



Alberto Cruz
Proyecto, Obra y Ronda

ESTE PROYECTO HA SIDO POSIBLE GRACIAS AL APOORTE DE:

Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (logo)
(Fondo del Libro) u otra Institución (impresión del libro)
Proyecto acogido a la Ley de Donaciones Culturales (logo)

FUNDACIÓN ALBERTO CRUZ COVARRUBIAS

Presidente: Juan José Ugarte G. | Vicepresidente: Diego Matte P. | Directora: Sylvia Arriagada C. | Director:
Miguel Luis Lagos Ch. | Director: Tomás Browne C. | Directora ejecutiva: Sara Browne C.

León 3685, Las Condes, Santiago, Chile
cotacto@fundacionalbertocruz.com
www.fundacionalbertocruz.com

CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA

Presidente: Andrés Garcés A. | Vicepresidente: Herbert Spencer G. | Director: Jaime Reyes G. | Director:
Patricio Cárvanes S. | Director: Boris Ivelic K.

Km. 73 Ruta F30-E Quintero, Valparaíso, Chile
silvia.reyes@amereida.cl
www.amerida.cl

Equipo editorial: Sylvia Arriagada C. | Sara Browne C. | Andrés Garcés A. | Iván Ivelic Y. | Diego Matte P. |
Manuel Sanfuentes V.

© Textos: Los autores

Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Coordinadora editorial: Sara Browne C.

Traducciones: Kristina Cordero | Eugenia Rivieri

Diseño y diagramación: Catalina Porzio | Sylvia Arriagada

Impresión: XXXXXXX

ALBERTO CRUZ. PROYECTO, OBRA Y RONDA

© Fundación Alberto Cruz Covarrubias, 2020.

© Corporación Cultural Amereida, 2020.

Primera edición de 1000 ejemplares, xxxx de 2020.

ISBN XXXXXXX

© Inscripción en el Registro de Propiedad Intelectual No. XXXXX

DERECHOS RESERVADOS

NINGUNA PARTE DE ESTA PUBLICACIÓN, INCLUIDO EL DISEÑO DE LA CUBIERTA, PUEDE REPRODUCIRSE O TRANSMITIRSE POR NINGÚN MEDIO,
SEA ESTE ELECTRÓNICO, QUÍMICO, MECÁNICO, ÓPTICO O DE FOTOCOPIA, SIN PREVIA AUTORIZACIÓN ESCRITA DE FUNDACIÓN ALBERTO
CRUZ COVARRUBIAS Y/O CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA.



 **Ediciones e[ad]**
Escuela de Arquitectura y Diseño
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Alberto Cruz
Proyecto, Obra y Ronda

Índice

Presentación General Sara Browne. Directora ejecutiva FACC.

Presentación Andrés Garcés. Presidente Corporación Cultural Amereida

Presentación Juan José Ugarte. Presidente Fundación Alberto Cruz C.

Capilla Pajaritos. Alberto Cruz C.

Sin título. Hno. Martín Correa, O.S.B.

Sin título. Isabel Margarita Reyes

Salto al vacío. Pezo Von Ellrichshausen

Casa Olivetti. Alberto Cruz C.

Residencia de los Gerentes de la firma Olivetti, en Lo Curro. Miguel Eyquem

La Casa Olivetti o el placer de la arquitectura. Sebastián Irrarrázabal

Palacio del Alba y del Ocaso. Alberto Cruz C.

Sin título. David Jolly

Palacio del Alba y del Ocaso, Obra abierta. Luis Izquierdo

Sala de Música. Alberto Cruz C.

Un interior en la Ciudad Abierta. Una necesidad fundamental. Juan Purcell

Dos aspectos, tres dimensiones. David Luza

Re-visitando la Sala de Música: el estudio de la luz en Valparaíso. Mary Ann Stean

Traducciones

Con el seminario “Alberto Cruz. Proyecto, obra y ronda” la fundación que lleva su nombre ha querido concretar un aporte a la investigación y difusión de la obra arquitectónica de Alberto Cruz Covarrubias la que ha permanecido, en cierta forma, escondida tras su destacada contribución teórica y docente al oficio.

Diez connotados arquitectos analizaron, desde distintas perspectivas, cuatro obras (dos proyectos y dos construidas) de autoría de Alberto Cruz. Ellas complementan y trascienden su aporte al ámbito académico, interrogando los límites del oficio al plantear el proyecto como obra de arquitectura. Así, la Capilla del fundo Los Pajaritos (1954), Casa Olivetti (1972), Palacio del Alba y del Ocaso (1982) y la Sala de Música (1972), fueron objeto de una enriquecedora discusión que posicionó la obra de Cruz dentro de la situación actual de la arquitectura chilena, produciéndose un diálogo entre los expositores que, desde distintos roles, “descubrieron” las obras presentadas a un amplio público.

En dos jornadas –la primera en el Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de las Condes, en Santiago y la segunda en la Ciudad Abierta de Amereida, en Quintero–, más de cincuenta arquitectos, profesionales, docentes y académicos participaron de las exposiciones y comentaron en profundidad diversos puntos de vista respecto a la obra arquitectónica de Cruz C., planteándose y cuestionándose los alcances de ellas dentro del escenario actual de la arquitectura, así como sus aportes en el contexto que fueron creadas.

Este seminario, realizado junto a la Corporación Cultural Amereida, fue posible gracias al apoyo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Escuela de Arquitectura y Diseño de la misma institución. Creemos que el propósito de promover un diálogo crítico sobre la obra del arquitecto fue cumplido, enriqueciendo la discusión en torno a nuestro patrimonio arquitectónico, artístico y cultural.

Sara Browne C.

Directora ejecutiva | Fundación Alberto Cruz Covarrubias

En representación de la Corporación Cultural Amereida de Ciudad Abierta quiero agradecer a la Fundación Alberto Cruz C. y a su familia, como también a la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, quienes, junto con la Corporación, hemos sido los gestores de la realización del Seminario y ahora de este libro.

En particular, agradecer a todos los miembros de Ciudad Abierta, por cuidar y sostener “lo abierto” desde lo cual se comprende la vida, la obra y visión de Alberto. A la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso por apoyar esta iniciativa y por estar presente en todo momento.

Quisiera precisar algunos aspectos que dieron el tono a este seminario. Al comenzar esta iniciativa vimos que estábamos frente a la obra de un arquitecto que nunca fue abordada desde una mirada única, netamente disciplinar o con las jerarquías propias de la profesión. Alberto contenía en su ser una cualidad rigurosa de desprendimiento del “yo arquitecto”. Él nos daba lugar a todos con sus propias ideas y particularidades. Y digo rigurosa porque nunca bajó la guardia con esto, con aquellos que no eran de la Escuela, con aquellos que sí lo éramos y con otros, de diversos campos disciplinares e incluso no disciplinares.

El sentido de este trabajo, a mi juicio, ha sido recordar esto, en el sentido más amplio de la palabra cordare. Ha sido traer a presencia esta cualidad que llamamos el “don del arquitecto” y que se manifiesta en la “Ronda de la Obra”. Motivo por el cual las obras expuestas en el Seminario, no por casualidad, en las dos jornadas en que se desarrolló, fueron tratadas con estas múltiples miradas de quienes trabajaron con él y de quienes miran lo realizado con una distancia a su obrar, pero con una intimidad disciplinar y experiencias que enriquecen el diálogo que está en el fondo de todo y nos permite mirar el presente, sobre qué es la arquitectura.

Para cerrar, quiero detenerme en una afirmación de Alberto que seguramente muchos conocen y que fue redactada por él en la Exposición de los 20 Años de

la Escuela de Arquitectura, en unos 58 pizarrones negros de 1,5 x 1,5 metros, que luego en el Museo Reina Sofía en la ciudad de Madrid, España, en el año 2010, me tocó reproducir. Para Alberto Cruz C., Miguel Eyquem, Isabel Margarita Reyes, Juan Purcell y me atrevo a decir para todos quienes compartimos su pensamiento: "La arquitectura es la extensión orientada que da cabida" y que Fabio Cruz P. luego complementó al interior de los talleres de la Escuela, "...a los actos humanos para que, cogidos por las tareas del mundo, puedan resplandecer en fiesta. Fiesta Consoladora".

Este Seminario, fue pensado en dos lugares, como una especie de procesión, para dar más coherencia al sentido de una obra en Ronda. Como un acto de estar al "pie de la obra". Para reparar en esto que, Alberto, la Ciudad Abierta y la Escuela nos regalaron. Esta extraña idea de que la arquitectura es extensión orientada y que el arquitecto, antes que todos sus afanes, debe dar cabida a los actos humanos, orientando la extensión.

Sin duda, este libro nos permitirá ubicar este modo de mirar la arquitectura, que ha creado una Escuela y una comunidad, más extensa que su propio presente, a disposición del mundo. Muchísimas gracias.

Andrés Garcés A.

Director | Cooperación Cultural Amereida

Este libro recoge y proyecta la memorable experiencia del seminario realizado el año 2019, para reflexionar sobre la obra y proyectos de Alberto Cruz. Esto a partir de la selección, exposición y el análisis crítico de cuatro de ellas -sumando en algunos casos la visita- las cuales resultan cruciales en su trayectoria creativa.

La realización de este encuentro fue posible gracias a la generosa hospitalidad que nos brindó el Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de las Condes, en Santiago y la Ciudad Abierta de Amereida. Esta misma generosidad nos proyecta ahora a compartirlo con un público más amplio, interesado en conocer de primera mano y profundizar en el estudio de su obra, a través de una voz coral tan rica y diversa como la que se recoge en el presente texto.

Los dos proyectos que se exponen corresponden a la Capilla del fundo Los Pajaritos y la Casa Olivetti, los que serían emplazados en la ciudad de Santiago, y las obras son la Sala de Música y el Palacio del Alba y del Ocaso, levantadas en la Ciudad Abierta de Ritoque. Los invitados a presentar los primeros fueron: Isabel Margarita Reyes, Martín Correa OSB, Mauricio Pezo, Sofía von Ellirichshausen, Miguel Eyquem y Sebastián Irrarázaval. Las obras en tanto fueron expuestas por: Juan Purcell, David Luza, Mary Ann Steane, David Jolly y Luis Izquierdo.

A partir de la publicación de este material, en un trabajo conjunto con la Corporación Cultural Amereida, nuestra Fundación tiene la oportunidad de materializar, de manera rigurosa en sus contenidos y cuidada en sus detalles, tres dimensiones del valioso legado material e intelectual que tiene entre sus manos:

Primero, la publicación de textos, imágenes, planos y dibujos originales de Alberto Cruz y otros participantes, que quedan disponibles en una edición de fácil acceso y correcta presentación gráfica, la cual incorpora notas para su más completa y adecuada comprensión.

Segundo, se recoge la reflexión de quienes participaron directamente en la ronda que dio origen a estos proyectos –sus coautores– abriendo espacio a una mirada distinta y cercana, desde otro ángulo hacia la misma creación, que nos permite situarnos con mayor fidelidad en ese momento de origen.

Tercero, incorpora una aproximación teórica a los proyectos y obras, realizada por diferentes arquitectos y académicos para cada una de las obras en particular, proyectando este hacer sobre el acervo cultural más amplio de la disciplina arquitectónica.

La Fundación Alberto Cruz Covarrubias tiene como tarea prioritaria la preservación y resguardo de un conjunto invaluable de piezas originales, su apertura a investigadores y académicos para la generación de nuevo conocimiento, y también realizar una correcta difusión y divulgación de sus contenidos. Sin duda con esta publicación estamos dando un paso muy relevante en esa dirección.

Juan José Ugarte G.

Presidente | Fundación Alberto Cruz Covarrubias

Capilla Pajaritos

ALBERTO CRUZ C.

A.

Una capilla recordatoria a la entrada de una propiedad agrícola en las proximidades de Santiago conforme a los usos y costumbres.

B. El acto

1. La obra se concibe ante la poesía. Referencias: un acto ante los espectadores, un profesor ante los alumnos.

2. La obra se da en dos magnitudes: pues estando en ella se está en la capilla y se está así mismo en el fundo. Una obra arquitectónica conjuga dos modos del aquí: así es esto en una pieza y en una casa, en un barrio, en una ciudad y en un país.

Referencias: los objetos –botellas, guitarras, etc.– del primer cubismo no están en un mismo aquí sino en otro aquí más amplio. Ver nota.



Pajaritos-Santiago / camino-vecinos-fundo / capilla

3. El acto de habitar en dos modos del aquí es también ciertamente con pasiones. Observaciones: el rostro.



El rostro: la mirada, nosotros buscamos la de otros, ellos nos buscan. Las fosas nasales, apenas reparamos específicamente.

La posibilidad que abre el cubismo puede ser empujada como la mirada de otro sale al encuentro; o como las fosas nasales es huidiza o escurridiza.



casa del fundo / escurridiza / encontradiza

Hay que elegir entre 1 y 2. Éstas ante la poesía significa quedar ante la libertad. Primeramente la libertad de elegir.

Se elige 2. Pues establece una relación por continuidad con el aquí más amplio; el aquí de la ciudad, de Santiago. Una ciudad, en sí misma, es un conjunto de obras que se empeñan en ser encontradizas. Por eso la ciudad tiende a lo frontal.



camino existente / camino que se modifica

La ubicación misma de la obra construye frontalidad a la manera urbana. En que ella siempre viene a ser término que da término al extenderse de la profundidad [nota: profundidad de Santiago].

4. La capilla es –de suyo– un lugar de oración. Oración: ante Dios. Capilla: ante el altar.

Observación: en la ciudad los más desposeídos quedan en los días helados ante un rayo de sol que los venga a calentar. Ellos viven en las periferias de las ciudades junto a caminos o a los paisajes de la naturaleza. Por tanto conjugan la presencia del sol y de la lejanía. Consuman un ritual de ambos.



La oración es con ritual de sol y de la lejanía. Es con ritual anterior. Que permite que ambos rituales se den. Pero ese ritual anterior no es observable; sino a través de ellos. Por tanto una capilla se tiene que:



aislándose / manteniendo la continuidad / aislarse la puerta / la continuidad la ventana

La puerta y la ventana son las dos grandes invenciones del aquí inmediato. Por tanto hemos de elegir entre ellas.

5. Ventanas y puertas son asimismo, con la pasión propia del habitar: observaciones



Se abren y se cierran puertas y ventanas o se dejan entreabiertas y semicerradas. Siempre cerrado o abierto: el hastío. Abrir y cerrar; asunto del pudor. Pero pudor y hastío dicen de lo irregular, inatrapable. Solo para la poesía. Sin embargo todos pueden percibir que hastío y pudor dicen del permanente recomenzar del hombre. O su acto de habitar.

Por tanto, hay un elogio, lo más propio del acto de habitar: lo más renovante. Y se tiene que:



luz atenuada con el claro oscuro / luz atenuada al humano / luz no atenuada / construcción de otra luz la penumbra opuesta al claroscuro y a la no atenuada

de otra luz la penumbra opuesta al claroscuro y a lo no atenuado.

Pero volviendo al aquí de una casa y de la ciudad. Lo que se dice de la penumbra es válido para una pieza y ciertamente no para una ciudad. Es válido para la masa de penumbra de una pieza. Es algo propio del aquí-aquí. Se elige la penumbra como el acto más renovante del habitar la capilla.

Estos son los pases que se dan ante la poesía para conformar el acto de la obra.

C. La forma

1. La forma arquitectónica es primeramente una disposición en la extensión natural.



disposición en 3 patios / disposición en manzanas / con fachadas con altos / con esquinas con cúpulas

La disposición se lleva a cabo a través de figuras así:



la figura cuadrada de un patio / pero pudiera no ser exactamente en cuadrados / pero se "redondea" como se redondean los precios en una transacción

El acto arquitectónico se concibe mediante figuras redondeadas [ver nota acerca del redondear].

Pero una obra no es solo una disposición de figuras redondeadas, pues ella no entrega ese acto renovado del habitar. Por eso hay que volver a considerar el acto de los rituales del sol y la lejanía que se dan en las pasiones de pudor y hastío. Volver a considerar quiere decir: por un instante quedar sin distancia alguna. Pero el orante ante el altar cual si estuviese en el vacío. Por tanto hay que salir a buscar los límites de este vacío. Pero no puede pensarse en una tabla rasa. Porque las disposiciones existen –no pueden ser abolidas. Lo que se trata entonces de una descomposición de las figuras. La de redondeado. Observación: quiero dibujar a mi amigo que bien conozco.



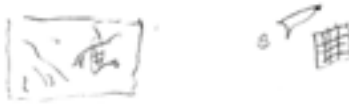
Es tal el empeño en dibujar los matices de su mirada única que el perfil ya no me cierra. Es una descomposición. Pero si quiero dibujarlo por entero con sus fosas nasales entonces se diría que es una cosa que no vale la pena. Es un sin sentido. Pero no así en la arquitectura. En que no se trata de un punto

a partir de la obra sino de toda ella. La obra es así fruto de una múltiple descomposición.



dórico

Los griegos, parece, descompusieron la obra en partes en que cada día podía descomponerse de tal modo que el conjunto quedaba descompuesto de un mismo modo. Pero hoy con la libertad de formas que abrió Kandinsky en que cada



elemento abre su propio modo de descomponerse. La descomposición de las figuras viene a multiplicarse hasta el infinito. Cosa imposible. Cabe entonces redondear.

2. En la obra los Pajaritos la descomposición es de la luz, es el arcoíris. Es la luz vuelta línea. Sí. Porque toda descomposición es volver el aquí-aquí y el aquí-allá líneas. Y la línea es trazado. La línea es pasos. La línea es brazo extendido.



Si el arquitecto se vuelve ese desposeído que posee los rituales previos del habitar, él posee la línea. Pero la posee en parte. Pues la posee en su mente, en sus pasos. Pero no la posee aún en la obra encarnada en la extensión. Dominantemente se piensa que lo que yace en el interior –corazón, cabeza– del arquitecto se le encarna sin la menor de las dificultades en la línea. Porque la extensión, los materiales, los procedimientos técnicos, la organización ejecutoria le permiten. No. La extensión no es amiga de estas cosas. El sol tampoco. Cuando más son indiferentes.

Observación:



En pleno baño de sol en plena playa veraniega los cuerpos carcomidos por la luz. Siempre la extensión carcome. Aunque no lo sepamos. O mejor, al redondear no nos interesa.

Luego hay que construir las líneas no carcomibles.

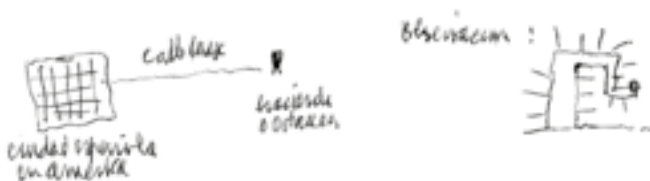
3. En la obra de Pajaritos las líneas son todas descomposiciones de la figura de una misma manera, cual si entre todas tuvieran que ayudarse. Para lo cual no se distinguen entre ellas. Lo cual por cierto recompone un cubo. El redondeo de un cubo. Pero precisamente porque es fruto de esta operación no es la figura ni la forma.



cubo / cubo dentro / cubo dentro-ante / descomposición del redondeo

Pero el ante es algo que se conforma con el aquí de la capilla y con el aquí de la ciudad.

Referencio:



ciudad española en América-calle larga-hacienda o estancia

Observación:

Esos desposeídos poseedores de los rituales cuando permanecen en las partes centrales de las ciudades llegan por espirales a sus cuartos. Es que la puerta hace un giro para distinguir el aquí desolado de él.

La capilla de los Pajaritos, volviendo al acto B.3 descompone ambos modos: el voluntario español y el voluntario del giro



Suerte de capilla exterior / capilla interior

en que la capilla exterior viene a ser sin giro y con giro. Dentro de lo encontrado de la frontalidad de la ciudad.

Es que la frontalidad hace suya en recomponerse de una misma manera de las líneas. Luego la capilla entera se recompone al modo del aquí-no aquí sino del aquí-allá el de Santiago.

Pues podría haber concluido:



diafragma o pórtico que permite el que / la frontalidad se mantiene / la frontalidad se descompone

Luego la capilla de los Pajaritos eligió el régimen único de frontalidad.

4. Y procedió así porque considera que la penumbra redondeaba. En una quedan no ante la frontalidad.



Sino ante ese acto de quedarse en una disposición.

Pero aún la penumbra es algo dentro de la mente y del corazón. Y algo no encarnado.



decremento variable / descomposición del ojo con sus variables

Esta recomposición solo puede serlo por hastío y pudor. Ver.
 Hastío opera por comparación. Pudor es lo ajeno a toda comparación. Pero como se dijo en B.5 ello es lo inatrapable que da cuenta del renovante acto de habitar. Pero verificamos que el hombre en la iglesia tiende a una postura lívida, no blanda sea



horizonte flexible

Horizonte flexible

es una postura que tiende a ser única.
 Pues el horizonte tiende a no variar. En cuanto distingo.



Xxxxx lo intermedio entre "a" y los detalles del santo

Observación:

Las no variaciones con un acto al horizonte.

Pero estas no variaciones suponen la exigencia siguiente: estar acompañado.

Estar en la compañía de.

Así de los elementos de la liturgia o de la devoción. O los altares, o las artes del propio edificio.

Aquí se manifiesta esa condición humana de estar acompañado.

5. Ahora bien, este ir acompañado en el mundo actual es en un aquí-aquí y en un aquí de la ciudad en que no está comprimido –sino se está en lo expandido.

Los automóviles, los ascensores permiten lo expandido.

La construcción y producción de la edificación así mismo convergen a ello.

Esta capilla resulta que es la dimensión menor de lo expandido que alcanza con albergar, a darle cabida a esa postura única de ese horizonte flexible.

Y precisamente por su tamaño se construye con esa penumbra que no queda ante la frontalidad como se señala en C.4.

6. Es por ello que la obra se construye con esta forma.

Pero cabe preguntarse ¿por qué no se recurrió a lo que han visto y creado quienes se han encontrado o se encuentran en casos de obras semejantes o iguales?



la frontalidad de la ciudad / las líneas de una manera de descomposición y composición / el acto único del horizonte flexible / en los tamaños su expandidos de hoy

Que aún reaccionan iguales así:

Accesos todos ellos llegan a la penumbra.

Si todos desarrollan un discurso como éste, que actúa ante la poesía.

Respuesta:

Toda disposición en la extensión entrega algo o mucho, así la columna, la cúpula, el patio, la plaza, etc. Pero junto a ello no agota la entrega. Siempre queda un cabo de lo no agotado.

Realizar algo ante la poesía es vivir ésta.

D. Ejecución

1. Una capilla en una propiedad agrícola como en este caso, no puede pedir que nada se detenga o cambie. Sino que su realización ha de incorporarse a la marcha de la explotación agrícola en cuanto sabiduría doméstica.



como xxx ¿amado? Ledoux / p ej. extendiéndose como una pa.. curcos

Por tanto la obra no podría ser



sino que debiera ser una estancia más, un cuarto más. Una concepción de aldea. La obra se desarrolla en esta domesticidad de materiales, de procedimientos



la estructura de la penumbra ventaneros ingenieros / uniones técnicas /
puerta de hormigón xxxx la frontalidad

constructivos-productivos con sus correspondientes presupuestos.

2. Todo ello entrega los tamaños ante y dentro de los cuales se queda con esta obra, con ella.

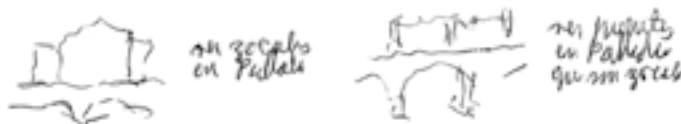
Para lo cual se observa el lugar en el lugar mismo.

Él pertenece a esa franja que rodea las ciudades extendidas. No es ya lo que se llama campo. No se conforma con una cuenca geográfica. Vale decir un



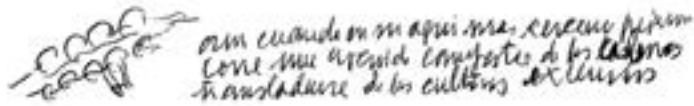
río-isla-río-ciudad / río-los Andes-que conectara esta isla con la larga cuenca de la cordillera

régimen distinguible.



zócalos en Palladio / ver puentes en Palladio que son zócalos

Ese régimen que trasunta a una isla.
Entonces el paraje viene a ser como un zócalo.



