte. El autor indica que estos dos modos de aprender el lugar coexisten en el ser humano.

Resulta interesante traer a colación el paralelismo que Juan Navarro establece entre música y arquitectura. Para el autor, así como la música no es el instrumento, la arquitectura no es la caja edificada; no puede dirigir su atención solo a construir una bella caja, su propósito es más vasto, complejo y profundo. Así, la arquitectura debe romper con la rígida y estrecha concepción de la obra como edificación concreta y de límites fijos, para propender a construir en el eje conceptual que comprende una fuente y una fuga, un origen físico y un fin sensorial y, según nuestra metáfora, hacer una caja que, al resonar, establezca un acuerdo simultáneo en ambos extremos. La obra concebida como vehículo es conceptualmente transparente y tiene vocación de ser invisible. (2001, p. 12)

Es esta vocación de invisibilidad la que constituye el lugar al comprender la obra arquitectónica en una “constante de vecindad” (Aristóteles, 1966) con el medio que lo circunda.

Lugar es totalidad

Frank Lloyd Wright señala que la arquitectura orgánica es un todo. En sus palabras, el término orgánico significa intrínseco -en el sentido filosófico, ente- donde quiera que el todo sea a la parte lo que la parte es al todo, y donde la naturaleza de los materiales, la naturaleza del propósito, la naturaleza de todo lo realizado resulta evidente como una necesidad. (1978, p. 15)

Esta imbricada relación de las partes con el todo deviene en un gran engranaje, que es la totalidad que posibilita la constitución de lugar. Así, la arquitectura es totalidad, ya que “[...] se caracteriza por unificar polos de distintas clases, y no por el deseo de abstraer objetos puros y unívocos” ([Norberg-Schulz, 2001](#), p. 116).

En 1946, Le Corbusier publica un artículo en la revista *L'architecture d'aujourd'hui*, titulado *L'espace indicible*, donde habla de la relación de la obra arquitectónica y su entorno. En este texto se refiere a la arquitectura como la que crea organismos vivos. Ellos se presentan en el espacio, a la luz, se ramifican y se extienden como un árbol o una planta. Cada parte busca a su alrededor la libertad. Hasta el suelo ha sido esquivado, dejándolo disponible para toda la circulación deseable de peatones y de automóviles. Manifestación espacial llevada a su máximo. (1998, p. 167).

Así, la arquitectura es un ser vivo sobre el suelo de donde toma un punto de apoyo. Esta relación con el entorno también la trató Le Corbusier en sus escritos tras su visita a los propileos, donde se pregunta ¿de dónde nace la emoción? Respondiendo que la emoción es el resultado de una concordancia de las cosas con el lugar (1998), de una idea que va desde la unidad de los materiales hasta la unidad de las molduras. “Existe la arquitectura cuando hay emoción poética” (1998, p. 175).

En la misma línea, Paul Valéry afirma que mientras una pintura o una escultura se encargan de cubrir una porción del espacio, la arquitectura, es una “magnitud completa” (2004, p. 38), que comprende tanto su interior como sus alrededores.

De este modo, la totalidad es mucho más que la suma de las partes, ya que, si bien cada una de ellas es fundamental, tanto en su particularidad como en su articulación con las otras unidades que conforman una edificación, es solo al vincular a todas entre sí que se produce una ‘magnitud completa’, es decir, una totalidad edilicia que traspassa los límites materiales,

causando una profunda resonancia en sus habitantes y usuarios. El concepto de totalidad en arquitectura es una aspiración para acercarnos a la experiencia estética que se produce con la coexistencia de los seres humanos con las obras, teniendo en cuenta la correspondencia entre forma y significado ([Gallardo, 2017](#)).

Lugar es significado

La constitución de lugar requiere necesariamente de la confluencia de las cualidades antes mencionadas: identidad, límite, totalidad. Sin embargo, ellas cobran existencia si y solo si es valorado y significado por el ser humano ([Espósito-Galarce, 2013](#)).

En esta línea, Tadao Ando declara que uno de los objetivos de su arquitectura consiste justamente en

crear un sentido del paisaje que afecte a ese profundo apego que los pueblos sienten por un lugar, y lo refuerce. Cada paisaje debería permanecer en el corazón de quienes lo habitan, ofreciéndoles una sensación de estabilidad y pertenencia, pero también excitándoles con su belleza. ([Ando, 2000](#), p. 12).

Un espacio arquitectónico, agrega, no solo se experimenta en un momento dado, sino que persiste en la memoria, adentrándose ‘sigilosamente’ en la imaginación de las personas que tienen contacto con él.

Esta vinculación del sentido del ser es la que motiva toda la filosofía de Heidegger. Hay que destacar, como indica [Norberg-Schulz \(1975](#), p. 18), que Heidegger fue el primero en sostener que “la existencia es espacial, no puede dissociarse el hombre del espacio”, ya que “el espacio no es ni un objeto externo ni una experiencia interna”, de modo que no es posible “situar el hombre y el espacio uno al lado del otro”. Además, el filósofo, en su texto *Construir, Habitar, Pensar* (1997), afirma que los espacios reciben su esencia de los lugares y no del espacio. A partir de aquí funda el concepto de ‘residencia’, definiéndola como la relación de los seres humanos con los lugares, y a través de ellos, con los espacios. Así, solo cuando somos capaces de residir podremos construir, ya que la residencia es la ‘propiedad esencial’ de la existencia. Por tanto, el significado se construye al habitar:

Al habitar, un lugar se materializa. El lugar es donde se está bien, donde se puede ‘estar’, del latín *stare*, establecer, instalar, fijar un establecimiento, anclar la residencia. ‘Estar’ significa arraigarse, echar el ancla a fin de que concluya un movimiento eternamente a la deriva. ([Azara, 2005](#), p. 117). Frente a la pregunta ¿qué es un lugar para vivir?, Muntañola responde que el lugar es una interpenetración socio física en la que: el hablar y el habitar, el medio físico y el medio social, y el conceptualizar y el figurar se entrecruzan de forma simultánea, pero sin identificarse. Es decir, un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, y cada lugar construido es una síntesis y un resultado de este triple encuentro. (1974, p. 55).

Esta relación supone un proceso de reciprocidad. El ser humano es afectado por los lugares y estos, a su vez, son modelados por el ser humano: “Será residencia no lo que nosotros habitamos, sino en lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo” ([Didi-Huberman, 2000](#), p. 83).

En este sentido, Aldo Rossi señala que la arquitectura no solo es “el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición” (1981, p. 76), representada en la ciudad,

en sus monumentos, en los barrios, casas y en todos los hechos urbanos que van emergiendo del espacio habitado. En otras palabras, el proceso que produce 'lugaridad' opera en un doble sentido; la significación que los seres humanos otorgan a los lugares es la que determina no solo la condición de existencia de esos lugares, sino la condición de existencia de quienes los habitan.

La confluencia de estas dimensiones -identidad, límite, totalidad y significado- es la que posibilita la existencia del lugar. Sin embargo, como se señaló en un inicio, las obras arquitectónicas destinadas a albergar arte contemporáneo suelen tener más dificultades para constituirse en lugar dada la constante tensión que se produce en el vínculo con sus visitantes. De allí que sea necesario contar con un instrumento de análisis de la relación visitante-obra arquitectónica destinada al arte contemporáneo que permita analizar las distintas dimensiones en las que se desenvuelve este vínculo y reflexionar sobre las posibilidades de fortalecer su 'lugaridad'.

Termino de l transcripto 3