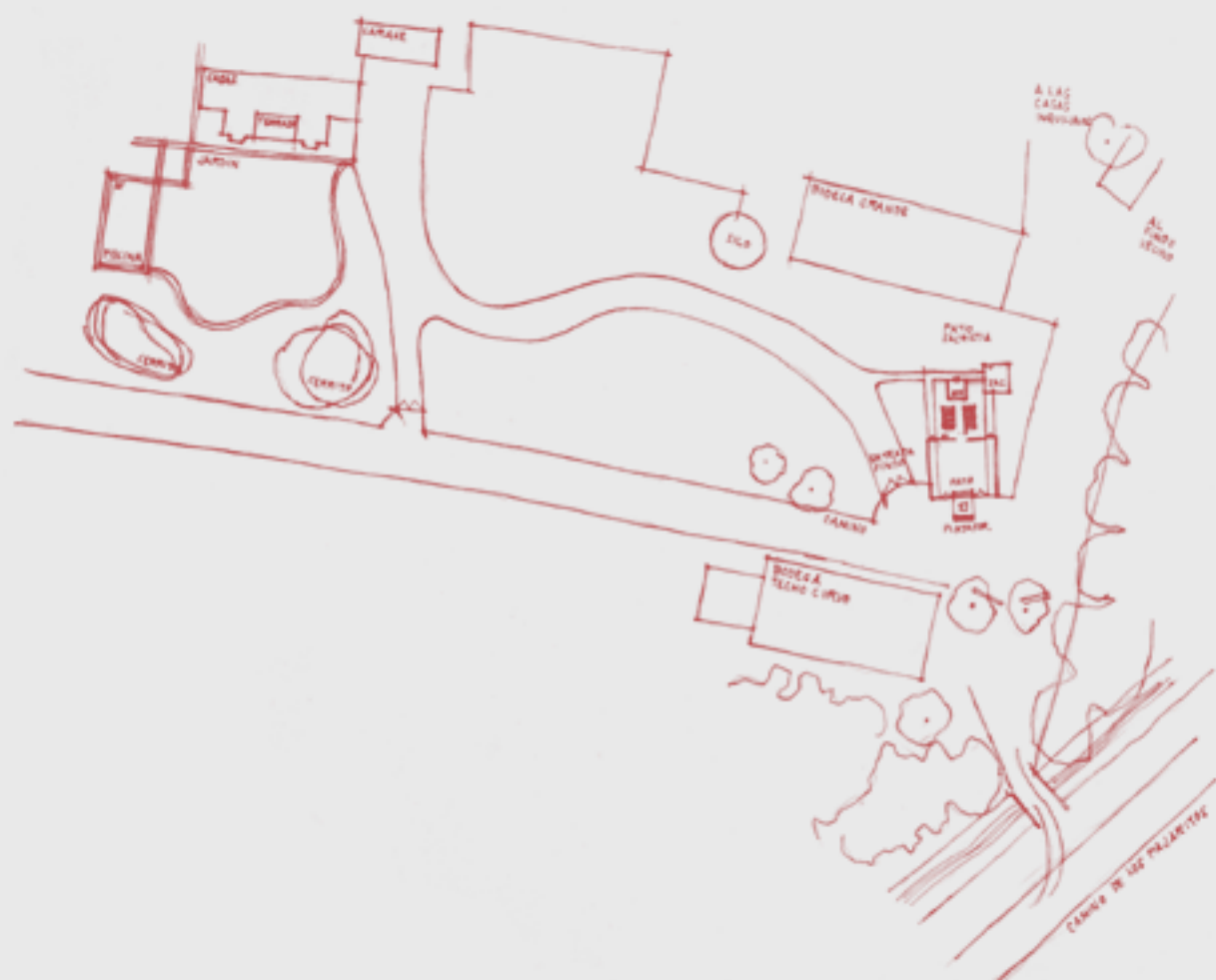
aun cuando en su aquí más cercano pienso corre una avenida
campestre de los xxxx trasladarse de los cultivos extensos

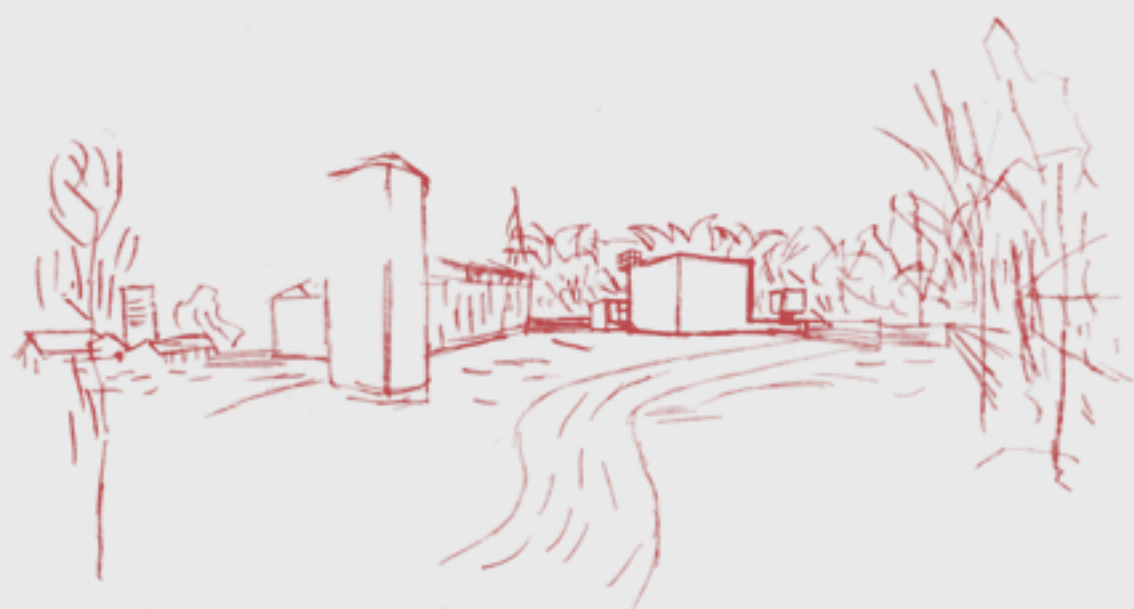
En este paraje zócalo en que esa persistencia que caracteriza a una cuenca, a una isla, ya ni a (ilegible) palpable, percibible se levanta la obra.

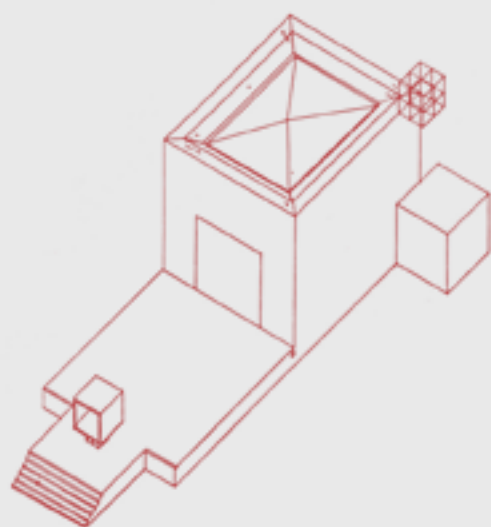
Por tanto la obra realizada en ejecución demuestra ha de desprenderse el ser una quinta inmersa en la naturaleza-zócalo es por ello que los tamaños son autónomos en cuanto a su perfección y exactitud. Así los tamaños de las líneas ver C.2.

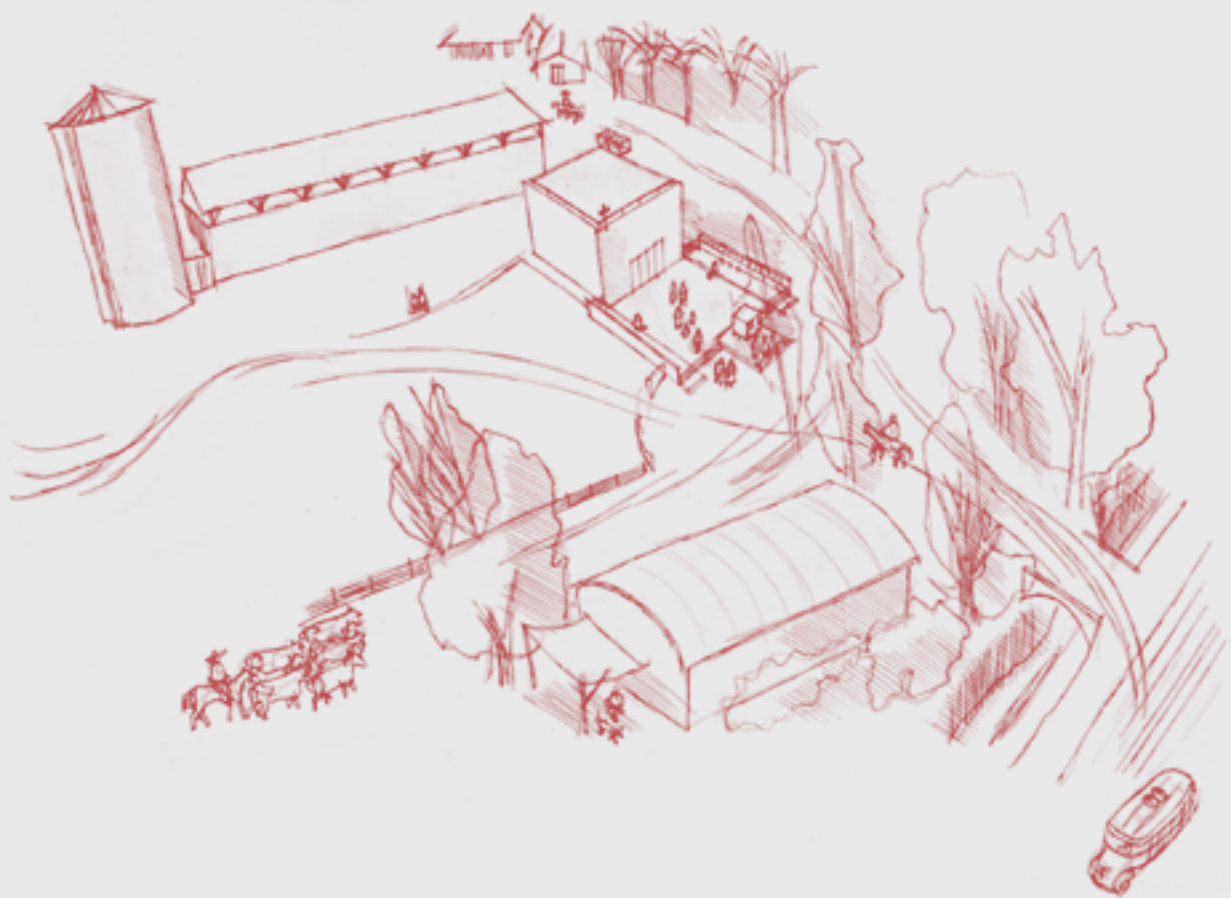
En que la perfección dice del acto (B); y la exactitud a la encarnación de la forma (C).

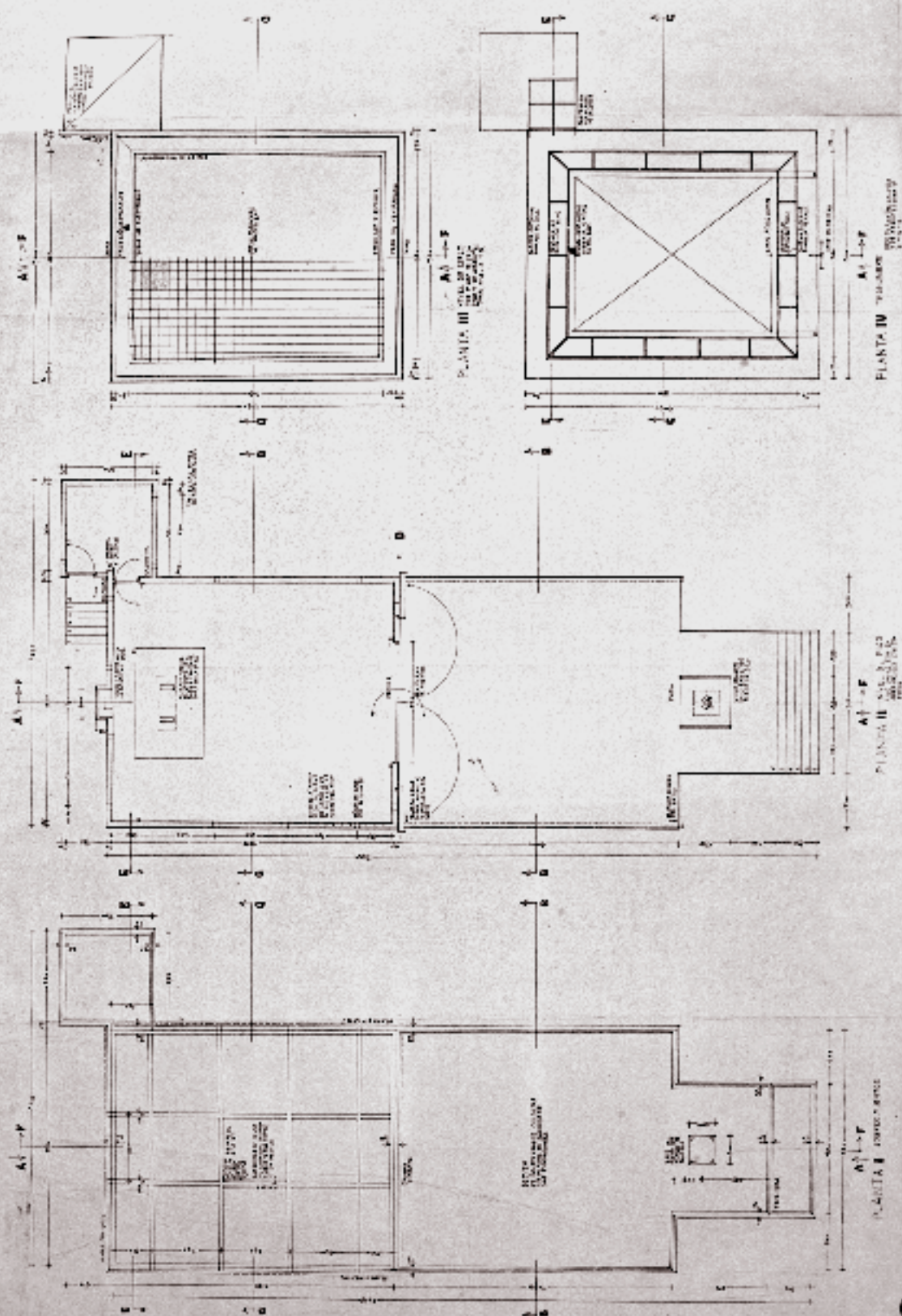
3. Percepción y exactitud dicen así de la forma. Que ya no es libertad de elección. Sin libertad sin otra opción que...

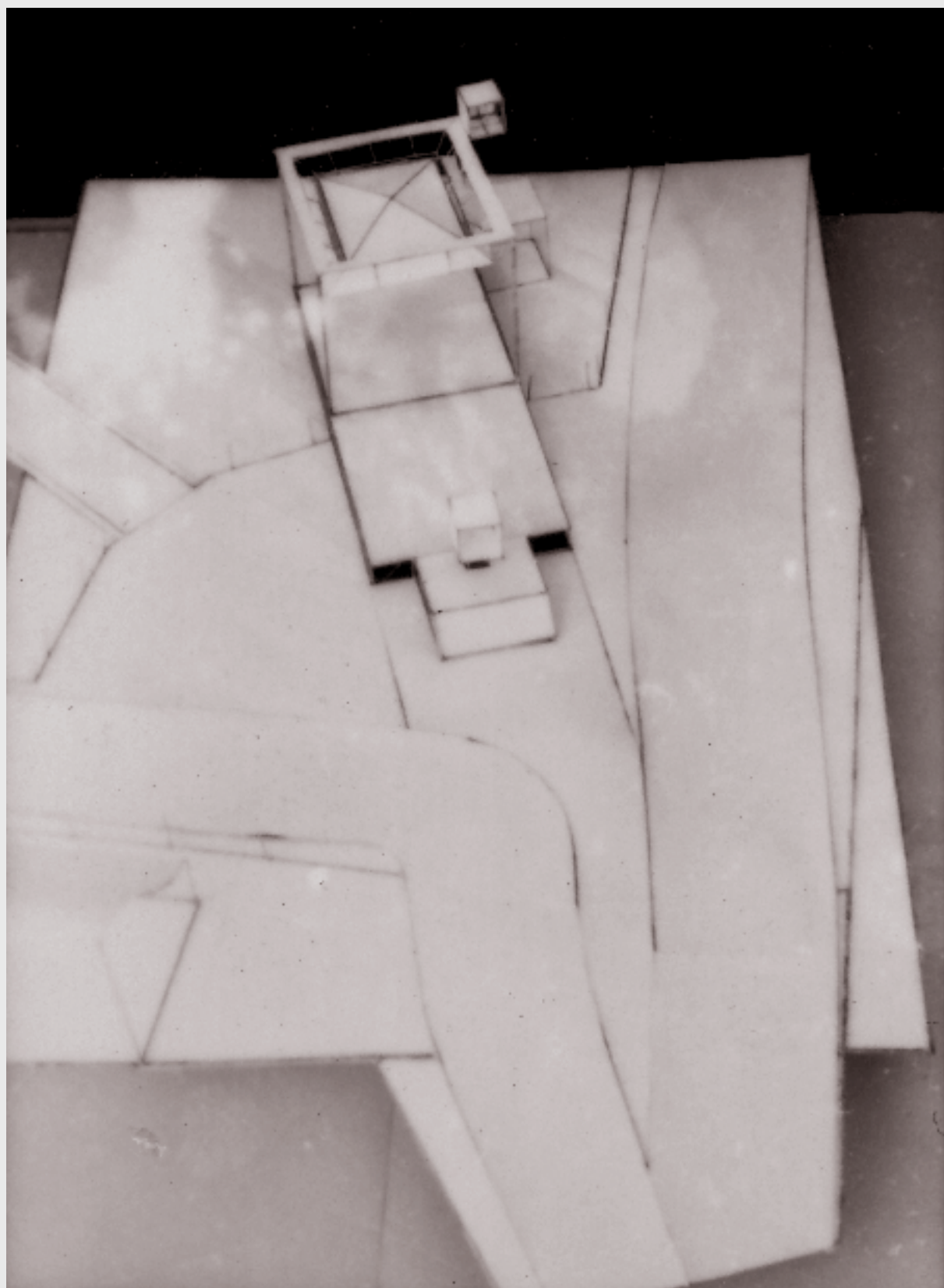


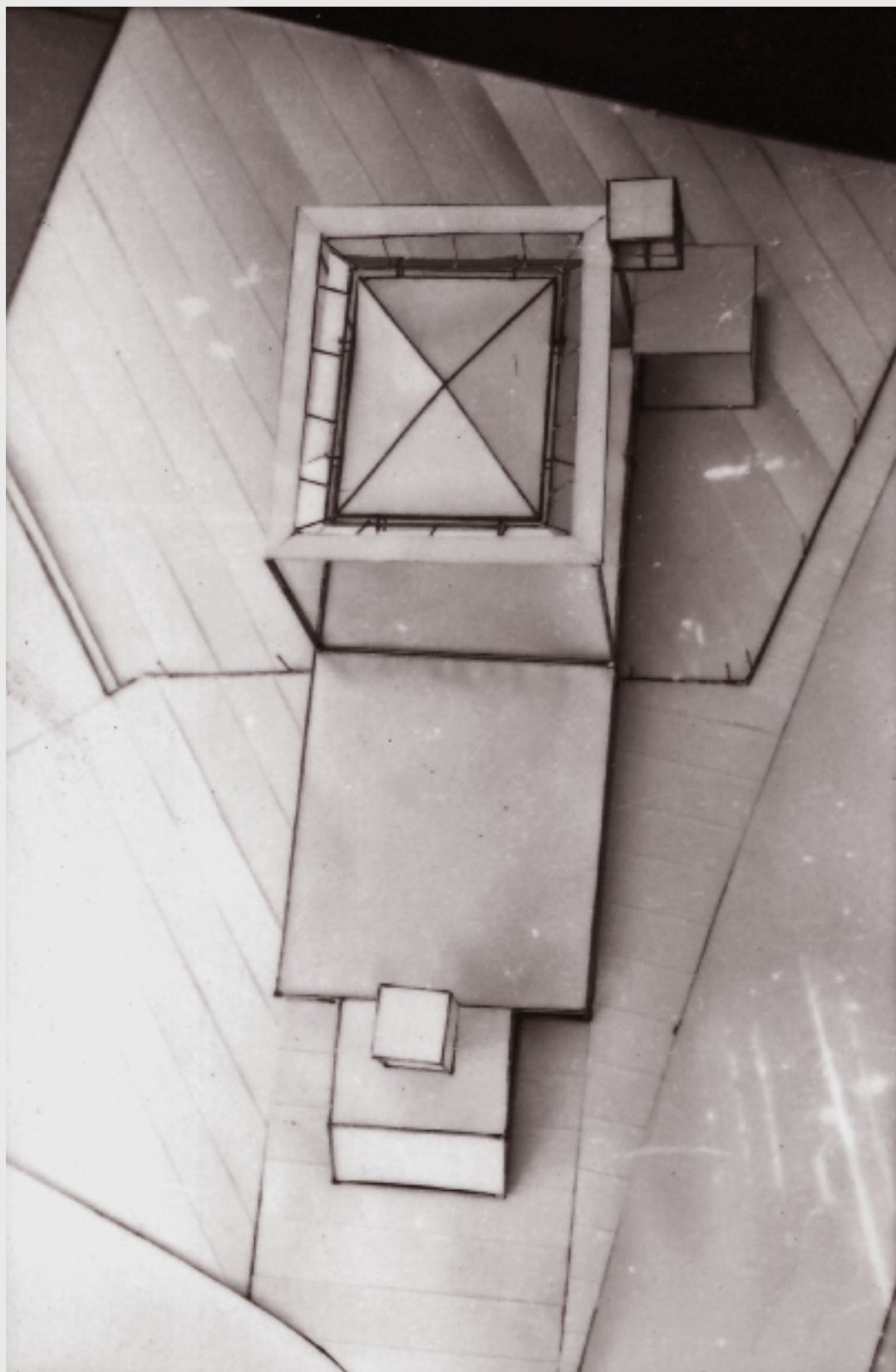












Orígenes del Monasterio Benedictino y su relación con la Capilla del fundo Los Pajaritos

HNO. MARTÍN CORREA, O.S.B.

Mi relación con Alberto Cruz C. comienza en una Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile con una línea de enseñanza absolutamente clásica. En este contexto aparecen las clases de plástica dictadas por Alberto Cruz, en las que por primera vez se hablaba del espacio y se trabajaba a partir de él. Eran apasionantes.

Hasta entonces, para mí, la arquitectura se aprendía solo en base a planos. En el curso de plástica teníamos que crear una estructura y definir su espacio con elementos como cartones, alambres y colores, algo totalmente novedoso.

A partir de este momento, comenzó un período de tensión entre lo clásico y lo contemporáneo en la arquitectura y la docencia. Estos profesores comenzaron a darnos alas para que un grupo de estudiantes nos pronunciáramos a favor de lo contemporáneo. Empezamos una huelga que duró varios meses. Recuerdo que llamaban de la Facultad a mi casa diciendo: "o se presenta a clases o se acaba la matrícula", argumentando que tenía que asistir a clases para "darles fortaleza a los muchachos" ... Quizás porque pertenecía a la Acción Católica tenía que darles fortaleza.

El hecho es que esta tensión siguió avanzando. Un grupo de estudiantes, nos reuníamos con Alberto y otros profesores en una oficina y ellos nos daban instrucciones. Perseveramos con la huelga y nos propusimos hablar con Carlos Casanueva, en ese entonces rector de la Universidad, para intentar explicarle la situación y nuestras propuestas. No comprendió el asunto. Ante esto, nos dirigimos al Cardenal. Fue bastante duro, porque él nos dijo: "¿Qué es lo que buscan ustedes?" y le respondimos cómo pensábamos que tenía que ser y enseñarse la arquitectura en la universidad. Nos contestó: "Pero es muy fácil la cosa. Ustedes deben ir donde don

➡ Estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, obteniendo su licenciatura en 1952. De forma voluntaria decide no obtener su título, para ingresar a la vida monástica como monje benedictino. Es autor del Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes (Monumento Histórico Nacional)

Carlos Casanueva y le dicen que pueden mejorar la universidad. Si ustedes saben tanto, es lo lógico”.

Y fuimos nuevamente a hablar con el Rector, le planteamos nuestras inquietudes y luego se realizó un Tedeum, importante ceremonia en la Basílica de la Merced. Ahí nos abrazamos. Luego de esto fuimos donde Alberto Cruz y Francisco Méndez y les contamos lo ocurrido. Ellos a su vez nos dijeron que habían estado hablando con la Universidad Católica de Valparaíso, desde donde los habían invitado a incorporarse, con todo tipo de facilidades y tenían la intención de irse. Entonces fuimos donde don Sergio Larraín, también arquitecto extraordinario, pero menos atractivo para nosotros en sus planteamientos.

¿Qué tenemos que ver nosotros con el Monasterio? Cuando llegó el proyecto, existía un lugar de la Fuerza Aérea de Chile. Era un lugar despejado, pero luego se transformó en un sector muy urbanizado y nosotros, como Orden, buscábamos lo rural. Habíamos llegado ahí porque había parcelas, no había nada, pero pronto comenzaron a llegar las casas e incluso un estadio. Teníamos que alejarnos y se nos ocurrió trasladarnos donde estamos ubicados actualmente, malamente, porque ahora estamos igual de rodeados... con la gran diferencia que estamos en un cerro.

Había que comenzar con la construcción del Monasterio. Se llamó a varias oficinas de arquitectura y también al “grupo de Valparaíso”, quienes presentaron una maqueta austera. Don Pedro Subercaseaux, nuestro fundador, me dijo: “¿Y qué le parece a usted?”. Yo acababa de entrar a la Orden, luego de mi paso por arquitectura, entonces le respondí que a mi me gustaba el proyecto que había enviado el grupo de Valparaíso. Por su parte, Don Pedro había escogido al arquitecto que había realizado el monasterio anterior.

Mirando las láminas que presentaba el proyecto de Valparaíso, me preguntó las razones de mi elección, así que partí explicando cada lámina. La iglesia era un paralelepípedo blanco. A don Pedro le llamaba la atención. ¿Van a ser blancos los muros? Y yo le respondo: “Sí, esto va a ser blanco” “¿Y se podrá pintar?” “Se puede pintar, todo lo que quiera”. Y esto fue muy importante ya que gracias a que se “podría pintar” se aprobó el proyecto y se realizó.

Jaime Bellalta se hizo cargo del proyecto. Estuve un año y medio en contacto con él y fue donde aprendí arquitectura, fue una escuela especial. En este proyecto está el origen de nuestro Monasterio.

Respecto a mi relación con la Capilla del fundo Los Pajaritos, hay un aspecto muy vital y extraño. Yo sabía muy poco de la Capilla, sabía que era un cubo,

pero no me decía mucho. Lo que me llamó la atención de Pajaritos para nuestro proyecto del Monasterio fue la luz cenital. Lo decisivo y primordial fue que queríamos un espacio interior en el cual la luz fuera lo central. Eso tampoco provenía de la Capilla del fundo Los Pajaritos, sino que era algo lógico para nosotros, que el espacio cerrado de la iglesia tenía que estar vestido de luz, ya que de lo contrario sería claustrofóbico.

Los cubos a los cuales llegamos tampoco tienen que ver con los cubos de los Pajaritos. Nuestros dos cubos responden a lo que pensamos primero: un paralelepípedo en el cual el centro era el altar: a un extremo los fieles y en otro extremo los monjes. Pero este paralelepípedo aún no era certero, pues teníamos que dar forma a la ausencia de los fieles mientras nosotros rezábamos. Rezamos siete veces al día y los fieles vienen a misa. Había que inventar un modo en que el encuentro del espacio de los fieles y los monjes, en el punto del altar, se estrechara un poco, haciendo una disminución de la abertura para que no fuera tan evidente la soledad de quienes asistían a las misas.

Mientras tanto, teníamos una capilla provisoria y en ella, viendo las baldosas (vinculadas con el paralelepípedo) me di cuenta de la relación de una baldosa con otra y con la que está al costado. El lugar toma la relación con la baldosa siguiente a la que está en diagonal. Comprendí que había una especie de reloj de arena, dos espacios con un centro en el cual tenía que estar el altar. Por supuesto que no iba a ser un punto. Ahí estaba la idea de dos cubos intersectados con una abertura que había que estudiar. Todo esto lo estudiamos en base a una maqueta que realizamos, bastante rudimentaria, donde podíamos hasta meter la cabeza, ir abriendo y cerrando espacios y así, de forma artesanal, se dio con la forma.

Tengo una gran vergüenza frente a las pericias de ustedes, profesionales arquitectos, porque lo nuestro fue artesanal. Fue abrir y cerrar, fue decir esta abertura va a tener un metro y ya. Lo que más nos importaba era que la luz fuera desde arriba y condujera al fiel a través de la rampa teniendo a la Virgen María como meta final y al girar tener la nave central, que es la nuestra, y los fieles un poco en la penumbra.

Es providencial que exista esta concordancia, que para nosotros era el silencio de la arquitectura, una arquitectura sin elementos llamativos, muy sobria. Es bastante milagrosa la relación porque hay un paralelismo que no fue muy consciente.

Título

ISABEL MARGARITA REYES

1

Tiempo

Para hacer una iglesia hubo que vadear una gran zona.

● La gran zona era este interrogarse:
¿Cómo debe ser la forma dentro de la cual se ora?

"vadear" una gran zona
interrogarse forma y acto orar

En la iglesia unos se arrodillan, otros doblan una rodilla, otros apenas se inclinan, los últimos soportan de pie las campanillas de la consagración.

La iglesia no es un estadio mirando a los atletas.

Me sentía desnudo ante esta pregunta.

Estaba extrañado de sentirme tan desnudo.

"desnudo"
"ante un desconocido"
"la ciudad se construye... con los regalos que... arquitectos"

Porque la ciudad se construye todos los días para el vivir de todos los días con los regalos que los grandes arquitectos nos han hecho.

En un comienzo quería estudiar todos los aspectos que podían entrar en la obra. Quería hacer las carpetas de antecedentes.

carpeta de antecedentes

Cuando volví, comprobé las iglesias actuales habituales de Chile.

Son unos interiores vacíos rodeados, circundados de un complicado juego de motivos arquitectónicos, pilares, bóvedas, molduras, luces, ventanales, casetones, cuadros, adornos, miles de otros detalles.

actual
"acontecer edificación"

➡ Arquitecta de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesora Titular de la Escuela de Arquitectura y Diseño de dicha casa de estudios. Participó en distintos proyectos de arquitectura junto a Alberto Cruz. Ha realizado diversos estudios sobre la luz en el proyecto de la Capilla del Fundo Los Pajaritos.

Juego que puede ser simplificado, estilizado, modernizado como se dice corrientemente.

Y que estos interiores nada tienen que ver con lo que pretenden.

Mejor es estar en ellos con ojos cerrados.

Mirar las naves es casi igual a salir en el entreacto al foyer del teatro.

Pues seguiría sin conocer los secretos, que seguramente llevarán en la sangre, los que levantaron Notre Dame.

los secretos de Notre Dame

O bien o había que establecer entonces que ya no llevamos, que no llevaba en la sangre secreto que no podía, entonces, la iglesia que es muros, bóveda, pilares, vitraux, pavimentos, formar el ámbito espacial de la oración.

Yo no podía construir una nueva Notre Dame.

No podía construir una iglesia que se hiciera presente.

Iglesia que se hace presente con sus formas.

ámbito espacial de la oración no podía construir una nueva Notre Dame
iglesia que se hace presente con sus formas

Iglesia de las formas presentes llamaba yo a Notre Dame.

Iglesia

"iglesia de las formas de la ausencia"
nombre nos señalan una tarea y cortan al comienzo y al final de la obra

de las formas de la iglesia llamaba yo la iglesia que iría a hacer

¿Porque llamarlas, porque ponerles nombre?

Por que las palabras nos señalan una tarea.

Ellas están al comienzo y al final de la obra: son ellas las que juzgan lo realizado.

Iglesia de las formas de ausencia: esa era la tarea.

Ahora no me sentía tan desnudo.

Por eso debo ahora corregir el nombre de mi tarea, de la obra a crear.

No la iglesia de la formas de la ausencia.

Sino la iglesia de la forma de las ausencias.

nombre
"iglesia de la forma de las ausencias"
¿Por qué?

Porque siempre que pensamos en la gigantesca empresa de la ciudad.

Siempre que pensamos en la renovación.

renovación

Siempre que pensamos en el nuevo mundo a construir pensamos en el nuevo hombre.

Hombre concebido como nuevo para habitar ese mundo nuevo.

nuevo hombre

Hombre nuevo y nuevo mundo apoyándose mutuamente, levantándose entre sí como los peldaños de una escalera.

Y este hombre nuevo nos parece con sus actos inscritos en una continuidad.

hombres con sus actos inscritos en una continuidad
continuidad para la unidad

Continuidad: para que todos los actos adquirieran su unidad.

Unidad que les dará los postulados que realizan esta gran tarea.

Entonces el momento actual nos aparece como un momento de transición que se viene de un estar donde no hay tal continuidad en plenitud y se marcha a esa plenitud.

momento actual en transición en marcha hacia esa plenitud

Pero el no querer aceptar el que vivamos en un tiempo de transición que nos conducirá a una plenitud, creer que siempre lo del hombre irá acompañado de eso que no es pleno y que lo no pleno va tomando siempre diversas formas y ubicaciones, es aceptar al hombre de hoy, al de aquí, y esa es la afirmación de esta obra.

tiempo de transición:
no no pleno yendo a una plenitud
aceptar al hombre de hoy

En Achupallas se dijo: siempre en la ciudad, los hombres con traje viejo y sombrero nuevo o con traje nuevo y sombrero viejo, y los que andan con traje y sombrero nuevos quizá que cosa tendran de viejo.

Arquitectos cantan lo que es, abren el conocer lo que hoy es:

El presente.

Establecen por tanto el verdadero futuro.

los arquitectos cantan lo que es el presente

Ahora cuento con todas las energías para realizar la obra.

Realizar ese plan de astucias que ella requiere, astucias ya determinadas por los demás, astucias menores diria yo.

Ya no desnudo.

ya no desnudo

Porque la capilla de los Pajaritos propone otro tipo de continuidad que la que se apoyó en las vistas y esto, considero, representa ese vadear que dije al comenzar este escrito.

otro tipo de continuidad que la que se apoya en las vistas: presenta ese "vadear"

2. Acto

Sus arquitectos no sabían, no saben cómo armar la arena del mar de la oración.

no saber cómo armar la arena del mar de la oración

No saben de la situación espacial.

No saben de las circunstancias externas del hecho interno.

¿Hay menos hecho interno en los que sólo doblan una rodilla?

no saben de las circunstancias externas del hecho interno

Para que este paisaje, núcleo y cubo blanco nos retuviera en nuestro paso.

¿Que es retener?

nos retuviera en el peso
retener

Eso mismo la forma de la capilla.

El blanco cubo exterior va a retenernos un instante aunque no más sea en nuestro paso.

Así vamos a participar en la capilla.

Participación.

Forma que nos obliga a participar, forma que crea un lugar.

La iglesia siempre trae la ciudad.

retenidos por el blanco cubo exterior para participar de la capilla
participación por la forma que crea un lugar
la iglesia trae ciudad

Tan sin ritual de la preparación de su entrar y su salir.

Esta capilla tendrá su preparación de la salida y la llegada.

preparación del entrar y salir

Hoy día el nacimiento está en cualquier acontecimiento: está en esta capilla, recordatoria, está en la planificación parroquial de la ciudad.

en cualquier acontecimiento

No añoro edades de oro, no juzgo mi época.

Recojo lo que hoy acaece

Recojo lo que acaece.

Recoge esa piedad que coloca flores y velas y planchas de acción de gracias en el nicho y que hace arreglos de novenas y teje manteles en el interior.

Recoge la piedad de todos.

recojo esa piedad

Con esa fealdad intrínseca a las cosas de todos.

La piedad de todos en el blanco cubo de luz.

recoge la piedad de todos

en el blanco cubo de luz

Cubo de la situación de luz.

Cubo de forma, por eso.

Porque si fuera de formas, sí que ellas, las formas arquitectónicas, podrían ser interferidas por las otras formas de las imágenes, del altar, de los blancos, de los adornos y arreglos de las novenas.

forma no interferida por las formas

Sería un eterno estar preocupado por la desaparición de sus obra.

La piedad no puede interferir, modificar, desviar la luz, la luz del cubo.

Pero esta afirmación, aunque aparentemente sea sin mayor importancia, es fundamental.

Porque dice relación con lo que dije al comienzo: unos se hincan, otros doblan una rodilla, otros permanecen de pie

unos se hincan

otros arreglan novenas.

Por eso también esta capilla recoge el problema de la construcción y al recogerlo no lo hace límite o indignancia para el cubo de luz.

recoger la construcción

Espacialidad no nacida de las interpenetraciones del ver, del espectáculo, sino del actuar, del venir, de ir por los caminos, del ser retenido, del estar en la luz del orar.

Todo el ir, el ir de nuestro vivir, adquiriendo sus matices al ir atravesando diferentes actos.

especialidad no del ver
sino del actuar
del venir, del ir
del ser retenido
y del estar entre la luz del orar
atravesando diferentes actos

Debo confesar que en un momento dado mande mis fondos a un amigo.
No abrí la respuesta.
Fiel he quedado al ojo en los actos.
A lo que él me dictó y cómo me lo dictó

fiel a los actos
al ojo en los actos

3. Observación

Un recuerdo que no me abandonaba.
Cuando llegue a Europa, al siguiente, en París, fui a Notre Dame.
Tuve una sensación en ella diferente a cuantas había tenido antes en las iglesias de aquí.

Notre Dame

Me parecía estar dentro de un espacio cuyas limitaciones, muros, pilares, ventanas, bóveda, piso, podía mirar y que este mirar, este ver el espacio con sus límites no era un obstáculo para el orar, para el estar hincado orando.

los límites no eran un obstáculo para orar

Al contrario, toda esa espacialidad, todos esos vidrios y piedras se venían al ojo para colocarnos en una posición corporal diría yo de oración. Tal como la arena de la playa nos deja en posición para estar junto al mar.

la arena de la playa nos deja en posición para estar junto al mar

No hablo aquí de lo interior, yo hablo de la posición, de la posición espacial. No hablo aquí de la oración del fariseo o del publicano. Hablo de esa zona que viene a ser circunstancia exterior de la posibilidad del acto interior. Tampoco se teoriza aquí acerca de que el acto interior exija necesariamente tales o cuales circunstancias exteriores.

circunstancia anterior de la posibilidad del acto interior

Fue precisamente antes de recibir el encargo para realizar la capilla, que participe en una misa recordatoria en la casa del fundo Los Pajaritos.

misa recordatoria

Las ventanas se entornaron para quitar el paisaje del living y transformarlo en un oratorio.

oratorio

Una luz que hacía mirar al espacio, solo al espacio.

suavísima, delicadísima, luminosa...

Luz que hacía mirar el espacio, solo al espacio

Ningún muro, ninguna pared (el living era un living normal: lleno de complicaciones, se entiende).

La luz, me dije.

la luz

La luz circunstancia exterior, posición espacial del orar.

La luz es la arena para estar junto al mar de nuestro orar.

Hoy no comparece nada más que la luz.

la luz es la arena para estar junto al mar de nuestro orar

Hoy al ojo llega sólo la luz.

Lo demás no importa, no interesa nada, puede ser lo que se quiera.

lo demás no importa

Por esto:

hace algún tiempo estaba arreglando, apresuradamente la casa para un amigo y la cubierta de la mesa la pintamos

en diversos rectángulos coloreados.

Era la técnica de la pintura concreta.

Era un ensayo, abría camino, me decía, y era un mundo de las posibilidades en el que yo vivía.

ensayo
en un mundo de posibilidades

Algún tiempo después, con una placa de contraplacado y unos caballetes arme una mesa en el comedor de mi casa y la mande a un garage a pintar blanca

para después pintarle las superficies coloreadas pero cuando llegó creo en la casa una espacialidad tan viva que me pareció un verdadero crimen tocarla.

mesa del comedor blanca
espacialidad viva en el blanco rehén...

Y en el blanco, relucen los platos, el vino, los guisos.
Y los codos y las manos en las conversaciones.
Un género de vida ha creado este blanco
que ya no es solo un color, sino una calidad del espacio.

no sólo un color
sino calidad del espacio

Y que no es sólo color, pues como es de comedor está ensuciada por todos los días de una casa o por las moscas.

mesa blanca del comedor

En aquella misa recordatoria el altar portátil se colocó al medio del living y todos quedamos muy próximos al sacerdote y sus oraciones.

próximas en iguales condiciones

Todos quedamos en iguales condiciones, todos quedamos muy próximos entre si.

Esto,

justo a esto otro:

En la catedral de Valparaíso el altar está en el centro del crucero, en las misas solemnes el obispo cruza la nave, viene al altar, va a la cátedra, a la Capilla del Santísimo, los otros sacerdotes y los acólitos también se desplazan.

cruza la nave, vine al altar, va a la catedral... se desplazan

La espacialidad de los gestos, las actitudes, los ornamentos se engendran en el desplazarse.

espacialidad de los gestos

No digo que solamente en estos largos desplazarse de misas solemnes sino que en esa circunstancia repare en ello.
Espacialidad del sacerdote requiriendo una amplitud del desplazarse.

Espacialidad del sacerdote que se comunica a los fieles, porque ellos, tan separados que se colocan en las iglesias, tanto espacio que desplaza cada cual, hasta cada pequeña última viejita en la iglesia ya vacía.

espacialidad que requiere una amplitud del desplazarse
fieles tan separados
tanto espacio que desplazar cada cual

que ya no es solo un color, sino una calidad del espacio.

no sólo un color
sino calidad del espacio

Y que no es sólo color, pues como es de comedor está ensuciada por todos los días de una casa o por las moscas.

mesa blanca del comedor

En aquella misa recordatoria el altar portátil se colocó al medio del living y todos quedamos muy próximos al sacerdote y sus oraciones.

próximas en iguales condiciones

Todos quedamos en iguales condiciones, todos quedamos muy próximos entre si.

Esto, justo a esto otro:

En la catedral de Valparaíso el altar está en el centro del crucero, en las misas solemnes el obispo cruza la nave, viene al altar, va a la cátedra, a la Capilla del Santísimo, los otros sacerdotes y los acólitos también se desplazan.

cruza la nave, vine al altar, va a la catedral... se desplazan

La espacialidad de los gestos, las actitudes, los ornamentos se engendran en el desplazarse.

espacialidad de los gestos

No digo que solamente en estos largos desplazarse de misas solemnes sino que en esa circunstancia repare en ello.

Espacialidad del sacerdote requiriendo una amplitud del desplazarse.

Espacialidad del sacerdote que se comunica a los fieles, porque ellos, tan separados que se colocan en las iglesias, tanto espacio que desplaza cada cual, hasta cada pequeña última viejita en la iglesia ya vacía.

espacialidad que requiere una amplitud del desplazarse
fieles tan separados
tanto espacio que desplazar cada cual

Cuando uno recorre las ciudades hay una cosa muy fuerte que lo toca: es que las marquesinas de luces, los foyers con affiches, los cites, los rotativos, cada día aparecen mas abiertos y las iglesias con sus torres sin altura, sin sus plazas, con sus fachadas como chales, con sus puertas tantas veces cerradas aparecen tan herméticas.

en las ciudades
lo abierto y lo cerrado
iglesias cerradas, herméticas

No quería que esta capilla siguiera siendo hermética dentro de su potrero cercano a la entrada.

Era necesario que estuviera justo en el ángulo e los caminos interceptando la pasada, tal como la iglesia de San Francisco hace más de un siglo cabalga sobre la Alameda Bernardo O'Higgins.

justo en el ángulo de los caminos interceptando la pasada
San francisco sobre la Alameda

En Valparaíso al salir de las oficinas la gente se queda en las calles del centro algunos minutos y después se van para sus casas y la calle se queda vacía aparentemente iguales a las demás.

en Valparaíso quedarse al salir de las oficinas

En Santiago dura mucho más lo que la gente se queda.
En Buenos Aires, más todavía.

en Santiago dura mas y mas en Buenos Aires

¿Por qué se quedan? porque hay cosas abiertas.
Sin ir más lejos, están las vitrinas. No para tentar. Sino para más allá de eso para mostrar los logros, los triunfos obtenidos en la gran empresa que mueve la ciudad que conduce lo ciudadano de la vida ciudadana. Vitrinas del balance.

cosas abiertas
las vitrinas

Mirando las vitrinas ciudadanizándose.
Y las ciudades tienen sus entramados de las calles de la retención.
Y cada ciudad vive en la nostalgia de otra ciudad que la retendría.
Entramado de nostalgia son las ciudades.

vitricas del balance
ciudadanizandose
al usar las vitricas de la retención
nostalgia de retención
entramado de nostalgia

En Buenos Aires se puede ver que cualquier contratiempo en el ir y venir, entrar o salir, encontrar o reconocer, exaspera. La ciudad tiene una gran fe en su potencia para desarrollar su propia vida ciudadana, todo contratiempo es signo de pérdida de esa potencia que es su alegría.
Ir y venir sin contratiempo, entrar y salir sin contratiempo.

Buenos Aires
sin contratiempos en el ir, entrar y salir
signo de pérdida, el contratiempo

Todo sin contratiempo pero con ritual, ritual de los cines con todos los incidentes de la entrada.
Por eso las iglesias de aquí, las habituales, parecen sin ritual.

sin contratiempo pero con ritual

Una vez en Venecia, delante de Santa Maria della Salute, en la góndola en el Gran Canal me explicaron que ella como otras iglesias fué levantada como acción de gracias a la Santísima Virgen por haber librado a la ciudad de una de las pestes que traían las aguas de estos canales.

Venecia
Santa María de la Salute

Así de la ciudad entera y su vivir ncieron estas tan hermosisimas formas.
¿Dónde está el nacimiento?

las formas nacieron de la ciudad entera
el nacimiento

4. Forma

Es que, cuando pintaba las superficies coloradas con gran fe en los ensayos y en el ensayar buscaba las formas.

ensayos de las formas

Varios estudios fueron necesarios, la premura del tiempo impidió que se continuará con miles de variantes.
En cambio, la mesa blanca planteó un encuentro.

la mesa blanca: un encuentro

Ninguna variante.
Todo definido.
Era una forma.

una forma

Y ella, por ser una forma, recogía miles de imperfecciones, como ser la manchas actuales.
Al contrario, cuando despues se repitio, esa mesa se hizo una mesa tan alba que hay que cuidar tanto su blancura que no es ya la mesa del comedor de una casa.
Forma y formas.

se repitió y ya no era la mesa/ tan de comedor de alba una casa
forma y formas

Las formas nacen de la potencialidad, de la capacidad de operar que las obras de los grandes maestros engendran.
Capacidad de engendrar bastardos.

engendrar bastardos

Extraña capacidad que cree que cuando sus ojo, su propio ojo imbuido en lo que ya visto, asegura que el manejo del patrimonio que hace la mano es justo, ha seguido en virtud de la justeza, las arenas del estar junto a los mares.

justeza

Manejo justo entonces sería la condición.

manejo justo

Condición que es tortura.
Tortura de infinidad de formas, persiguiendo su unidad.
Unidad de formas siempre planteándose en la justeza por sus límites.
Por sus perímetros.
Por ello siempre en la posibilidad de ajustar la justeza.
Por ellos siempre en peligro de variar y caer y de arrastrar en su caída al todo, que precisamente se apoya en minuciosa persecución de la unidad.

tortura de infinidad de formas persiguiendo su unidad
justeza por los límites
por los perimetro
ajustar la justeza
caer arrastrar al todo

No las formas, entonces. La forma sí.

no las formas
sí la forma

No es poner en marcha un vocabulario con sus estrategias existentes, es encontrar, por un milagro, la carne espacial que traduce una tarea, es encontrar el misterio de las formas que se plantean por su generatriz.

encontrar por milagro el misterio de las formas:
su generatriz

Por eso no me preocupe de lo demás.
Es por eso que sólo me preocupo de mi generatriz: la luz.

generatriz: la luz

Estas dos cosas.
Más lo dicho.
Crearon el interior como un cubo.
Un cubo de luz, es éste.

cubo
cubo de luz

Un cubo con la suavísima, delicadísima penumbra luminosa de la misa recordatoria buscaba yo.
Luz al ojo, no paredes, no cielos, no piso buscaba yo.
No ningún motivo arquitectónico quería yo.

suavísima, delicadísima penumbra luminosa
luz al ojo
sin motivos arquitectónicos

Fui estudiando mi cubo de la luz.
Luz inmovilizada que arrojará por reflejos una envolvente homogeneidad.
Luz sin color.

luz inmovilizada
reflejos arrojando una envolvente homogeneidad
luz sin color

Pensé en ventanas superiores y ocultas, que evitaran la dualidad focos de luz y paños de muro opacos y que iluminaran rasamente los muros.

Blancos muros para los reflejos de la homogeneidad sin color.

Tenía que ser un espacio luminoso amplio: que los muros, que el cielo se expandieran, que ningún límite se acercara para no sentirnos en ninguna dimensión comprimidos.

ventanas superiores y ocultas sin dualidad
muros opacos
iluminados recientemente solas
muros blancos para la homogeneidad de su color

En ningún dimensión distinto a los demás.

Por eso un cubo.

cubo

Por eso múltiples experiencias en iglesias existentes habituales de aquí.

¿Pero cómo vamos a retenernos para bien de la capilla cuando ella va a ser un oratorio privado que va a pasar la mayor parte de su tiempo cerrado y sólo va a ser abierto cuando haya función religiosa?

retenernos

Mi juicio:

Nada de transparencia a su interior y puertas cerradas y no entrar.

Nada de pórticos abiertos y en seguida la puerta cerrada.

Nada de símbolos.

Lo que se necesita en un motivo real, verdadero, para que al retenernos especialmente en virtud del blanco cubo y su espacialidad participemos con una jaculatoria o un pensamiento recordatorio.

nada de símbolos

Amotivo real de tensión espacial por el blanco cubo pasa partir a par

Porque esta capilla va a levantarse en este fundo en recuerdo de un familiar del dueño, recién fallecido.

Nosotros lo primero que pensamos fue que el deudo podía ser enterrado en la misa iglesia.

El Arzobispado no dió su consentimiento a esto.

Pero se lo dió para que levantara un oratorio privado.

oratorio privado

El dueño entonces puede determinar la dedicación de la capilla.
Esta capilla estara dedicada a la Santísima Virgen, ella será su patrona el motivo real será entonces un nicho con la imagen de la Santísima Virgen.

dedicado a la Santísima Virgen
nicho de la imagen

El nicho estara justo en el vertice de los caminos.
Nicho justo en el vértice de los caminos del cuidado.
Ahí el nicho cogerá esa fuerza que en el campo, en las ciudades construye las "animitas", las cuida, les prende velas. Esa fuerza será retenida por este nicho e incorporada a participar en ese establecer la ciudad que es una iglesia lleva consigo.

participar en el establecer de ciudad que une iglesia lleva consigo

El nicho quedará delante del blanco cubo de la capilla.
Entre el nicho y cubo habrá un espacio.

nicho delante del blanco cubo
entre el nicho y el cubo, un espacio
espacio y recorrer

Terraza a mayor entre el terreno y la capilla.
Un espacio a recorrer, será una terraza a mayor altura que el terreno.
¿Por qué esta terraza que hace de patio entre el nicho y la capilla?
Habrá una lata terraza entre el nicho y el cubo.
Todo el que llegue o salga tendrá que pasar delante del nicho y atravesar esta terraza elevada para que no entren a ella los animales.

terrazza entre el nicho y el cubo
pasar delante del nicho y atravesar la terraza elevada "no animales"

No será pues un acapilla hermetica.

no hermética

Si al contrario.
Prolongandose bajo los árboles de la entrada de unión con el camino a Santiago.
Será el verdadero pórtico de la iglesia.

prolongandose bajo los árboles a Santiago

Y en sus festividades ella podra ser alguna vez la nave de una misa de campaña;
al altar portátil se colocara delante del nicho: todo está previsto.

pórtico de la iglesia y nave de una misa de campaña

5. Época

Pensaba en los arquitectos góticos de Notre Dame y me sentía más desnudo.

desnudo

Desnudez cuando sobre nuestras cabezas pasan volando los últimos modelos de aviones.

aviones sobre...

Los aviones volando sobre nuestras cabezas que vienen señalando nuestra marcha en lo de acá abajo.

señalaron nuestra marcha acá abajo

Y nosotros abajo, creemos, vivimos en la creencia, en el temor de que nos están señalando la marcha, la verdadera marcha del hoy, de la modernidad.

la marcha del hoy, de la modernidad

Porque los ofrecimientos de la técnica, la multiplicidad y potencia de sus medios de realización y la vertiginosidad de la multiplicación de estas multiplicidades y potencias ha abierto en nosotros, ha desatado en nosotros el culto de la posibilidad.

ofrecimientos de la técnica y potencia de los medios de realización en vertiginosidad de multiplicación el culto de la posibilidad

Aviones: ¿posibilidades que estamos cumpliendo acá abajo?

Sí. Estamos cumpliendo.

Bajo el vuelo de los aviones estamos realizando otro vuelo acá abajo estamos empeñados en una gigantesca empresa: renovar el mundo.

Renovación.

renovar el mundo
renovación

Eficiencia en la renovación, la magia de la eficiencia.

Todo está transido por el placer, por el goce de la eficiencia que grita que la renovación se está llevando a cabo, que las posibilidades están tomando carne.

placer, goce de la eficiencia

Los grandes arquitectos de hoy día con sus obras, con sus doctrinas, con sus teorías y sus congresos cantan la posibilidad de este advenimiento. Cantan la emoción de crear el advenimiento y ya no hacemos más distinguos entre lo que está realizado y lo que intentamos realizar, entre la obra y los caminos que esa obra abre a futuras obras.

los arquitectos cantan de posibilidad

Canto de los arquitectos: Un patrimonio de nuestro tiempo.
Un patrimonio ordenado, ordenado por la eficiencia de la renovación por la eficiencia que celosamente quiere integrar en sus obras todas la invenciones. Todas la innovaciones que son manifestaciones de modernidad.

ya no hacemos más distinguos entre lo que está realizado y lo que intentamos realizar
la obra alude a...
patrimonio S. XX "vanguardias"

Canto de los arquitectos: regalo de un testimonio de nuestro tiempo que se nos hace.

canto de los arquitectos: regalo de un testimonio de nuestro tiempo

Pero si se logran las bellas formas constructivas y funcionales que ese patrimonio entrega a quienes lo estudian y poseen un equipo realizador de esas bellas formas:

bellas formas

¿Se iría a lograr con esas bellas formas que querrían con sus belleza, con su llegar al ojo, dar las circunstancias, la posición espacial de la oración? ¿No fracasaría apresar de todo igual que todas las iglesias habituales?

la posición espacial de la oración
aviones
nuestra marcha acá abajo es lenta atrasada

¿Pero los aviones volando sobre nuestras cabezas, pero sus últimos modelos no vienen señalando, no vienen despertando en nosotros que nuestra marcha de acá abajo es kenta, es atrasada?

aviones
nuestra marcha acá abajo es lenta atrasada

Atrasada en el cumplir la modernidad de nuestro tiempo.
¿No debería por tanto cumplir con todo lo que el patrimonio atesora, con

esa ética que la eficiencia de la renovación establece?
¿Cómo decir, sólo entonces, la luz y lo demás no me importa nada?

ética de la eficiencia de la renovación

6. Tamaño

¿Cual seria la forma exacta de ese cubo?
¿Cuales serian sus dimensiones?
Debería pensar en una obra pequeña, eso quería el propietario.
Llegue a un cubo que en realida es un paralelepípedo.
No nacido de ninguna teoría, sino del mirar, el ver la luz cúbica podría decir.
De prever la luz cúbica mejor podría decir.

la forma exacta
dimensiones
obra pequeña
cubo paralepípedo
en fondo 10.50 x 8.75 de lado nacido del mirar del prever la luz cúbica

No se trata por tanto de un estudio de perspectiva desde puntos de vista dados o de recorridos al avanzar.
Ni se trata de experiencias de hacer un cubo geométrico que aunque se vea deformado al ojo por la fuerza misma de la geometría este lo reconstruye como tal.
Legue a las menores dimensiones que me dieran esa amplitud en que el ojo vea el espacio, la luminosa penumbra reflejada.

las menores dimensiones pone la amplitud de ver el espacio

Con estas dimensiones en cualquier punto que se encuentre uno en el cubo se participa de la luz, de la forma total en su plenitud.

en cualquier punto se participa de la luz

Hay otra experiencia que tambien debía participar:
las oraciones del sacerdote debían llegar con toda claridad, con toda diafanidad a todos los oídos.

las oraciones con claridad, diafanidad

Por eso estudie la acústica más óptima.
Cielo acústico, corrige la forma.

acústica
cielo acústico

Cielo acústico no hay problemas de cubicidad, ni luz, ni color.
Solución óptima entonces para este cubo.
Este cubo de luz era evidentemente un cubo por fuera.
Un cubo hermético.

cubo por fuera
cubo acústico

He medido los pasos del recorrido de esta terraza en el terreno mismo.
He establecido los pasos que hacen nacer entre el cubo y el nicho, entre la luz del cubo y el retener de la imagen del nicho un espacio que es de la iglesia, que es de la iglesia al exterior.

entre la luz del cubo y el retener de la imagen del nicho un espacio al exterior

Mientras esto sucedía.

El dueño del fundo, porque los dueños de fundo organizan y dirigen cuanto sucede en sus propiedades, había comprado muchos materiales que según él debían entrar en esta capilla, en la capilla de su fundo.

el dueño había comprado muchos materiales, un altar, ornamentos, la imagen

Ya había comprado un altar románico, había mandado hacer los ornamentos, etc. él fué el que compró la imagen para el nicho cuando no pudo conseguir que alguna imagen ya venerada pudiera ser trasladada ahí.

Por otra parte él explicó que por el momento no se podía llevar el agua potable hasta la sacristía, había que esperar una nueva etapa de los trabajos del fundo.

sin agua potable

Recogí todas estas cosas para mi obra.

¿Por qué lo hice?

lo recogí

Como ya hemos visto esta capilla está en un fundo muy próximo a Santiago, casi al lado. Sin embargo ella deberá ceñirse al ritmo de los dueños de fundo. Ya hemos visto cómo será construida con muchos materiales ya adquiridos: ladrillos, las planchas de fierro galvanizado de la cubierta, bolón, arena, ripio, madera para la enmaderación de techumbre, etc.

construida con materiales ya adquiridos

El constructor será una empresa de Santiago.

La obra es muy pequeña y no habitual.

obra pequeña y no habitual

Representa muchos viajes que no son traslados urbanos sino viajes fuera de la ciudad.

La obra, en realidad, no se inscribe en buena forma en los intereses administrativos y económicos de una empresa constructora, luego, aunque el constructor tenga la mejor voluntad, en la práctica hay que preverlo, no podrá dirigir la construcción con minucioso rigor, no podrá realizarla al milímetro.

no realizable al milímetro

Hay luego que trazar con esto por una parte y con los materiales ya adquiridos todo un plan de acción.

plan de acción

Un plan de acción:

Obra gruesa de albañilería reforzada: labor corriente.

albañilería reforzada

En seguida, cinco o seis partidas hechas como en la mejor obra: entramado metálico del cielo

partidas

campanario metálico

base metálica del nicho

ventanales superiores

puerta giratoria de entrada al cubo y cielo acústico.

Después habrá que terminar conforme a las posibles mejoras que se puedan introducir a un presupuesto base muy ajustado.

presupuesto ajustado

Vendrá entonces hacer diversas experiencias de terminaciones, por ejemplo: experiencias con la estructura metálica para transformarla del campanario, de la cruz en la entrada, etc.

experiencias de terminación

Batalla por el cubo de la luz.

batalla por el cubo de luz

Fiel al ojo que me dictó la forma y no las formas.
El cubo de luz y no geométrico ni de perspectivas.
El cubo de la retención, el cubo ciudadano.
La iglesia de la forma de la ausencia.
Esta es pues la historia de esta capilla.
Ella no fué levantada conforme a estos planes ni por nosotros.

forma y no forma
cubo de luz
no geométrico ni de perspectivas
iglesia de la forma de la ausencia

7. Época

Cuando me hicieron el encargo, evidentemente ya, como es tradicional, tenían pensada la ubicación.

la ubicación

Estaba cercana a la entrada del fundo y también cercana pero independiente de la casa del fundo, para que la gente pudiese acceder fácilmente y no interrumpir la vida de la casa.

cambie la ubicación

Cambie la ubicación.

Se colocó la capilla justo en la entrada del fundo. La entrada se corrió a un lado de manera que la capilla quedó con su frente fuera del fundo, dando a un camino de entrada que ahí justo se divide en dos caminos vecinales.

justo en la entrada del fundo en su frente fuera dando a un camino de entrada que se divide en dos

¿Por qué hice esto?

Porque quería lograr que la capilla tuviese un lugar.

lugar

La situación de la capilla es un antiguo núcleo de instalaciones y construcciones que el desarrollo de las labores de un gran fundo hoy algo dividido ha ido creando y que tiene un primer momento no se ven, el encanto de la sombra de un árbol o de su copa al viento.

núcleo de instalaciones

Todo ese abandono, fealdad, algunas cosas nuevas que parecen viejas, varias cosas

abandono
no se ve el encanto de la sombra de un árbol

Es un núcleo agrícola en un paisaje que aún se prolonga más allá, pero que es inexplicablemente penoso de atravesar.

núcleo agrícola en un paisaje que se prolonga más allá pero penoso de atravesar
sur insta a la cordillera con esfuerzo se puede ver

No tiene vista a la cordillera.

A Pesar de que ella está ahí y evidentemente tras de un esfuerzo podemos verla.
Esto hace que este paisaje sea muy encerrado.

paisaje encerrado
abierto de polvo, sin color

Encerrado y todo parece cubierto de polvo, ningún color verdaderamente.
Hay algo en el paisaje santiaguino con su cordillera que nos lanza hacia ella.

la cordillera en Santiago nos lanza hacia ella

Podemos ir por cualquier parte y nada nos es penoso, porque tenemos los ojos puestos allá.

nada nos es penoso
si tenemos los ojos puestos allá

Es como el mar.

Quise al colocar el blanco cubo hermético, neta forma en este paisaje cerrado sin color.

Que, este cubo, por su ubicación en los caminos por donde pasamos anudara todo ese paisaje.

blanco cubo hermético
neta forma en ese paisaje cerrado sin color
anudara todo el paisaje

8. Época

Un plan de astucia para lograr la luz cúbica.

También hay que pensar que de muchas terminaciones no conviene en este instante definir las en forma cerrada.

plan de astucia para lograr la luz cúbica
terminaciones sin definir

Pues una iglesia no es una casa o un edificio de departamentos, los cuales cuando son pensados y llevados a cabo tienen para sus dueños claridad pues son caminos que todos los días se están recorriendo por casi todos, en cambio la iglesia es para quien le levanta una obra que comienza a cogerlo, a cogerlo más y más, que tiende a sobreponerse tal como ya en su ubicación, ella hizo a un lado a la entrada y sacó la terraza y el nicho fuera del cierre de la propiedad.

la iglesia es una obra que comienza a coger al que la levanta

La altura definitiva exterior se fijará en el terreno mismo pues hay que medirla al andar por caminos.

la altura definitiva exterior se fijará en el terreno

Obra que no debe desarrollarse según el proceso habitual, con sus etapas tan precisadas en el tiempo, la proyección y la ejecución.

obra que no se desarrolla según el proceso habitual

Pero

¿cómo serán los confesionarios en este cubo de luz?

¿Cuál será su luz, la luz de la forma de estas pequeñas iglesias dentro de la gran iglesia?

¿cómo serán los confesionarios?

¿Cuál será su luz, la luz de la forma de estas pequeñas iglesias dentro de la gran iglesia?

¿cómo serán los confesionarios?

Salto al vacío

PEZO VON ELLRICHTSHAUSEN

Los límites del mundo son relativos a aquello que podemos decir. Bien lo han aclarado varias tautologías juguetonas formuladas en los albores contemporáneos de la lógica matemática. Sus sentencias no han hecho más que confirmar todo aquello que sabíamos y todo aquello que ignorábamos. Lo que sabíamos suponía un sistema formal de signos más o menos articulados. Lo que nunca aprendimos no tenía palabras, mucho menos nombres propios o adjetivos. Lo que finalmente decidimos no saber, aquello que aceptamos inefable e indecible por nuestra propia incapacidad humana, excede por mucho todo aquello que conocemos y cada una de las etiquetas que usamos para tratar de entenderlo. (fig. 1)

Aparte de su presencia mítica y casi omnipresente en el panorama nacional, de Alberto Cruz sabemos muy poco. De la capilla Pajaritos casi nada. Así comenzamos con ventaja, fingiendo la crudeza de un estudio provisorio sobre una obra inconclusa e imperfecta, acaso por designio divino. Fingir los modales, impostar la voz, actuar debajo de un antifaz. Aquí una advertencia anticipada, en sano juicio, aunque sólo sea por costumbre, nadie olvida la lengua materna. Uno aplaude las hazañas ajenas no tanto por su desenlace sino por su voluntad, por el tenor del riesgo. Lo que aquí revisamos es un caso singular sin sitio ni carne. Un cuerpo descarnado. Un caso hipotético, un relato, una ficción. La capilla es un lugar imaginado para una vida que nunca ocurrió y que aun así ocupa una posición en nuestro pequeño mundo, en un rincón polvoriento, rodeado de árboles talados y forrajes secos. Explorar dicha posición no debería profanar su misterio. (fig. 2)

Sin más, quisimos entender esta lectura como un “salto vacío”. Un binomio, una cacofonía, que se refiere al menos a dos dimensiones interpretativas. “Salto vacío” se podría leer

➡ Mauricio Pezo es arquitecto de la Universidad del Bío Bío y Sofía von Ellrichshausen arquitecta de la Universidad de Buenos Aires. Juntos tienen un estudio de arte y arquitectura fundado en Concepción en 2002.

tanto como un salto “al” vacío, como un acto de fe, cuanto como metáfora de acceder abruptamente en lo desconocido, en el riesgo de la aventura y de su caída potencial (o del porrazo heroico). “Salto vacío” también se podría explicar como aquel paso voluntario desde un mundo a otro, de uno lleno de notas y prejuicios a otro diáfano, a un abismo claro, lúcido pero sin fin (y en consecuencia, prácticamente inútil). Un salto que no sólo implica esfuerzo sino una provisoria suspensión en el aire y una desconexión, una suerte de doble autonomía (desde su inicio y hacia su llegada). Aquel es el salto que explica la metáfora de la división casi infinita del polígono de N lados que, por enorme y sideral que sea dicha cifra, nunca logra ser un círculo. Como veremos, esto no necesita ser demostrado. (fig. 3)

Nada que decir, nada que ver ni oír. Nos intriga el valor simbólico del vacío en tanto mensaje subliminal para producir una emoción, un afecto, una lectura sensible. La pieza muda deja hablar. La pieza ciega deja los colores intactos. La pieza sorda solo escucha rumores inmediatos. Enfrentar ese vacío es saltar de golpe al origen y al final. Como sabemos, una pirueta imposible. (fig. 4)

Caer en un caso es pisar una trampa. Aquello que no sabemos de la obra es la intención genuina del autor. Porque lo que diga puede ser un invento, una post- racionalización, un cuento (incluso una mentira). Este silencio individual e íntimo lo entendemos como un vacío biográfico, como una presencia taciturna, un autor “muerto” según Barthes. Pero su intimidad, su dimensión profundamente humana, también admite ser leída como un vacío colectivo, como mero analfabetismo popular. Aquella audiencia cotidiana, aquel visitante campesino, peregrino o laico, ingenuo, desinformado, ignorante, que ve y lee en la obra lo que le da la gana, o lo que puede, o lo que sus herencias le permitan. Es la obra “abierta” de Eco pero clausurada por falta de recursos literarios, por letras pobres. Difícil sería saber qué ven los ateos en la arquitectura religiosa. Tanto como saber que ven los fervorosos. (fig. 5)

Bajo dicha ignorancia virtual, tácita y cautelosa, preferimos no referirnos al proceso del proyecto. No nos detenemos en los intentos, en las dudas, los borrones, en el conflicto de fuerzas, en sus circunstancias. Las posibilidades, alguna vez abiertas durante el proceso de desarrollo de las ideas, quedan definitivamente cerradas, o más bien confinadas, en la solidez de la cons-

trucción. El proyecto pasa a ser obra construida, materializada en un instante irrepetible, luego abandonada como el inevitable rescoldo de un pasado que no conocemos, que como mucho podemos intuir en tanto reminiscencia o evocación. (fig. 6)

Aunque nos pese, la arquitectura no tiene actualidad. Siempre oscila en una doble proyección. Entre un vector que apunta hacia delante, intentado anticipar un futuro posible, y otro vector que apunta hacia atrás, como queriendo transcribir códigos jeroglíficos de una lengua muerta. La arquitectura no tiene actualidad porque se mueve de un mundo intelectual a otro mundo intelectual. Pero los edificios, todos los edificios y no sólo aquellos pensados por arquitectos (mucho menos por arquitectos inteligentes y sensibles), son precisamente lo contrario. Los edificios son pura actualidad, puro presente, sin historia, sin memoria, sin alucinaciones ni pesadillas. Son una cosa muda, un objeto como cualquier otro objeto del mundo.

Aunque, tal como un árbol de cerezas o un cántaro de greda, no podemos evitar leer nuestras propias proyecciones afectivas (tal que el árbol lo plantamos juntos y el cántaro lo moldeó mi madre). (fig. 7)

Por lo tanto, no nos atrevemos (y de hecho no nos interesa tanto) analizar las intenciones sino los hechos. Y así tratar de leer desde la ignorancia de la experiencia directa. En este caso, asumiendo la representación del proyecto (sus dibujos técnicos, sus bocetos y una inédita serie de pinturas) suplantando dicha realidad. No la arquitectura sino la representación de la arquitectura, los diseños, sus designios quedan asumidos como hecho conclusivo, como el estado final, en otras palabras, como si estuviera construida. Y preferimos no leer las notas del autor más que como curiosidad. De las divagaciones de Alberto Cruz nos quedamos con una sentencia menor.

Volviendo de un viaje imaginario, cae en la cuenta de que en esta capilla "nada sobresale". Sin pudor, el tenor es limpio. En esta obra nada sobresale porque no hay en ella nada destacado, nada dominante. Todo en ella es más bien torpe, básico, elemental y sencillo. Es una construcción desnuda, aun así, cargada de trucos a medio revelar. (fig. 8)

El artificio central, de una torpeza envidiable, es que su formato cúbico en realidad no forma un cubo. El cubo está presente, ciertamente, pero con

una desviación demasiado exagerada como para ser casual. ¿Por qué se ha evitado su perfección? En un arrebato de imprudencia, uno podría leer en ello un amanerado juego, acaso post-barroco, que complica una forma de suyo simple, demasiado simple. En otro arrebato, también se podría entender como un homenaje subliminal a la imposibilidad humana de conquistar “lo absoluto”, de la certeza del mundo inteligible, del conocimiento de una verdad definitiva y perfecta. (fig. 9)

Con todo, lo que nos interesa es precisamente esa mirada a la vez ignorante y caprichosa frente a esta pieza cúbica. No la del artista, ni la del arquitecto ni la del sacerdote sino la de un patrón y sus peones (intentando por cierto, ser inmune a todos los conflictos políticos, sociales y psicológicos asociados a dicha relación de dependencia laboral). En esa mirada ingenua reconocemos un territorio fértil para la imaginación, para la figuración poética. Lo que tenemos delante, sabemos, no es una construcción cualquiera. Su forma desaparece detrás de la institución que la sostiene. Por ello tanto el peón como el patrón ven en la capilla “la iglesia”. No ven un cubo, no ven una proporción ni una medida. (fig. 10)

Abrigados bajo el anonimato del forastero, vemos en la capilla una idea frágil para una construcción modesta. Aunque pareciera lo contrario a un templo clásico o a una basílica atiborrada de motivos ornamentales, la capilla es un prisma primordial que contiene la monumentalidad heroica del templo y la desnudez de un lienzo lleno de figuras potenciales. Un podio y unos sencillos muros de albañilería reforzada estucados y pintados de blanco por dentro y por fuera logran encarnar una distancia, una opacidad hermética, pesada, inexpresiva. La capilla es una pieza elevada por su voluntad de desaparición, por su delicada indiferencia. El podio gastado, teñido por un polvo arcilloso, se borra contra el suelo natural. El volumen suelto, separado y unido a la tierra, se percibe como un cajón, como los galpones de sus alrededores pero sin techo. (fig. 11)

Siendo en algo familiar a la vida campesina y al paisaje rural apenas cabe en sus potreros y aparece como un monolito extraño, duro, incompleto. Un monolito que oficia su propia indolencia. Un monumento que conmemora un pasado desconocido, acaso inexistente, quizá modelado como el reverso

del propio campo recién arado, con sus raíces aún en la superficie de un par de siglos. (fig. 12)

El campesino sonríe mientras desvía su mirada. Alguien lo alecciona con jergas novedosas, tan frescas como inocuas. Las palabras se repiten por costumbre pero se olvidan cuando no se ocupan. Los amigos del patrón cantaban a la luz de la luna con violines prestados. Los charangos también eran importados. Aún entonces era sabido que los inventos pocas veces comienzan por sus nombres. El campesino siempre escucha por cortesía pero calla mirando las nubes del norte, que bien sabe traen mal tiempo. Celebrar la abstracción pareciera oscilar entre una simple travesura infantil o un adagio supersticioso. De poco le sirve en sus faenas brutas. Cien años más tarde (con la idea para la capilla al preciso punto medio), el campesino nunca usaría la palabra “abstracto”, no porque no la pudiera pronunciar sino porque no le servía y, luego de un par de generaciones, porque hasta le estorbaba. (fig. 13)

Siguiendo las profecías, cada vez que un pensamiento arquitectónico se convierte en arquitectura, a la vez ocupa un determinado lugar y le quita espacio al mundo. Las palabras, al igual que los proyectos que nunca se construyeron, están en el mundo sin quitarle ningún espacio. De algún modo, acaso metafísico o simplemente universal, las ideas ocupan un mundo que tampoco existe, que no tiene lugar y que, por indefinición substancial, nunca puede ser llenado. Su tamaño es equivalente al del extremo de un saco roto, a su agujero que lo deja incontenible, extenso hasta volverse reversible. Es un mundo inmaterial que se expande en todas direcciones, sin jerarquías, a diferentes velocidades, con diferentes intensidades, pero que nunca se detiene. Ese mundo mental, cargado de unas pocas meditaciones propias entre muchas ajenas, ocupa un volumen indeterminado. Entre hoy y el momento en que pensamos nuestras obras, aquel universo mental era infinitamente menor al actual. Su tamaño tampoco tenía medida, y de hecho, aunque se pudiera conocer serviría de muy poco por la brevedad de su vigencia. (fig. 14)

Hace cincuenta años Chile era más pobre, según dicen las estadísticas. Pobre porque teníamos menos importaciones, porque teníamos menos autos y menos autopistas para pasear esos autos recién lustrados. Era pobre porque las cosas no eran suficientes. (fig. 15)

Pero la pobreza era también sencillez. No había dificultad, tampoco ostentación ni artificio. Recordar es romántico por definición, dice el mismo augurio. Así trajeron las cosas, una por una, cada una a su tiempo. La iglesia llegó primero, acompañando a unos conquistadores que sin pudor trazaban cuadrículas para marcar el territorio como propio. Muy tarde llegaron los modernos con sus lecciones de caligrafía aún con tinta fresca. Insultados algunos, otros tantos convertidos con fervor, la sencillez despojada, ese silencio construido con casi nada, a la sombra de un peregrinaje moralizante, sería celebrado como un necesario salto de clase. (fig. 16)

Tanto la modernidad como la religión serían aceptados como modelos retóricos, como ese progreso que hasta hoy se aplaude mientras suplanta evolución. Vistos desde afuera, los dogmas religiosos o modernos casi no se distinguen el uno del otro. Parecen arbitrarios, jerárquicos e impuestos. Una forma de desdén o paternalismo. Vistos desde adentro, preferiríamos creer, son modelos más bien empáticos, políticamente humanos. Una suerte de huerta fértil con fronteras difusas que se ofrece a la voluntad individual. Una naturaleza substancial con pautas ideales, refinadas y severas, de comportamiento y acción. (fig. 16)

La ética del silencio, en un campo así de milagroso, oscila entre reproches conservadores, negaciones insensibles y una genuina imposibilidad por leer los códigos impostados. No hay nada que decir frente a aquello que no entendemos. Poco importa el idioma cuando la lengua es extranjera. Poco importan la simpatía o ternura de sus gestos. Mas allá de su tamaño, de si es capilla, iglesia o catedral, una habitación consagrada a tal o cual doctrina de nada sirve para quienes no creen en ella, tampoco para quienes la creen ciegamente. Creer no es otra cosa que dar algo por cierto sin pruebas que lo demuestren verdadero. Se cree sin razón, por pura intuición, casi por instinto. Tanto devotos como escépticos, atrincherados en sus extremos opuestos, reaccionan natural e inexplicablemente por una vocación interna a favor o en contra de dicha sabiduría doctrinaria. (fig. 17)

Al igual que con una cábala, es muy poco lo que se puede hacer para torcer una creencia. Por ello el templo supone una señal inequívoca que apela primordialmente a los indecisos, a todos aquellos que aún no saben en lo



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



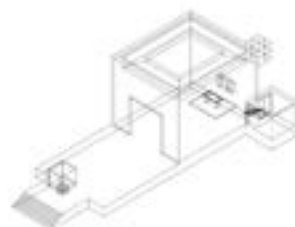
30



31



32



33

que creen, o que prefieren no saber. La habitación transmutada en doctrina, en palabra y mensaje, asume entonces un rol público. Su silueta y estatura funcionan como mediación, como signo elevado a una categoría simbólica. Una categoría que, de ser efectivo el signo, debería ser leído por cualquiera, sin educación, sin profesión. (fig. 18)

Según su inercia, la ignorancia puede separarse en dos figuras muy nítidas. Una es indolente, ociosa, sorda, soberbia, sin brillo ni ambición. La otra figura es el movimiento mismo de la voluntad; es una inocencia instruida, cultivada, ágil, inquieta en busca de saber cuánto ignora para ser aún más humilde frente a la inmensidad de lo desconocido. Sin duda, la historia del mundo ha sido inventada por unos pocos ignorantes y seguida sin prisa por los otros, amontonados en la muchedumbre (y que de hecho murieron sin saber de su ignorancia). (fig. 19)

El cardenal Nicolás de Cusa, filósofo y teólogo alemán clave para el definitivo pivote entre el pensamiento medieval y el renacentista, formuló esta pregunta sin solución. Su cruzada fue simplemente aceptar que el conocimiento es una tarea imposible, que la verdad está fuera del mundo, que es inalcanzable. Su tratado *La Docta Ignorancia* (impreso por primera vez en 1440) explora cuidadosamente la distinción entre lo conocido y lo desconocido, entre finitud e infinito, entre aquello que no tiene límites en oposición a lo indeterminado (cuyo límite, de existir, nunca se alcanza). (fig. 20)

La reflexión cusiana se autoimpone la flagelación del pensamiento limitado. Su argumento se reconoce imperfecto e inadecuado para describir la totalidad divina. Modestamente, se acepta insuficiente porque se basa en la separación y en la multiplicidad. Porque admite que la razón se inscribe dentro del dominio conocido, descompuesto, fragmentado. Algo que en la propia divinidad ocurre al unísono, como una unidad inseparable que no sólo incluye cualidades diferentes sino cualidades incluso opuestas (como lo grande y lo pequeño). Entendiendo el universo como inconmensurable e infinito, cualquier cosa multiplicada por un valor infinito da como resultado un valor infinito. Es decir, una medida que no existe en el mundo, que excede nuestro propio entendimiento. (fig. 21)

Siguiendo a Cusa, hay (o debería haber) una relación directamente proporcional entre magnitud y trascendencia. Una proporción que ilustra matemáticamente con figuras geométricas de complejidad creciente. Una metáfora que toma como derivación congénita de la cuadratura del círculo. Con ella describe el paso, ese salto mágico, desde una línea recta a la curva perfecta, al "máximo absoluto". Es un polígono regular transmutado en una curva sin segmentos ni puntos de inflexión que, al tener un radio de magnitud equivalente al infinito, pasa a ser una línea recta, simbólicamente verdadera. (fig. 22)

La contradicción es relativa a la magnitud del salto. El polígono de N lados tiene segmentos rectos e inflexiones, la circunferencia en cambio es continua. Pero la circunferencia, vista infinitamente cerca, es de suyo una línea recta. Lo único que se cancela entonces, es la inflexión, el vértice. En términos simbólicos, la imperfección, la vacilación, el cambio de dirección, la variedad. Un círculo es una unidad. Algo que Cusa entiende como una "maximidad" ("mayor que lo cual nada puede existir"). El tratado usa el número para referirse a un estado de cosas, a la proporción entre las cosas. Del círculo un radio único, del polígono un montón de apotemas. (fig. 23)

El salto de Cusa confirmaría la desviación del cubo, una desviación apenas perceptible. En una ignorancia docta, sin más, diríamos de la capilla que el cubo es a la circunferencia lo que la caja cúbica al polígono. (fig. 24)

Y aun creyendo el mensaje cierto, ¿de dónde viene el tamaño de tal caja? ¿Por qué mide diez metros y no cinco o veinte? "Porque la familia del patrón del fundo era numerosa" sería una respuesta posible pero insuficiente. ¿Qué pasa en una habitación de diez metros? Se ve todo y se escucha todo. Los muros están siempre cerca. Se ven sus texturas, el grano de la arena en el estuco pintado.

También se ven todos los rostros, sus muecas, sus lágrimas y suspiros. Se ven las manos, sus palmas, sus puños en ruego. Hay una intimidad que permite hablar sin subir la voz, que deja mirar con los ojos cerrados. Dado que la caja no tiene ventanas a la altura del ojo de pie o sentado, el fondo desaparece como figura y reverbera como paño circundante. Con diez metros de lado, toda habitación se transforma en una caja de resonancia colectiva, una que excede la contemplación individual. (fig. 25)

Los muros blancos son otra ilusión, y de hecho una de las mejores ficciones del movimiento moderno. Un recurso hipotético, acaso exagerado por la fotografía en blanco y negro de la época. La abstracción de una superficie blanca, en su afán moralista, presumía una restitución decididamente aséptica, visualmente estéril, de los desechos de postguerra. Bajo tan noble modelo estético, la llamada “nueva objetividad” (o nuevo realismo o nueva sobriedad), con el tiempo se convertiría en una lucha imposible de vencer. El desgaste natural, las manchas de la lluvia, del musgo, y todas las fuerzas naturales al unísono y sin tregua, obligarían a repintar una y otra vez sus superficies. Juventud y limpieza se confunden aquí con inocencia, pureza y una bondad inmaculada. A lo lejos, la blancura haría que el prisma pareciera expandirse sobre el paisaje. Su silueta sería una aparición, una emergencia, tal como un resplandor inmaterial y sin escala. (fig. 26)

Pero los alrededores nunca son así de simétricos. La secuencia direccional de la liturgia, a la llegada al fundo, intenta “enfrentar la ciudad”. Sin pretensiones, uno bien podría sostener que toda arquitectura ocupa un lugar único en el mundo, a veces como rótula, otras como extremidad. Pero acá el mundo es a la vez contingente y apócrifo. El mundo inmediato es el campo, un fundo de propiedad privada. El imaginario es la ciudad, apenas visible contra el horizonte, al pie de los Andes. El camino de acceso no pasa de ser un descampado polvoriento que vincula el mundo real con el simbólico (con aquella memoria que alguien tendría de venir del pueblo a los potreros). (fig. 27)

Hoy, en la desbordada escala metropolitana de Santiago, esto sería un salto demasiado abrupto, casi un tropiezo. Sería pasar de una zona de extensión cargada de residuos industriales, de ampliaciones informales y especulaciones inmobiliarias, a otra zona cercada por mallas de acero suplantando alambres de púas sobre estacas de álamo. En el mejor destino imaginable, estaría congelada en el tiempo, resistiendo las fuerzas externas con una improductividad conmovedora. En tales circunstancias, el camino de acceso (a media cuadra del portón de entrada al fundo), apenas alcanzaría a tamizar el ruido de la avenida. La profundidad soñada, esa “transición a la plenitud” paulatina, lenta, holgada, sigue estando en el atrio. (fig. 28)

En ese dilatado ritual unidireccional, más que la secuencia de marcos que evidentemente focalizan la mirada hacia el altar, nos intriga la redundancia del volumen cúbico. El cubo nave tiene adosado el cubo sacristía y el cubo campanario. Sobre el podio se apoya el cubo nicho sobre un cubo mesa. Unos cubos cerrados y otros esqueléticos aunque también concluidos, formados por cruces en cada dirección cardinal.

Tampoco hay ingenuidad en tal reiteración. Se celebra en ello un canto tedioso, irracional, que logra trascender los murmullos. Es un rosario repetitivo, un hábito que desaparece en su repetición. (fig. 29)

Pero la caja mayor nunca está totalmente cerrada. No es ciega sino hermética. Su luz interior es una sombra suave con una luz rasante que baja por los cuatro flancos del cubo. Suavidad que se interrumpe cada vez que alguien entra y abre la puerta, o cuando los dos portones quedan abiertos de par en par, con un picaporte que los fija contra el muro exterior. Así, el salto entre la vida cotidiana y la espiritual se resuelve de golpe, recortado a contraluz, en la inmediatez de un umbral casi sin espesor. (fig. 30)

La caja no es ciega, no habría arquitectura si lo fuera. Es una caja miope, que deja ver borroso. Su interior deja entrar poca luz natural, muy poca. Es una "penumbra", una luz tenue pero dramática, acaso escenográfica. Esta media luz no sólo cualifica un esfuerzo visual sino que hace que la oscuridad tienda a borrar las aristas del cubo espacial. Para que ello ocurra sería necesario un vidrio pintado, opaco, que no deje entrar el rayo de sol (que de hecho ocurre aunque el cielo esté flotando, alineado con la ventana del techo. Aun así, la arista es evidente (aún más cuando el ojo se acostumbra a la poca luz). La posible intención de "redondear" el cubo parece equivalente a la cuadratura del círculo, imposible con métodos racionales, impensable, aunque evidente bajo una voluntad irracional, fervorosa, entregada a la fe. (fig. 31)

Asimismo, el cielo flotando hace lo posible por evitar su espesor, por ser un plano suspendido, ingravido. El corte de ventanas es igual por los cuatro costados. La luz natural se mueve de izquierda a derecha (enfrentando el altar). El muro del fondo tiene la luz más estable, con un rayo que dibuja las horas del día. Con ello, la centralidad del cubo se transforma en una distancia mayor, en una tensión lineal entre el gran vano del acceso y el pequeño nicho del

fondo, detrás del altar. Dado que el esquema responde a la planta tradicional de la liturgia cristiana, a una transmutación focal e irreversible, el sentido de la obra pareciera estar en la exageración de dicho rasgo mediante una especulación casi literal, estrictamente simétrica, entre el volumen interior y el volumen exterior confinado por el podio de acceso. Un podio que funciona como terraza levemente elevada del suelo natural. Un lugar para llegar, para saludar o despedirse. Esa capilla sin muros, invisible, sirve de contrapeso para la pieza opaca. El atrio es pausa y detención. Es decir, una demora que materializa el salto entre un mundo y otro. (fig. 32)

La capilla de Cruz carga varias cruces. En ella efectivamente “nada sobresale”. El genio y generosidad de sus autores se ha sabido evaporar. No se nos ocurre otra ambición más noble para un artista. Así, no nos queda otra opción más que creer que lo mejor que le pudo pasar a este proyecto es nunca haberse construido. Aun cuando las veredas de barro ya no se mojen con manguera ni se peinen con escobas de paja, nada de nuestro mundo conocido, nada de nuestros modales gastados ha erosionado su presencia. Atrincherados en nuestra propia práctica, bien sabemos que los disparos al aire no son en vano. También sabemos que nunca suben de las nubes. Algo que antes sospechábamos ahora lo ignoramos por completo. Aquello que ahora no sabemos era muy evidente. Si la capilla se compone de dos vacíos, uno confinado por esos estucos blancos y otro por muros invisibles, en un voluntario salto de ida y vuelta, bien podríamos creer que sólo media capilla no ha sido construida. La otra mitad, su vacío infinito, siempre ha ocupado el mismo espacio. Una década antes que la capilla aun fuera imaginada, un pensador español ya nos enseñaba la diferencia: “las ideas se tienen; en las creencias se está”. (fig. 33)

Casa Olivetti

ALBERTO CRUZ C.

(INTRODUCCIÓN DE GODOFREDO IOMMI)

La Olivetti nos pide que le proyectemos una casa para recibir a los ejecutivos de la empresa que por sus funciones llegaban y residían temporalmente al país. Además como posible centro de invitados y reuniones con otras empresas. Pero el "total" se refería que fuera una "casa", no "tan casa".

Con terrenos disponibles en el cerro Lo Curro con una amplia vista a la ciudad de Santiago.

La concepción en que la fundamos fue llevando a la luz de un deseo por ellos acusado que concordaba con nuestra manera de ver la relación de lo "doméstico" que rige "la casa" con otra "distancia".

Por ejemplo: Ellos no pensaron –por el uso que presentían– en un mero "comedor" distinguido de un salón. De hecho en el comedor los comensales se enfrentan a través de la mesa que frente a una regularidad –la que sea. Pues la que es principalmente útil tiende a lo regular. En el salón los participantes se enfrentan pero a través de un vacío. Este hueco no "tiende" de suyo a lo regular. Por ejemplo las posturas de los cuerpos sentados pueden ser muy distintas.

En la vida doméstica se queda enfrentado de un modo que deja imperceptible cierto desnivel que todo enfrentamiento tiene.

En el teatro griego se hace esto muy patente.

Ese imperceptible enfrentamiento se produce porque dos personas de igual altura al quedar enfrentadas, en lo doméstico, no se ve con la misma altura sino por una de la cima de la cabeza del otro a la altura de sus propios ojos (del que mira).

Se trata entonces de recoger por un lado este desnivel al enfrentarse y dilucidar también la regularidad del enfrentamiento de la casa, para eso continuando con el modo de concebir el orden arquitectónico a través de la vertical (tal como en los Benedictinos). Pensar en vertical no se trata de refundir o modificar usos horizontales sobrepuestos, sino "elevar" (*nota) a cuanto hemos llamado "acto" –cuyo origen implica cuanto aludimos ya varias veces, a cuanto procede de la multitud.

El orden se da en un primer piso que corresponde a lo útil y el segundo a lo no útil. Estamos acentuando el orden; estamos dividiéndolo, partiéndolo para que cobre prestancia, porque si se tratara de una dimensión como las catedrales del largo de una cuadra en las manzanas españolas su tamaño no necesitaría adecuarse o darse en un solo piso o nivel.

Pero todo enfrentamiento conforma un elemento o factor que los homogeniza, por ejemplo la luz del sol.

Es decir, el enfrentamiento es concéntrico entre dos y excéntrico respecto de un factor homogenizante que esta vez es una disposición en forma curva. La "casa" se construye en una suerte de anillo, en torno a un hueco central circular y lo es porque tiene que ser: forma centrada –si del largo de catedral se podría dar lo homogéneo por las grandes líneas rectas (nota)*

El segundo piso se construye con unas prolongaciones de los pilares de una estructura resistente con una terraza al modo de sucesivas puertas o fauces en que las prolongaciones de los pilares son como árboles de alameda que "encuadra".

Estas ramificaciones de los pilares se conciben así: cuando uno cruza en un solo piso la avanzada tiene una velocidad "natural". De un balcón hacia abajo "una veloz", si al cielo "más lenta".

Estas formas tratan que al ser vistas del primer piso, o aún dentro de la terraza común se espera que la mirada se abriera inconclusa para acentuar la existencia de este orden de los pisos.

Se trata de que en un salón hay un esfuerzo más presente para que el "interior" no sea determinado por la regularidad de la mesa (las repeticiones), sino que traiga consigo el exterior.

Veamos el orden arquitectónico de esta casa en el acontecer y forma de la ciudad; podemos observar que en el centro de ésta, sea el único o múltiple, muchos o acaso todos los lugares de uso público –un banco, un colegio, un restaurant, una tienda, etc.– quisieran alcanzar la intimidad de una casa, lo acogiente de un hogar, pues éste posee una definida identidad. Eso se piensa. Tenemos al respecto que las ciudades en América hispana fueron conformadas por las Leyes de Indias con su traza en manzanas, y que en el siglo pasado –a fines de él– estas ciudades abandonaron dichas leyes y comenzaron a extenderse, abriéndose paso, franqueando –me decía– toda clase de dificultades. Por eso las llamé "ciudades francas". Franco es entonces el orden que proviene de ambos extremos de un puente que franquea un río. Pero en la actualidad, esta actividad de expansión urbana no se preocupa tanto de ese franqueo sino que viene a inquirirse por la identidad de sus distintas zonas de expansión y no solo por esos barrios y calles, sino por los de toda la

ciudad. De ahí este tender a la clara identificación del hogar; considerada clara a priori. Por cierto, la Casa Olivetti no es el lugar de una familia al modo de hoy, ni al modo de las casas de tres patios que incluían nietos y bisnietos; por eso ella, de seguir la corriente, debería ser concebida buscando la semejanza al hogar. Cosa que no hicimos.

Por lo siguiente: podemos observar que en la ciudad actual la percepción del hecho urbano, de la multitud, en sus diversos momentos se da cada vez más aprehendiendo lo instantáneo (* nota). Y que tal percepción conlleva corrientemente una desazón que provoca aquello del caos urbano que enajena y las purificaciones en lugares no urbanizados. Tal desazón –para nosotros– sordamente advierte de la disputa de la antedicha identificación [disputa: ver] La Casa Olivetti, en su ya adquirido terreno en una ladera de los primeros contrafuertes de Los Andes con una amplia vista a Santiago y al Valle Central que se prolonga al sur, no cuida que su vista guarde esa continuidad que cuidan las casas de veraneo que así se identifican primeramente; sino que construye una discontinuidad, semejante a aquellas de las casas de tres patios en un piso, que no en dos con balcones, con respecto a la calle. Tal es el modo como esta casa se vuelve sobre la disputa de la identificación, sin partir de ese a priori de la claridad del hogar –antedicha.

Por eso la casa no se conforma mediante un solo impulso como lo hace lo doméstico –ver la Iglesia Santa Clara– sino en uno doble. De allí que en el segundo piso se ve de tan distinta manera que en el primero y de este modo ambos construyen lo distinto dentro del acto de habitar. En vez –entonces– de la claridad, el distingo. Ello como abertura a la concepción de la casa. Y la aprehensión urbana se propone que sea la del distingo por sobre la de claridad a priori del hogar. Es por eso que la Casa Olivetti construye esa discontinuidad con la ciudad y su paraje. Ello no viene a quedar inscrito en la claridad de una continuidad.

Nota pág. 3 “elevar”

La multitud se construye a sí misma a través del ejercicio de la libertad de elección. Tal ejercicio abarca la interna constitución de nuestro cuerpo. Por eso éste no puede dejar de volver a elegir, aun cuando él ha optado por la marcha erecta. Así el cuerpo nuestro puede vivir en la copa de los árboles como los pájaros, en el suelo como los mamíferos o en cuevas subterráneas como

los animales que reptan; cosa no de extrañarse si se repara que cada noche dormimos en posturas horizontales o como en las playas los bañistas van a tenderse en la arena. Y la edificación en altura, en un solo piso o en zócalos son construcciones que ha conformado la libertad de elección, construcción que así son fruto primeramente de ella y no de la necesidad y conveniencias para neutralizar o vencer las coacciones de la intemperie.

Nota pág. 4 “grandes líneas rectas”

En geometría una línea recta es modificada por una operación de traslado o rotación. En arquitectura las líneas que son aristas de los cuerpos de los muros, cielos, fustes de columnas, etc., de suyo siempre están extendiéndose. Una línea en arquitectura es a la vez su propia operación de extenderse. Así las líneas rectas se extienden en paralelos, en perpendiculares y en diagonales. Los cuales comparecen como referencias netas; vale decir, como referencias ya construidas y demostrables. En cambio las líneas curvas se extienden asimétricamente por sus costados convexos y cóncavos y las multiplicidades de radios entregan referencias no ya construidas sino en construcciones y solo mostrables en el costado convexo.

La arquitectura –piénsese en Brunelleschi– ha buscado reunir la cúpula y las naves de iglesia a fin de construir lo demostrable de la recta y lo mostrable de la curva como un todo.

Hay arquitectos que entienden que esta reunión de cúpula y naves representa uno de esos problemas que nos acompañan a lo largo de la historia de la arquitectura; hay otros que consideran que a través de casos como éste nos hablan las voces de la arquitectura. No hay tales problemas ni tales voces. Es simplemente, el juego de las posibilidades. Juego que deja abierto a rever posibilidades armónicas o incluyentes o contradictorias y excluyentes. Es el permanente re-ver del ejercicio de la libertad de elección.

Pero, el juego de las posibilidades no es en manera alguna un asunto interno del oficio de la arquitectura; en que ese preciso interno oficio es garantía de legitimidad y fecundidad. Por el contrario: la posibilidad es en sí misma, una presentación. La presentación de la arquitectura a la poesía. Presentación que –esta vez– no es solo el acto constituyente de un oficio. Sino que es una condición del hombre. Aquella de no contar jamás con la guarida dada, sino a construirla siempre renovadamente. Por tanto la relación de la recta y la curva se cumple en una presentación a la poesía.

Nota pág. 6 “aprehendiendo lo instantáneo”

Lo instantáneo se puede reconocer en la pintura. Manet y los impresionistas, que representa las sensaciones de la vida cotidiana mediante las cuales aprehendemos lo inmediato del mundo.

En esta pintura lo inmediato y lo instantáneo tienden a hacerse uno y se tiene al respecto que desde hace a un siglo lo inmediato en virtud de lo franqueable –antes esbozado, tiende a abarcar una extensión cada vez mayor. El planeta entero pretende volverse lo inmediato; y a través de las comunicaciones y de la locomoción intenta una inmediatez instantánea.

Así podemos observar en la ciudad un letrero de comienzos de siglo que dice: “Fábrica de Baldosas La Austral”. Y hoy solo se dice “Austral: Baldosas”. Y si esta marca es muy conocida o no solo fabrica baldosas sino productos variantes y complementarios, entonces se dice, simplemente, “Austral”. O sea, la fábrica con su fabricar se incluye en el producto. Y el producto en su rótulo. Es lo inmediato e instantáneo. Un inmediato constituido por partículas de instantánea aprehensión a través de rótulos.

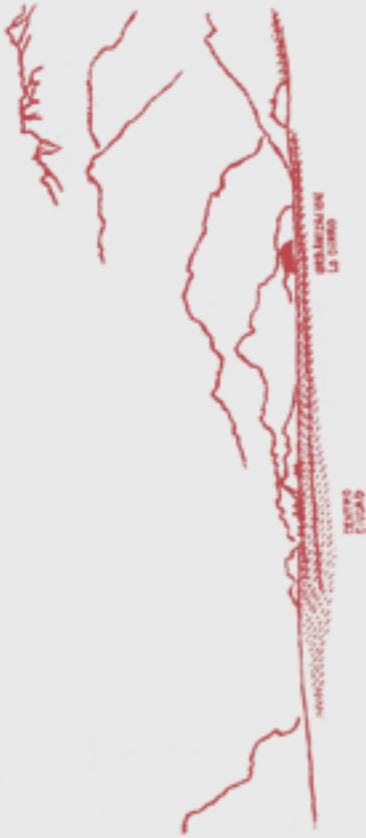
Pero los actos poéticos vienen a advertirnos al respecto: así participando en uno, en un momento dado se nos invitó a golpear con varillas extraídas de un bosquecillo, el agua de un estero. El agua al no ser un cuerpo sólido no opone una resistencia que al forzarla se llegue a cambiar el curso del estero o cosa por el estilo, sino que solo desata un chasquido sonoro y un momentáneo encrespase de las ondas de la corriente. Golpear el agua no es, entonces, algo simplemente rotulable. No lo es la acción –por única vez– de unos golpes sin resistencia, ya no golpes, que oyen los chasquidos sonoros de la tenacidad con que en el agua tiende a su término: caer al mar, en las aguas. La advertencia poética es, entonces –lo inmediato y lo instantáneo no están detrás de los rótulos.

Pero la advertencia no puede ser recibida, a su vez, como una suerte de rótulo; sería un contrasentido. Pero cuando la poesía advierte nos indica que la oigamos desde una ubicación; aquella que libremente elijamos. Quedo en la siguiente ubicación: cada madrugada aclara a la noche mediante una vibración en que lo luminoso se intercala en lo oscuro y mediante una dirección en que la oscuridad se deja graduar por la claridad del sol que va a llegar. Pero cada madrugada no solo traza vibraciones y direcciones del blanco diurno y el negro nocturno sino, al par, mediante el cromatismo de los colores nacies. Vibración –dirección, blanco– negro, cromatismo de los colores,

entregan y otorgan la profundidad. Ella, la profundidad es otorgada en el momento presente. El pasado y el futuro están en sus respectivos allí, pero sin profundidad en ellos mismos. El acto poético otorga profundidad. Pues él otorga mirar en el presente al presente –así el acto de golpear el estero. En cambio los rótulos miran el pasado y el futuro.

Pero las ciudades –recordar lo recién dicho de ellas– marchan adelante por la senda de la inmediatez instantánea de los rótulos. Por eso mantienen como primer deber prevenir el futuro y que el pasado persista como patrimonio; y hacer de la movilización un alma de la vida urbana, dado que ella cada vez más accede doquier en razón y virtud de la rotulación de los desplazamientos que hace que el acto mismo de desplazarse quede incluido al modo de la fabricación de esa fábrica “Austral” –antes esbozada. La movilización es el modelo de esa inclusión de los rótulos; es así, el modelo de la tendencia a incluir el presente en el futuro y en el pasado, y el urbanismo actual se alza sobre una madrugada que es solo el tránsito de la noche al día, vale decir, sin profundidad. Así sucede, pues ese urbanismo no le concede la menor importancia a las advertencias de la poesía fundadora de lugares. Y canta los recuentos de los desplazamientos con eficacias y fluideces que cada vez más nos hacen proseguir donde estábamos y anticiparnos a donde estaremos.

Y el urbanismo actual las más de las veces oye tampoco la advertencia poética siguiente; Godo iba a hablar de Góngora y me pidió que le hiciera unas láminas de unos versos de la Soledad I en las que debía dibujar literalmente un populoso lugarillo, un luminoso tiro, elípticos zafiros, el estambre y la seda, morder el oro, tejas de verdes hojas... en que las hojas fueran hojas y el oro, oro. Así lo hice y cuando él leyó los versos señalando los croquis éstos adquirieron una forma que antes no se hacía presente; es que la palabra hizo presente –el dibujo– se hiciera presente cual un presente – un regalo. Que se construyera el presente como regalo. Esto era lo que querían cantar Manet y los impresionistas. Pero en la pintura que abren Kandinsky, Mondrian, Malevich, el presente no es en la profundidad de la perspectiva renacentista o humanística holandesa sino en la invención de otra profundidad que quiero llamar fundidad, quitándole el “pro” de su inicio. Y se tiene que muchos arquitectos que no gustan de tenerse por deudores de la pintura, vienen en tomar el presente de la ciudad cual si se tratase de una obra de pintura en que esa “fundidad” es real. Es este falso apoyo el que los lanza a la planificación del futuro y el patrimonio del pasado desde un presente construido como rotulación.



LA CIUDAD DE SANTIAGO SE EXTIENDE EN UN PLANO INCLINADO JUNTO A LA CORDILLERA DE LOS ANDES, SIN EMBARGO EL TERRENO DE URBANIZACIÓN DISTINTA, AL PERTENECER A UNA URBANIZACIÓN QUE ASCIENDE POR LAS PRIMERAS FAJAS DE LA CORDILLERA

PUEDEN PENSARSE -ENTONCES- EN UNA CASA TRADICIONAL DE LAS MONTAÑAS, DE ESAS QUE SE DESARROLLAN BAJO GRANDES TECHOS Y QUE IMITAN UNA PEQUEÑA CUMBRE. PERO ESO SERÍA IMITAR CASAS QUE IMITAN LA NATURALEZA. LO BUENO DICESE SI SE TRATASE DE PRECINDIR DE LA PENDIENTE - POR EJEMPLO - UNA CASA-PUENTE, PUES BASTA ESTE, SÓLO DE OBTENDRIAN MEROS LUGARES RESULTANTES

La ciudad de Santiago se extiende en un plano inclinado junto a la Cordillera de los Andes; sin embargo el terreno se ubica en una situación distinta, al pertenecer a una urbanización que asciende por las primeras faldas de la cordillera.



SE TRATA, POR TANTO, NO DE UNA CASA O CABAÑA DE MONTAÑA NI DE UNA CASA-PUENTE, SINO DE LA PRIMERA AFIRMACIÓN.

Se trata, por tanto, no de una casa o cabaña de montaña ni de una casa-puente. Esta es la primera afirmación.

Puede pensarse -entonces- en una casa tradicional de las montañas, de esas que se desarrollan bajo grandes techos y que imitan una pequeña cumbre. Pero eso sería imitar casas que imitan la naturaleza. Lo mismo sucede si se tratase de prescindir de la pendiente, haciendo -por ejemplo- una casa- puente, pues bajo este, solo se obtendrían meros lugares resultantes.

PLANTAS



NOTA: LA CASA MIRARDO HAYLA AL FONDO DEL TERRENO

LA CORTA AFIRMACIÓN HACE QUE EL PATIO DE EDIFICIO SORBE EL MUNDO, A LA VEZ QUE NO SE CIERRE.

DESDE LUGAR, PARA DE NA PISTO, LAS REPRESENTACIONES ALGUNAS LINGÜÍSTICAS AL PISO TENDEN A QUE ESTE NO PUEDE VA DONADO DE SANC O MUNDO. PERO ELLO, CIENTÍFICAMENTE, NO BASTA.

EL NECESARIO QUE LA ANIMACIÓN IMPRESIÓN, ATRÁSESE AL PATIO, AFIN DE QUE ESTE DE PISCINA DE DIBUJANDO ALGUNAS HAGA EL LADO DE LA ENTRADA Y HACIA EL PISO DEL TERCER. NO, EN CONTRASTACIÓN PARALELA A LA FRANKA DE LA RED DE ANIMACIÓN.

EN EL LADO DE LA ENTRADA, EL PATIO DE PISCINA DE UNO PARA, QUE NO ES A ENTRADA DE AQUÍ DE CARBONERÍA, EN QUE ESTE AL IGUAL QUE LAS BARCAS EN EL PISO DE ANIMACIÓN. PERO QUE ES AL PISO DE LAS DETENCIONES EN LAS BARCAS DE SENCERA, DONDE NO SE ROMPE LA TENDENCIA DE LA OPERACIÓN AL, NO RECURRE, A INNECESARIAS MANEJAS, TRAZA

PERO LE PISO NO SIGNIFICA, EN MEDIO TENDENCIA, DOND KUN RAR QUE LA RED DE ALGUNAS A ESTA, INNECESARIAS MANEJAS, EN QUE ESTE DE LA TENDENCIA, DE ESTE, EN ALGUNAS MANEJAS EN CADA CUANTO AFIN DE LA PUE ELLA.

POR TANTO TENDIENDO A DEJAR EL AUTOMÓVIL COMPARECE COMO ALGO QUE DEJERÍA A ENTRAR O SALIR DE UN INTERIOR DE ESTE OAL, SA QUE REALMENTE ES EN UN PISO

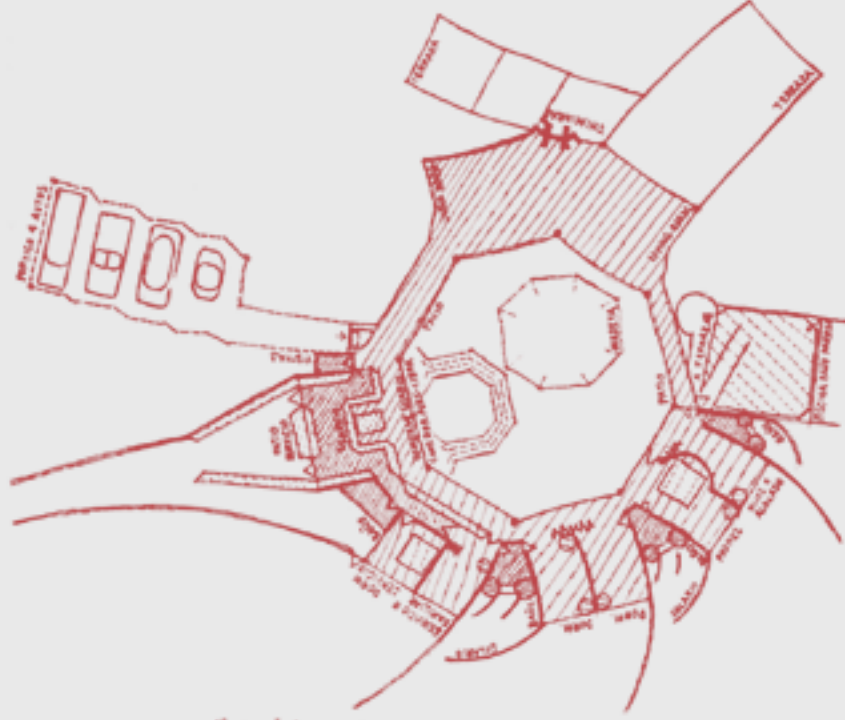
La quinta afirmación hace que el patio cierre sobre sí mismo, a la vez que no se cierre. Desde luego, como se ha visto, las dependencias al prolongarse al patio tienden a que este no pueda ya cerrarse sobre sí mismo. Pero ello, ciertamente, no basta.

Es necesario que la hondonada impregne, atraviese al patio, a fin de que este se prolongue simultáneamente hacia el lado de la entrada y hacia el fondo del terreno, en continuaciones paralelas a la franja de la red de acequias.

En el lado de la entrada el patio se prolonga en otro patio, que no es a imitación de aquellos camuajes, en que estos al igual que los barcos en el puerto se aculatan; sino que es al modo de las detenciones en las bombas de bencina, donde no se rompe la fluidez de la operación al no recurrir a innecesarias marcha atrás.

Pero lo dicho no significa un mero tecnicismo, sino reparar que la avenida de acceso a esta urbanización hace que –en virtud de la pendiente– se esté ya de alguna manera en casa cuando aun se va por ella.

Por tanto tomar o dejar el automóvil comparece como algo semejante a entrar o salir de un interior de esta casa que realmente es en un piso.

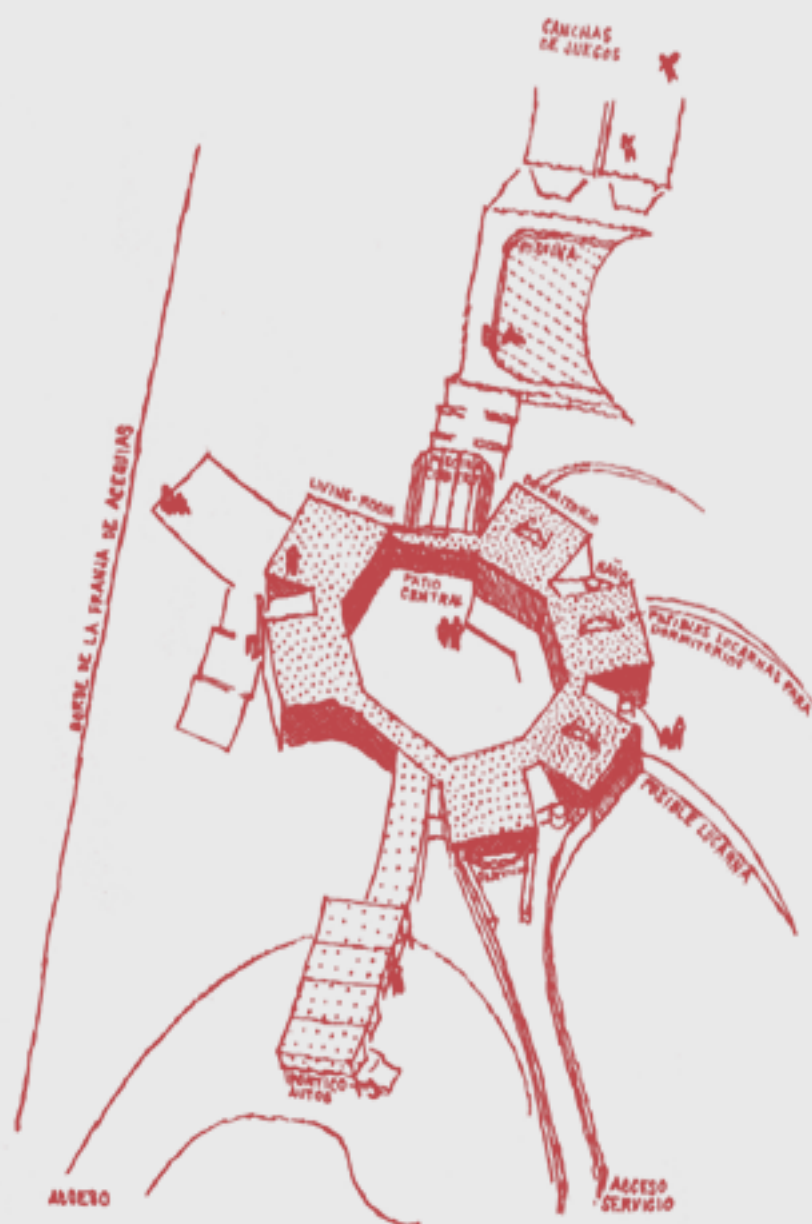


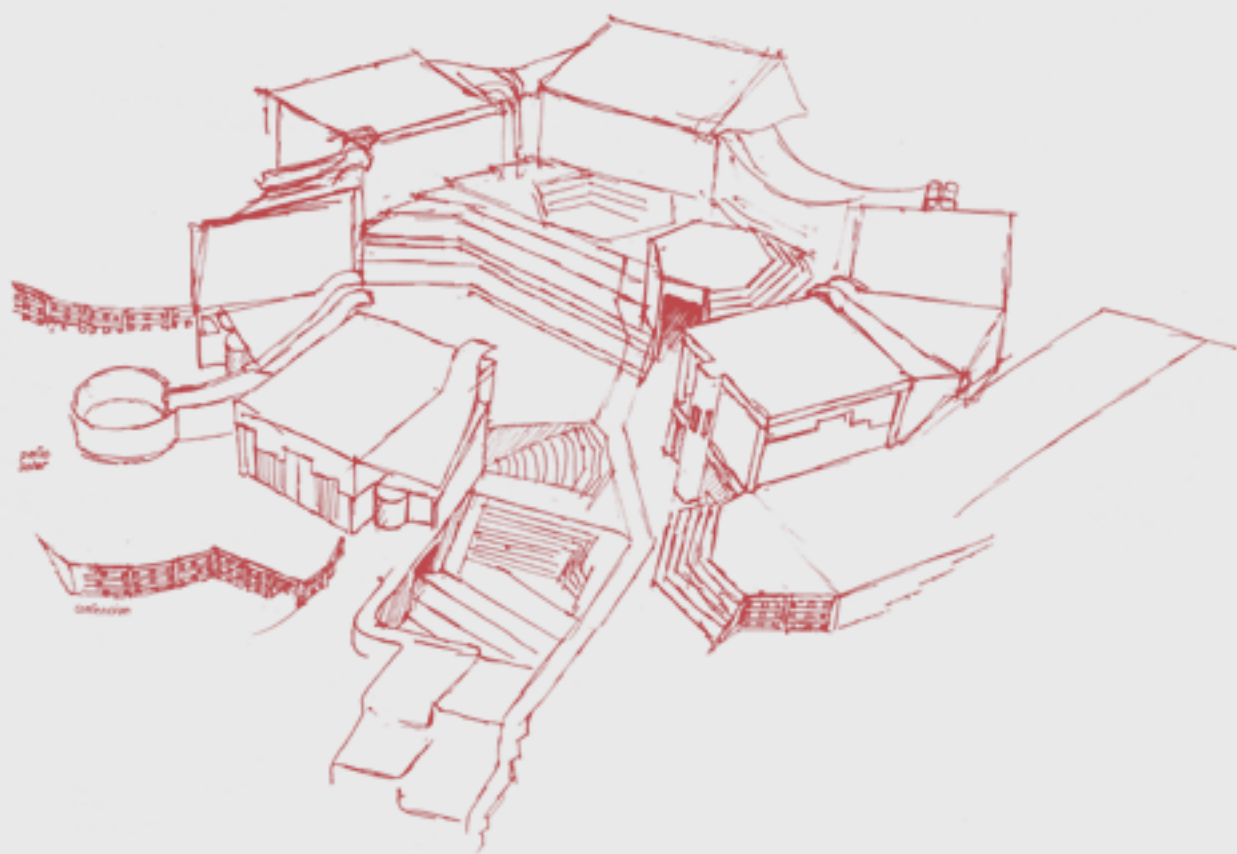
EN LA PROLONGACIÓN HACIA EL FONDO DEL TERRENO, QUE ES TAMBIÉN DE SALIDA A LA PISCINA "PLAZOLETA-MIRADOR" DE EXTENSIONES LA PISCINA Y LAS CANCHAS. ELLOS VAN JUNTOS, ALMACÉN. AFIN DE CONSTITUIR UNA DECISIÓN QUE MANEJE, YA EL ESPECTÁCULO QUE LLEVA TENDIENDO TIPO DE JUGAR, Y EL ESPECTÁCULO TESTIMONIO QUE LA CASA ES HABITABLE Y ESTA MANEJADA.

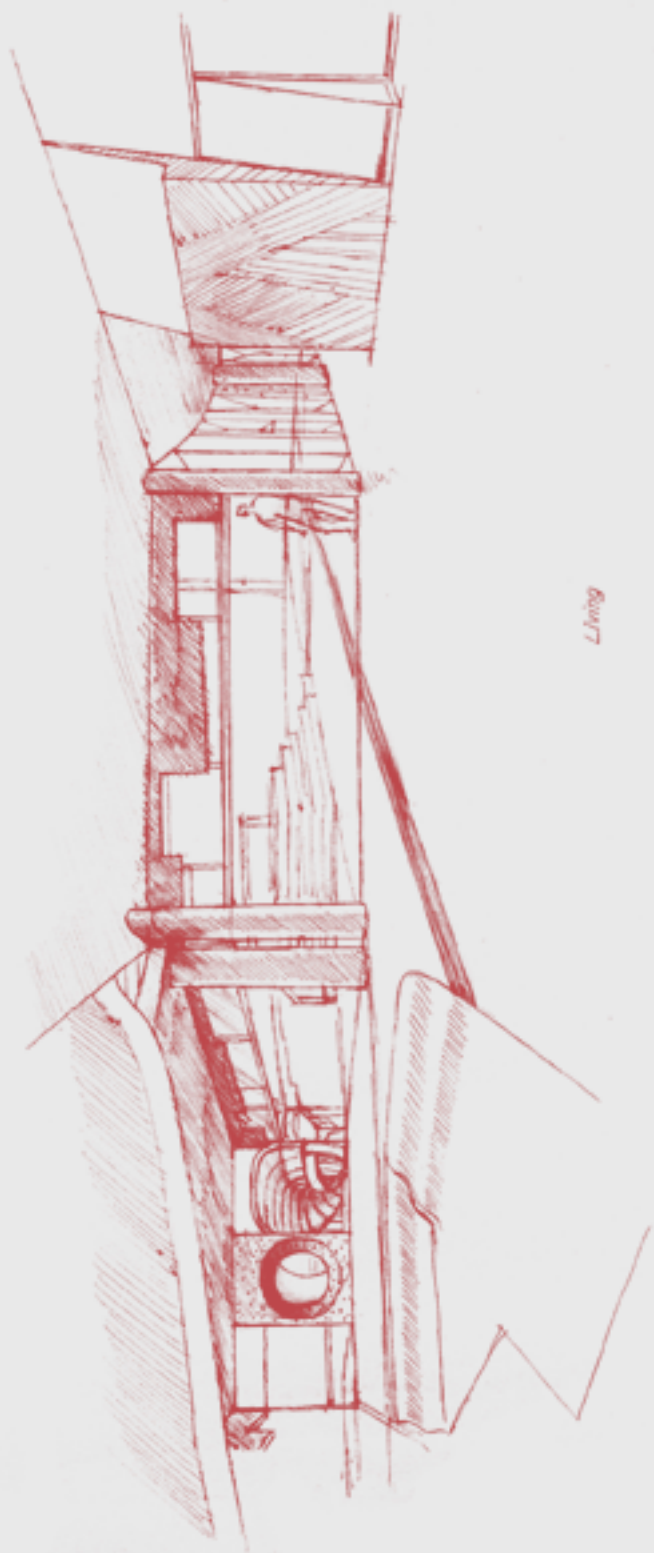
POR LO EN ESTA PROLONGACIÓN DEL PISO CENTRAL DE ANTECILA, HACE UNA PISCINA CONJUNTA POR UN PARRÓN. LA QUE, POR AFINA PISCINA Y FANGLAS DE JUGAR AL AFIN LIBRE. EL MOVIMIENTO, EL POCIBLE DIBUJANDO AYUDARÁ EL ESTO, POCIBLE.

En la prolongación hacia el fondo del terreno, que es también de salida a la posible "plazoleta-mirador" se extienden la piscina y las canchas. Ellas van juntas, alineadas, a fin de constituir una densidad que manifiesta el espectáculo que lleva consigo todo acto de jugar. Y el espectáculo testimonia que la casa es habitable y está habitada.

Por eso esta prolongación del patio central se articula desde una piscina semicubierta por un parrón –la quietud– y a otra piscina y canchas de juegos al aire libre –el movimiento. Tal posible simultaneidad otorgará el espectáculo.

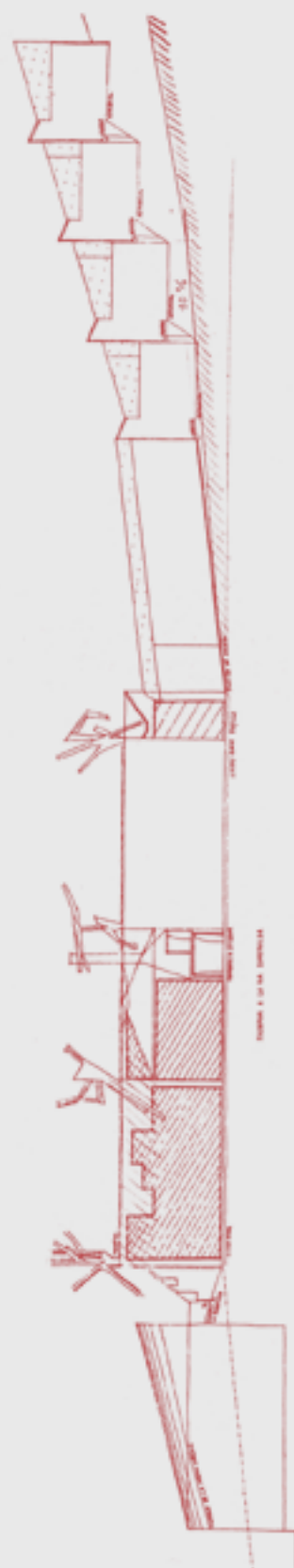
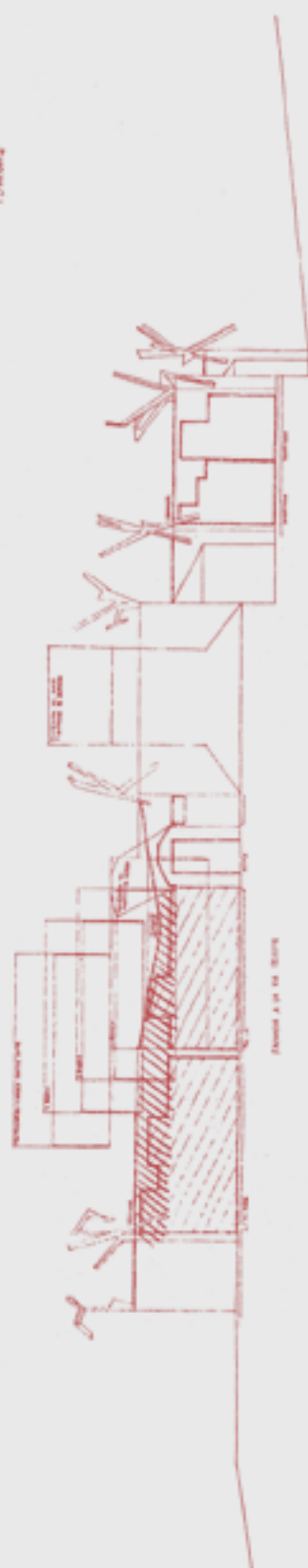
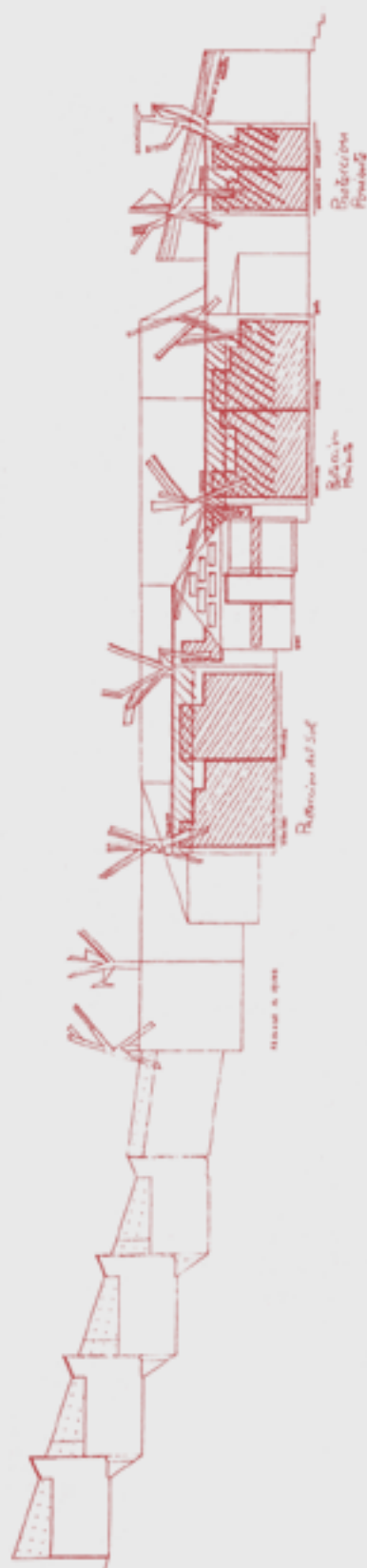


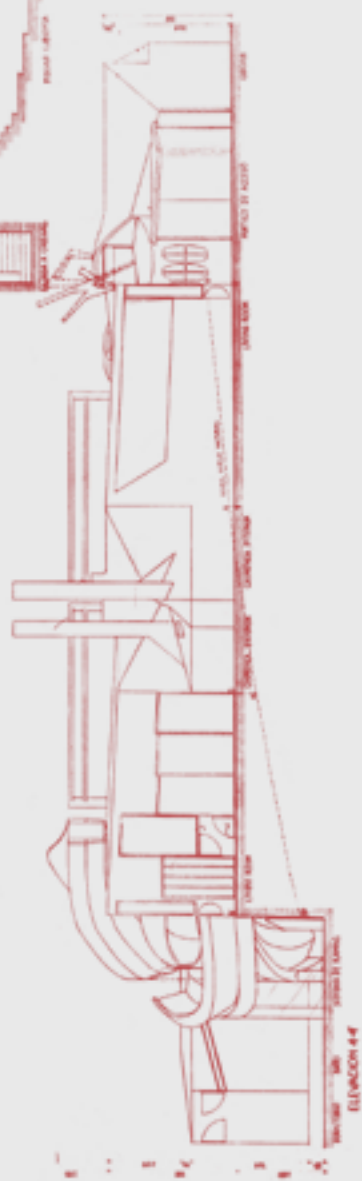


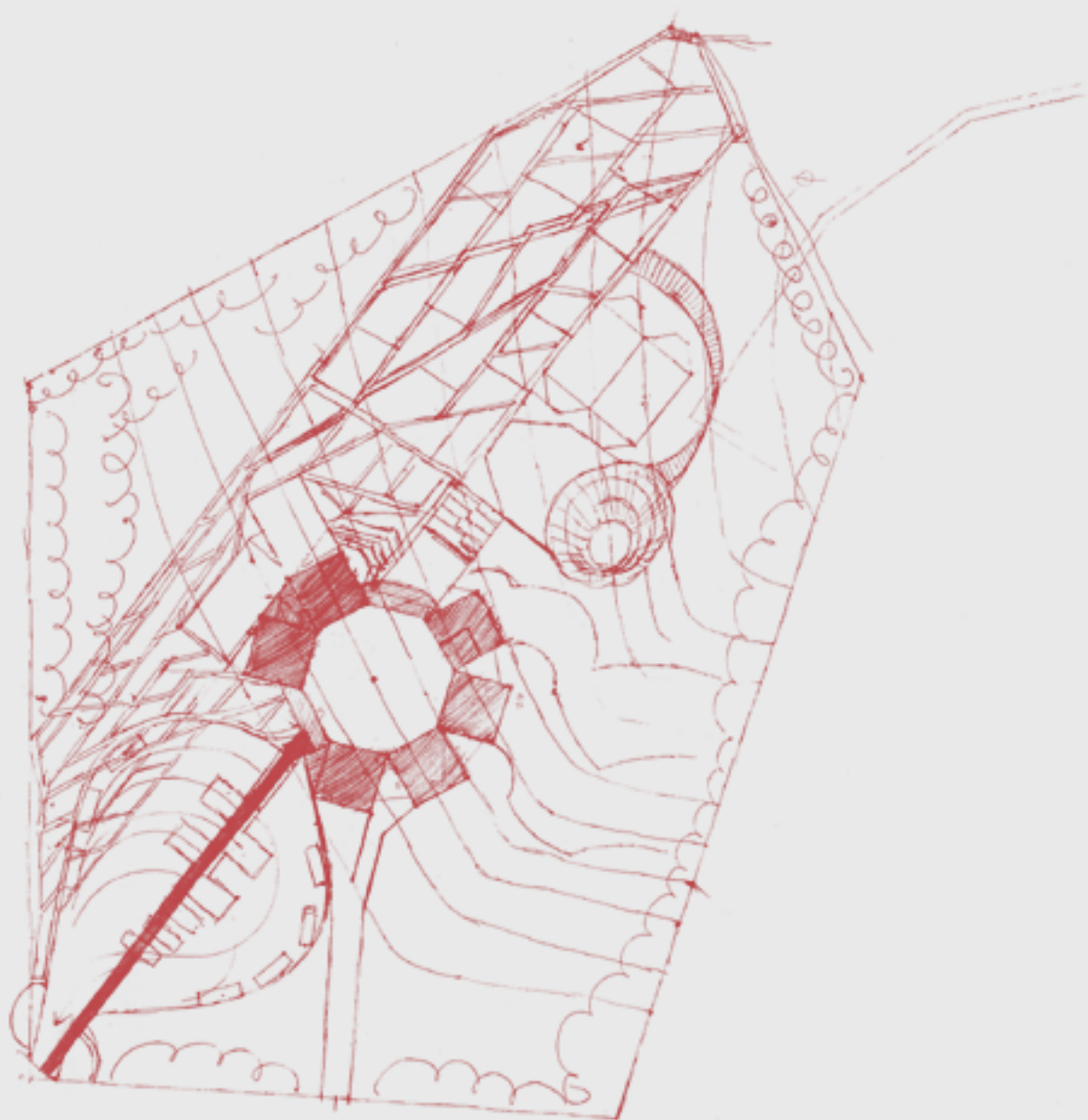


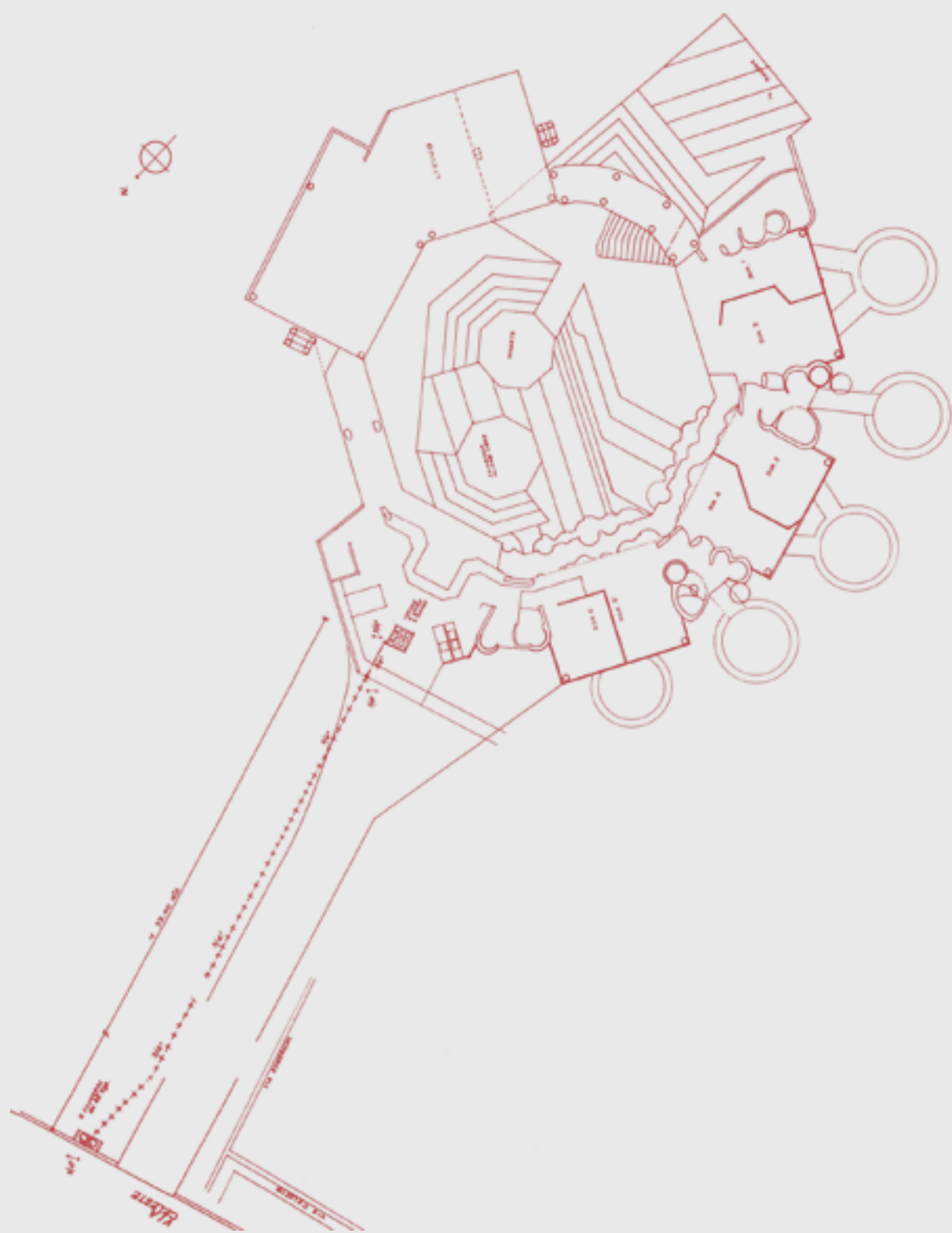
Living

Planned
Jongin de
Agate









Residencia de los gerentes de la Firma Olivetti en Lo Curro

MIGUEL EYQUEM

Cuando se hizo el proyecto para la Casa Olivetti, estaba “prestado” en la Cormu para ocuparme de la urbanización San Luis que era un asunto enorme, pues la Cormu estaba naciendo en ese momento, no tenía personal para hacerlo.

Gastón Saint Jean y Jaime Bellalta, compañeros míos quienes estaban dirigiendo la Cormu, me pidieron que viniera a ayudarlos.

Con este argumento, fui prestado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

Estaba en el taller de la Cormu, cuando un día llega Alberto Cruz C. y me dice: “Tú puedes ayudar desde Santiago a hacer este encargo de la firma Olivetti para realizar la casa de los gerentes en un terreno ubicado en Lo Curro, Vitacura. Tú, que estás en Santiago, trabajando con la Municipalidad de Las Condes en esta urbanización, nos puedes ayudar de alguna manera, entre tanto yo trabajo con el equipo acá en Valparaíso y tú trabajas allá y nos ayudas en este asunto”.

Entonces, ustedes pensarán “...Ah, claro, Miguel es el dibujante en Santiago de este proyecto”, pero no es así. Alberto me dice a la pasada: “Bueno, se trata de este terreno, así y asá, tiene esta gracia: es bastante amplio, etc. y tú lo conoces desde arriba así no tengo que explicarte más cosas. En cuanto a la creatividad, es muy sencillo, es un ‘anillo’ ya sabes” y se fue.

¿Qué significa eso para ustedes? Inmediatamente pensarán: “Te dejó fuera”. Aquí se debe conocer algo de la historia de Alberto Cruz C. Una aventura comenzada en el año 1946. Alberto hacía un curso llamado “de plástica”, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago –ustedes saben que en una escuela de arquitectura todo curso que no sea taller no vale nada– por lo tanto, al curso de Alberto no le daban ninguna importancia.

➡ Arquitecto y Urbanista. Doctor Honoris Causa de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Confundador de la Escuela de Arquitectura PUCV. Desarrolló, junto a Alberto Cruz, el proyecto para la Casa Olivetti.

Varios cursos habían pasado por Alberto, grandes tipos y no lo habían visto. Es un espíritu que llamo “el espíritu de Chile”, es el espíritu de vivir en una isla, aislados del mundo. Algunos lo podrán rebatir, pero hay historiadores que me dicen que es así, sigue existiendo, es lo cierto, vivimos sin importarnos qué pasa en el resto del mundo.

En ese entonces estábamos separados de Europa, no teníamos idea de nada. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago no tenía biblioteca. Era algo inimaginable, pero era así porque a don Carlos Casanueva no le habían regalado la biblioteca todavía. Solo había algunos libros de dibujo, por ejemplo el libro Létarugy, un libro grueso de cartón rojo, con unas letras doradas en relieve, precioso. Y ahí adentro un dibujo de los órdenes arquitectónicos clásicos, unos dibujos mágicos. Nadie ha podido explicar cómo fueron hechos esos dibujos sin los instrumentos de hoy en día. Eran bellísimos, perfectos y debían ser imitados tal cual por los estudiantes, se pedía que fueran “magos”. Esos eran los niveles del momento.

En esta tendencia de los chilenos de vivir en una isla, era natural que Alberto hiciera estos dibujos en una hoja de papel carta con lápices de colores: se trataba de hacer rayas abstractas, libres; estábamos haciendo, descubriendo con ojo de pintor, que quizás ni en Europa se enseñara en esa época, para ejercitar la mano y el ojo de la plástica, necesaria para la arquitectura. Era algo natural, hasta que Alberto se encuentra con un extranjero en el curso y este extranjero descubre que Alberto, está en el mismo estado de desesperación suyo, reducidos a un pequeño círculo.

En Europa, en ese momento, se estaba desarrollando un renacimiento fantástico, después de la guerra del 14, desde el Dadaísmo que vino de Suiza a París, se sigue con el Surrealismo, Breton, Dalí y compañía. De este modo se van sucediendo las vanguardias, a continuación de la apertura al siglo XX hecha por Cézanne. Y los arquitectos comenzaban a trabajar con los cuerpos platónicos, los cuerpos geométricos perfectos de los griegos. Era un renacimiento inimaginablemente rico que estaba sucediendo y nosotros aquí no sabíamos nada de nada.

Este extranjero recibía por su familia una revista francesa, la *Illustration*, con fantástica presentación. En la tapa podía estar, por ejemplo, la Greta Garbo, o un Rolls Roy, y en el interior aparecía la realidad de Europa en ese momento.

De tal modo, estaba enterado de lo que estaba pasando. En esta tensión, Alberto aparece un día con una hoja arrancada de una revista de modas que

pertenecía a una de sus hermanas y abajo de la hoja había una reproducción de 7 x 5 centímetros, chiquitita, que recordaba las líneas que hacíamos nosotros. Un cuadro a todo color, una cosa preciosa.

Entonces le pregunto a Alberto: "¿Qué es esto?" Y me dice: "Mira, ésta es la reproducción de un cuadro de Kandinsky". Me doy vuelta y le digo: "Esto no puede ser Alberto, no puede ser que esté sucediendo esto y nosotros no lo sepamos, no tengamos alcance a esto". Luego, voy a buscar a Jaime Bellalta, quien al igual que yo, venía de estudiar unos años ingeniería, y está igualmente reclamando por esta escuelita de pueblo. Le digo a Jaime que vayamos a hablar con Alberto. Le decimos: "Te ayudamos a estudiar esta información que nos hace falta para descubrir la arquitectura". "Macanudo", responde Alberto, (¿les parece rara la palabra "macanudo" en Alberto? Esa es una palabra que usaba Jorge Elton, nuestro socio). "Mañana en mi casa nos encontramos". Y así fue, llegamos premunidos de herramientas apropiadas para poder conversar, y con los papeles rayados por nosotros: Jaime Bellalta, Pedro Burchard y quien habla, fuimos a la casa en la calle Los Estanques. En la terraza del segundo piso, una baranda de madera terminada con una tabla de 1' x 5' (12 cm) fue nuestro banco de trabajo. Alberto propuso que se compararan dos láminas rayadas por nosotros en el curso. Yuxtaponiéndolas buscábamos cuales se armonizaban.

Alberto propone: "Pongámoslas de pie" y las sujetábamos con las manos. Dice: "Vean en ese desván, debe haber algún cachureo que nos pude servir". Encontramos esos palitos de sección cuadrada con una ranura para colocar una foto con un vidrio, era lo justo. Inmediatamente aparecen dos láminas en ángulo como libro abierto, formando una esquina. Alberto propone: "Pongamos aquí abajo sobre la tabla otra lámina en el ángulo entre las dos primeras". Hecho esto, de inmediato señala con el dedo: "Solo falta este vértice y tenemos un cubo". Se nos ocurre: una bolita de juego de niños la sostenemos con un alambrito eléctrico desde el listón de madera en el ángulo. Nuevamente el desván con los juguetes de los sobrinos. Logrado el asunto, Alberto proclama: "Este cubo geoméricamente definido es un campo espacial, hemos hecho un "Trabajo del espacio". Alberto, como un real poeta, propuso para siempre los nombres de esta creación.

Habíamos realizado el primer acto, el punto de partida de una nueva Escuela partiendo de un trabajo de "plástica". ¿Cuál es la diferencia con el Beaux Art"? Este trabajaba en dos dimensiones, sobre superficies planas como

nuestro curso de plástica. Aquí partimos con tres dimensiones. La arquitectura pertenece a las "tres D". Era un nuevo punto de partida.

Desde ese momento, en el año 1946 que era mi tercer año de arquitectura, comencé a trabajar con Alberto, hasta su muerte. Por lo tanto, todo lo que hizo Alberto, lo hizo conmigo también. Siento tener que hablar en primera persona, pero estamos hablando de la persona de Alberto, no de las obras. Fue siempre así, de tal modo cuando Alberto dijo: "Mira, no te preocupes, va a ser un "anillo".

Trabajando en la oficina de Elton, antiguo socio de Alberto, cierto día llegó Humberto Mewes, Contralor General de la República, y dijo: "Tengo un terreno esquina, en Providencia, y quiero una casa redonda". Para un arquitecto una casa redonda, con paredes redondas, ya no sabe qué hacer, hay que pensar los muebles, hay que pensar en una cama redonda. Es difícil, ¿Cierto? Pero era una cosa imaginativa. A mí me gustó mucho entrar a trabajar con eso que no conocía, con muros curvos.

Comencé a estudiar el terreno, ver qué se podía hacer y me di cuenta de que la curva, el mundo curvo, era muy rico, muy complejo y que requería de muchos conocimientos, no solo de mera geometría, sino cómo se construye la cosa y pensé conversarlo con Alberto, quien me dice: "Mira, espérate, nos vemos mañana".

Y llegó al día siguiente con un cuadernillo donde estaban, con esa capacidad analítica de Alberto, todas las posibilidades que se podían hacer con círculos. No las voy a nombrar porque son infinitas. Por tanto, dije: hay una sola cosa que puedo hacer aquí, decirle al Contralor que en su terreno, su casa, su idea maravillosa, no cabe. Se deberá buscar otro terreno, un terreno mayor, porque nos interesa la casa redonda.

Cuando Alberto dice un anillo, se refería a esto. Una casa que fuera un anillo, un círculo con un patio interior. ¿Qué cosa les recuerda esto? ¿Un volumen cuadrado, cerrado, con un patio de luz al centro? Esa es la Sala de Música en Ciudad Abierta. Cuadrada, con el sol llegando por el centro. Cuando Alberto me dice: esto va a ser un anillo, se refería a todo lo ya visto.

El tema ya lo habíamos conversado y tratado, de modo tal que inmediatamente y sin mayores palabras quedamos en un camino conocido y eso fue la casa Olivetti: un círculo, un anillo, pero esta vez con el terreno adecuado. Un gran patio al centro que era el gran salón de la casa, el cual era a la intemperie del clima santiaguino y en el cual nos entretuvimos mucho, en ese "salón" nos entretuvimos.

¿Saben cómo eran las piezas? Cuadradas, como nos gustan a los arquitectos. Piezas cuadradas y unas con otras, al desplegarse, formaban un ángulo y ese ángulo era un baño. Ese baño era una diversión, de luz cenital, que se estudió con acrílicos los cuales producían toda clase de efectos de fantasía en un cielo libre. El baño tenía un exterior, y de cada uno de ellos salía un muro curvo que formaba, fuera de la casa, un patio cerrado, amurallado, donde se prolongaba el baño. Por ejemplo, las duchas para la piscina estaban afuera, daban al patio, había una cama de cemento para reposar y tomar baños de sol sin ropas (Le Corbusier). Se podía hacer perfectamente, porque las casas vecinas estaban lejos de allí, con una calle intermedia, no había ningún problema. Sin visión y amurallado, así se tenía una libertad total a la intemperie.

Por otro lado, este hall central en un terreno con bastante pendiente tenía una sucesión de terrazas. Por ejemplo, había una terraza central que era como un mirador hacia el valle y debajo de ella se formaba el bar, el cual estaba tratado como una caverna a nivel del living, uno de los salones de abajo del anillo, de tal modo que entre el living y el bar se formaba esa ida al "bar-caverna" que recordaba la zona de La Champagne al norte de París, en Francia, donde en unas colinas se guardaban los vinos champagne dentro de unas grutas que hacían en el cerro. Actualmente son restaurantes. Esto era algo parecido, una caverna de la Champagne.

Igual a esta geometría, había un eje longitudinal el cual iba por debajo, comenzando con una zona de estacionamiento con techo, un eje donde llegaban los autos y no hacían marcha atrás sino seguían y daban la vuelta completa, era una elegancia. No había marcha atrás, como si fueran carruajes con caballos y salían por otro lado hacia la calle.

Entrando a la casa, el hall de acceso se enfrentaba al patio central. Siguiendo el terreno, comenzaba un paseo con suave escalinata hasta abajo, seguía en el paso dejado entre los dos semicírculos. Se enfrentaban el living a mano izquierda, nivel más bajo con el último dormitorio a la derecha, a un nivel más alto.

El paseo llega al nivel de la terraza del living, continúa el eje en planos de agua, era una sucesión de piscinas. Había una piscina, con un parrón por arriba, una piscina sombreada; otra piscina circular con poca profundidad para los niños y así sucesivamente una escala de planos de agua. Ahí también nos divertimos mucho: en cómo hacer entrar el agua a la primera piscina. El agua entraba por debajo del último dormitorio, un nivel más alto. El agua se

prolongaba bajo el dormitorio. Otra caverna: esta vez recordando la caverna bajo Capri, en Nápoles. Nos entreteníamos con eso, debajo del dormitorio estábamos metidos en una piscina, con el calor de Santiago, sombreada en un lugar oscuro, era atractiva.

Después se puede hablar mucho de los dormitorios, se puede hablar mucho del techo. Una de las rampas que unen un lado con el otro en este paso conducía sobre el techo. ¿Cuál asunto era el techo? Adoquines de madera. Te paseabas por ahí sin barandas, por supuesto, y en las esquinas Alberto dijo: "Aquí vamos a recordar a Palladio". Palladio puso arriba de las esquinas de su Villa La Rotonda una estatua, una escultura de algo interesante. Aquí se haría una figura de fierro, unos perfiles metálicos, un símbolo de algo estudiado por Claudio Girola.

Estas son las grandes líneas de la casa Olivetti.

PD: ¿Por qué no se realizó? Se comenzó con instalación de faena, trazado en el terreno, nivelado a máquina de los dormitorios, listo para las fundaciones. En ese momento terminó dada la situación política, impidiendo la salida de dólares o valores desde Chile, de tal modo la Firma podía enviar sus ganancias a su casa central en Milán.

Nos dijeron: "Mala suerte, ustedes invirtieron poca plata para comprometer la obra como una inversión importante. Una lástima".

La Casa Olivetti o el placer de la arquitectura

SEBASTIÁN IRARRÁZABAL

El siguiente texto reflexiona sobre la presencia del placer y el goce en la Casa Olivetti. Para ello utiliza, como espejo, el texto de Roland Barthes *El placer del texto*. Es importante mencionar, como una primera coincidencia, que tanto la casa como el texto son de 1973 y, por tanto, ambas obras están inmersas en el mismo clima intelectual. Esta condición es particularmente relevante si consideramos la estrecha conexión con Europa, y en especial con Francia, que tuvieron los poetas, filósofos, artistas y arquitectos que dieron origen a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

Si bien la teoría explícita de esta escuela, como es bien sabido, se enraíza en la fenomenología y en el giro hermenéutico que le diera a esta corriente de pensamiento Martin Heidegger a través de textos fundamentales como *Ser y Tiempo*, *El origen de la obra de arte* y *Construir, habitar, pensar*, me interesa particularmente ofrecer una mirada a esta obra de Cruz y Eyquem poniendo énfasis en la casa como cuerpo. En tiempos en que los discursos se han vaciado de sentido, el cuerpo parece ser uno de los pocos lugares desde donde actualmente se pueden validar las obras. Hacer este ejercicio implica desvestir la casa de su envolvente aurática y olvidarse, momentáneamente, incluso del lugar en el que se realiza este seminario, un espacio sacro, lugar que de alguna manera actúa como custodio de esta aura.

Deslizar el velo es suspender, por un momento, el sacro halo de misterio que envuelve esta obra, y me disculpo de antemano si lo que pueda sugerir durante esta lectura pueda sonar, a veces, fuera de lugar, o incluso imprudente en el espacio sacro de esta cripta del Monasterio de los Benedictinos y en presencia, además, de uno de los autores de la casa y, por tanto,

➡ Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Architectural Association de Londres. Es RIBA International Fellow. En 1999 recibe el premio de la AOA (Asociación de Oficinas de Arquitectura de Chile) al arquitecto joven más destacado. Desde 1994 enseña taller de diseño arquitectónico en la escuela de arquitectura de la PUC. Ha sido profesor invitado en diversas universidades, entre las que se cuentan MIT en Boston y la IUAV, en Venecia.

custodio de la obra, y a quien no solo me une una profunda admiración en lo profesional y lo humano, sino que también, por razones familiares, un vínculo afectivo. Y llegados a este punto, quiero señalar que es para mí un gran honor que me hayan invitado y estar aquí con Miguel Eyquem, quien tiene un enorme respeto por la libertad de pensamiento y, sin lugar a dudas, valorará que su obra sea mirada desde otro vértice.

Como probablemente muchos de ustedes ya saben, *El placer del texto* —que, como dije, usaré como espejo para reflexionar sobre el placer y el goce en la Casa Olivetti—, es un ejercicio de crítica literaria cuya mayor novedad consistió en mirar el texto como un espacio de juego donde el lenguaje cumple, a través de su cuerpo (el texto), una función seductora más que informativa. La experiencia de placer y goce de ese cuerpo-texto, es decir la experiencia hedonista, se produce más al entrar en contacto con el susurro del habla que al aproximarnos a “lo que se habla”.

Hecha esta introducción, quiero argumentar que en la arquitectura existe un cuerpo análogo al del texto. Este sería un cuerpo construido al que se entra en contacto mediante el habitar. Se trataría de un habitar que, al mismo tiempo que se despliega como “ser-en-el-mundo”, en el sentido fenomenológico ya mencionado (habitar como puente que franquea dos extremos), también se desplegaría, y en forma simultánea y no excluyente, como un habitar expuesto a la seducción del cuerpo arquitectónico. Antes de seguir adelante, será necesario mencionar una distinción. Si bien tanto el placer como el goce implican descargas libidinales, el primero (el placer) se vincula a la satisfacción del deseo asociado a la sobrevivencia. En cambio, el otro (el goce) no se vincula necesariamente a la auto-preservación, e incluso puede atentar en su contra. Ejemplos de estas diferencias de sentido (en términos de sentir) serían, por un lado, el placer que sentimos al saciar la sed y, por el otro, el goce que provoca comerse las uñas.

Esta distinción entre placer y goce, que por cierto es sutil y a veces ambigua, llevada al campo de la arquitectura se expresa, también, en dos de los fundamentos arquitectónicos de la tríada vitruviana. Por un lado, tenemos la *Firmitas* o durabilidad, a la que correspondería el placer asociado a la auto-preservación, y que se expresa en el placer de estar a resguardo de la intemperie, en el placer de la sobrevivencia a la muerte mediante la duración material de la envolvente (los monumentos son la encarnación de esta pulsión de durar, de sobrevivir a la muerte) y, finalmente, en el placer del confort (las

sensaciones placenteras que provoca la lectura de los signos o mensajes que nos indican que estamos en una esfera inmune). Por otro lado, tenemos la *Venustas*, el goce estético asociado a la percepción sensible del objeto, el que, como ya señalé, puede entrar incluso en conflicto y contradicción con el mencionado impulso de auto-preservación. Si me permiten un ejemplo bastante alejado de la arquitectura, pensemos en el Alce macho de Quebec, que por embellecerse en demasía deja crecer su cornamenta hasta el límite de tener que arrastrar la cabeza por el suelo, no poder seguir a su manada y ser atrapado por las fieras.

Luego de haber intentado aclarar esta sutil y a veces compleja distinción entre goce y placer, es importante señalar que cuando hablamos de goce o placer en el ámbito de la experiencia de una obra de arte, lo hacemos no un sentido fisiológico, ni épico ni triunfante que implique espasmos o contorsiones ni nada que se asemeje a ello. Todo es más sutil, por cierto. La experiencia hedonista, en el contexto de la obra de arte, no implica una contracción muscular, sino, sobre todo, un abandonarse, un dejarse llevar que, en palabras del filósofo Emmanuel Levinas, se entendería como una de las pocas instancias en que, si bien no escapamos a la soledad, sí logramos salir del Ser (de la conciencia de nosotros mismos) para encontrarnos con lo verdaderamente otro que es lo infinito, lo que no es un otro yo, un igual a mí, un alter ego, sino lo verdaderamente otro al que no accedo desde mis categorías. En este "abandonarse" cumplen un rol importante el placer y el goce. En la música, por ejemplo, el ritmo nos toma, nos sustrae, por momentos, del control de la conciencia. Esto se extiende a todas las artes, incluida la arquitectura, como ya veremos. En resumen, el placer estaría vinculado a una finalidad y el goce, no. Los animales pueden sentir placer, pero no experimentan goce.

Aclarado lo anterior, les adelanto que presentaré la casa, entonces, como un cuerpo arquitectónico que produce goce a través de diez condiciones: primero, mediante la percepción de los fenómenos que propicia; segundo, a través de rupturas; tercero, produciendo excesos; cuarto, siendo la casa un regalo; quinto, acogiendo lo que no tiene finalidad; sexto, hablando entrelíneas; séptimo, anteponiendo al aburrimiento la novedad; octavo, produciendo drama; noveno, acogiendo lo inacabado; y, por último, incorporando la pulsión. Lo primero que quiero sostener, y no imponer, es que, así como la literatura es la ciencia del goce del lenguaje, la arquitectura es la ciencia del goce de los espacios. Este goce es el resultado de la percepción inteligible y sensible de

los fenómenos que la arquitectura propicia, fenómenos que se hacen visibles al que habita, la mayoría de las veces, por contraste o por recurrencia cíclica de los fenómenos.

De acá se desprende lo segundo que quiero señalar: así como el placer del texto estaría asociado a ciertas rupturas y discontinuidades, se puede sostener, igualmente, que el placer y el goce de la arquitectura también estarían asociados a rupturas, discontinuidades y confrontaciones. Se podría hacer un larga enumeración de estas discontinuidades en la Casa Olivetti, y con ello comenzamos a entrar más en detalle en la materia que nos convoca, partiendo por los Fundamentos, en los cuales las palabras “confrontación” y “discontinuidad” se repiten incansablemente (conocido versus desconocido, medido versus desmedido, rural versus urbano, luz de Europa versus oscuridad de América, razón ilustrada versus barbarie, útil versus inútil, regla versus libertad, control versus impulso).

Pareciera que los arquitectos de la Casa Olivetti nos quisieran decir que, para que la arquitectura provoque real goce y no solo placer, debe haber alternancia —entre momentos de diseño intenso y momentos de grado cero de diseño— o que debe existir confrontación —entre, por ejemplo, lo que se ha venido en llamar “estilo mayor” y lo que se denomina, en contraposición, “estilo menor”—. Más aun, nos señalan, de manera implícita, que cuando esta alternancia se da sin mediación, el goce es mayor. Si vamos a la planta de la casa veremos esta alternancia de estilos, donde el detalle (la parte) no está, como hoy se asume que debe estar —por la hegemonía de la razón instrumental, según explican Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*—, supeditado a un orden u organización mayor. La obra presenta, haciendo un símil musical, estilos dentro de estilos u órdenes dentro de órdenes, en los cuales el detalle (la parte) se emancipa y se hace expresión desenfrenada de la rebelión contra la organización, erigiéndose en su exponente.

Esta abierta rebeldía contra el estilo mayor, que prácticamente ya no vemos en ninguna obra, se expresa, en la Casa Olivetti, en el contraste extremo entre la formalización dionisiaca de los baños (las partes) versus el orden apolíneo de los módulos (el todo). Me tardo a sostener que la pugna entre el todo y la parte expresa la creencia de los arquitectos de que la idea general, parafraseando a Adorno, es un mapa catastral que crea orden, pero no verdadera conexión. Sin oposición, el todo y las partes presentarían los mismos rasgos y esta sería una armonía conquistada de antemano y, por tanto, no estaríamos

ante una auténtica conquista de la conexión. La verdadera conexión residiría en la unión de los opuestos, expresada, en este caso, a la manera de divertimentos musicales (los baños) que confrontan la organización (los módulos), un divertimento sin mayor aspiración de trascendencia, pero sí una presencia estrictamente necesaria para escapar al control del todo. Algo así como la válvula de escape que encuentra el inconsciente para manifestarse.

Permítanme por favor una nota al margen que daría para un tratado sobre los excrementos (tal vez deba usar una palabra más elegante para esto, como "escatología"). Me detendré en el hecho, no casual, de que el impulso de libertad se exprese, a la manera de divertimentos, allí donde, con tanta pulsión, el residuo tiene lugar como función orgánica, allí donde el cuerpo se libera de sus desperdicios o se abandona al goce del sol. Como sabemos, el psicoanálisis sostiene que la madurez y el proceso de individuación se inician en el niño con el control de esta pulsión, la de expulsar los residuos del cuerpo. Tampoco es casualidad que lo residual, como maleza, encuentre lugar allí en el intersticio entre los módulos (entre los dedos), los custodios supremos del plan catastral. La maleza, como metáfora y expresión de la barbarie que la luz de la razón ilustrada quiere suprimir del sitio, irrumpe de igual modo como espacio de rebeldía frente al control absoluto de la idea general del anillo de módulos.

En los Fundamentos se señalan dos cosas reveladoras en este sentido. Primero, que se ha de trazar el sitio completo de manera que nada escape al dominio y al control; para ello, se formaliza el riego (como en la fundación de Santiago). Segundo, que se ve América (este es el *locus* de la obra) desde la luz de Europa, que no es otra cosa que la razón ilustrada, que aquí cobra existencia, como se ha dicho recién, en el esfuerzo por dominar la totalidad del sitio. Para ello, cual Leyes de Indias, los arquitectos lo dibujan, lo parcelan y destinan a un propósito cada trozo dibujado en el sitio.

La tercera condición es la del exceso. El brío del espacio, al igual que el brío del texto, sería su voluntad de goce. Hay goce allí donde el espacio excede la demanda, donde este intenta desbordarse, donde fuerza su liberación de los adjetivos, elementos que, según Barthes, son las puertas por donde penetra la ideología y que, según Heidegger, es lo que sustrae el misterio. El brío o esplendor de los espacios acontece, entonces, allí donde no podemos adjetivar, es decir, en el pre-concepto. En otras palabras, lo que no podemos contar o enumerar escapa al concepto y resplandece como goce. Por ejemplo, la

arquitectura barroca provoca goce mediante su inclinación por lo infinito, por lo no contable. Por el contrario, la arquitectura renacentista, en su obsesión por cuadrricular el espacio y traducir en el espacio tridimensional la visión de profundidad —que se origina en la pintura con el uso de la perspectiva—, da placer. El placer está ligado a lo que podemos contar y percibir de un golpe de vista (Aristóteles), a la medida, a lo que nos permite atrapar. El goce no. El goce es desmedido. Es caos. Es la euforia de lo que no se puede enumerar y, por tanto, se escapa.

En la Casa Olivetti esto que menciono, lo no rotulable, se expresa de dos modos. Primero, en las columnas que se extienden cual cariátides y que, al igual que en la Villa Capra de Palladio (la Villa Rotonda), median (es decir miden) la lejanía y construyen límites virtuales al paseo superior de las terrazas. Y segundo, en la construcción de los encuadres de los módulos, donde se quiere temperar la lejanía, de manera que ella no nos arranque del habitar, un habitar que, en el contexto del pensar Heideggeriano, es por definición un *aquí* y no un *allá*, esto es, una condición que se da en la proximidad, entre las cosas, en la concretitud del mundo y no en lo ideal, no en el allá de la ficción.

Este esfuerzo de resguardo frente al embrujo de la lejanía se conjura con la *fundidad*, en oposición a la pro-fundidad renacentista. Este afán por fundir recuerda *La duda de Cézanne*, el texto en que Merleau-Ponty explica, tan brillantemente, la difícil tarea del pintor francés, quien se propuso fundir figura y fondo sin renunciar, como hiciera el impresionismo, a la gravedad del objeto. La estrategia de Cézanne no es unívoca, tal como explica Merleau-Ponty, y creo que es similar a la que está implícita en los encuadres de la Casa Olivetti (y en los de la Casa Peña, por cierto), donde se opera mediante la construcción de una discontinuidad del borde (línea quebrada o línea “peluda”, como les gusta llamarla a los arquitectos de Valparaíso), produciendo una vibración que funde. Así, no hay un encuadre que recorta y sustrae, sino que asistimos a la construcción de una *fundidad* que, sin renunciar a la presencia de lo lejano, no lo objetiva, no lo rotula, que es lo contrario a lo que hace un marco, que pone un rótulo, que dice «esto merece ser visto, esto tiene valor» (mediante el marco, el arquitecto dice: «esto es un panorama y lo concluyo como tal; fin de la historia»). Este encuadre de líneas zigzagueantes, por el contrario, es algo así como el comienzo de la historia, un origen que deja abierto al misterio aquello que se señala sin encuadrarlo. El fondo, si podemos hablar así, sin traicionar lo buscado, sigue siendo un infinito, una pregunta que llama a la escucha.

Veamos ahora la cuarta condición de goce. Así como existe el texto como cuerpo, con la arquitectura ocurre igual cosa. Su cuerpo es un cuerpo erótico que se ofrece como un *dono*. Ese *dono* o regalo aparece, al igual que en un texto, de tres maneras. Primero, ese cuerpo se ofrece al goce en el intersticio, en el espacio expuesto que va de la cintura a la parte baja del pecho de la bailarina hindú, por ejemplo. Ese intersticio, como hemos mencionado más arriba, sería el de los baños entre los módulos, ese lugar de divertimento musical que ya hemos señalado. Pero no es solo allí donde hay un intersticio que da goce. También lo hay en el horizonte que espacia la casa y la lejanía.

La segunda manera en que este cuerpo arquitectónico da placer o goce en su condición de *dono* o regalo es recorriéndolo o deambulando por él. El recorrer es un caminar guiado y seguro. A este recorrido seguro se opone el deambular, la deriva. La deriva, en el contexto del recorrer un cuerpo, se asemeja a una caricia, un regalo que busca sin saber lo que busca, que no objetiva aquello que toca. No hay una finalidad ni en la caricia ni en la deriva, solo existe el goce de lo otro. Para Emmanuel Levinas, a quien ya hemos mencionado, la caricia es una de las pocas instancias en que salimos del ser al encuentro del otro (las otras son la experiencia artística, el amor filial y la vigilia). Así, la deriva, en tanto caricia, nos saca y nos arroja a lo otro. El recorrer, por el contrario, solo da placer. Esta suerte de felicidad surge de la seguridad de saber que vamos por el buen camino, que llegaremos a puerto a salvo. En la Casa Olivetti, este asunto aparece desde sus Fundamentos. Allí se nos dice que no se quiere construir un campamento al que se llegue únicamente por una vía, es decir, guiados y seguros para que encontremos la felicidad en el cumplimiento de nuestra expectativa. Como contrapartida, aparece la figura de la ciudad como ideal o norte, es decir, como la encarnación de lo complejo, de lo multidimensional, del riesgo, de la libertad de elección, del deambular, de la deriva. Se piensa así la Casa Olivetti como una casa urbana a pie de cerro que ofrece la libertad que da el moverse por la ciudad, pero traducida al ámbito doméstico de una casa cuyo suelo, que se ajusta al terreno, se acaricia con el pie, permitiendo el encuentro con ese otro cuerpo que es la anatomía del terreno y con el cual la casa entra en acople y resonancia.

La tercera manera en que aparece el goce del texto como regalo —o en nuestro caso, de la arquitectura como regalo— es cuando este toma cuerpo, cuando se corporeiza. El goce de la arquitectura acontece cuando la forma toma también cuerpo, cuando las carnes cuelgan y se desgarran, como ocurre

en las obras de Gaudí. No así en las obras de Mies van der Rohe, de cuerpos ceñidos a los huesos, en las que se produce placer, pero no goce. Allí el placer radica en un exceso de calce, en el exceso de la justa medida. El goce de la Casa Olivetti como cuerpo es el de un cuerpo que, como sabemos, es la encarnación de la levedad, donde no hay ni calce ni descalce entre la carne y los huesos. Acá se trata de un cuerpo que, de tan leve, no tiene revés.

La quinta condición de goce está relacionada con acoger lo que no tiene finalidad. Así como el texto da goce cuando excede toda función y propósito (sobre todo, en la poesía), igual cosa ocurre con la arquitectura cuando la forma rehúye la función. Los seres humanos se distinguen de las otras especies por su inclinación al lujo —tal como señala Sloterdijk—, lo que se expresa, entre otras cosas, en el hecho de que la sexualidad sustrae el goce a su finalidad: la reproducción. En esta casa, lo que excede a la función, lo inútil, aparece expresamente formulado en los Fundamentos. Se trata de la terraza, el recorrido superior, destino final de un habitar cuya autenticidad e historicidad están constituidas por el desplazamiento, el deambular, el “estar yendo”. Así, la casa se entiende como la prolongación del desplazamiento del auto: al traer a los huéspedes de la empresa Olivetti desde Pudahuel para hacerlos subir de nuevo a los cielos, ya no se está en un mero viaje de negocios, por cierto.

La sexta condición de goce subyace tras esta distinción: mientras el placer es decible, el goce no lo es. Efectivamente, el goce solo puede ser dicho entre líneas. Se puede hablar de placer con total impunidad, a la luz del día. Del goce no. Al decir del goce lo invade el pudor y la culpa. En el habla popular, los goces son placeres culpables. En este sentido, habría, al igual que en la literatura, arquitectos del placer y arquitectos del goce. Sobre los primeros se puede escribir; sobre los segundos, no. Estos últimos escapan a la posibilidad ser dichos, por ello no resulta fácil hablar de goce cuando se habla de esta casa que, como se dijo al inicio, está envuelta en un aura que la aleja, que tiene fundamentos de resonancias trascendentales, una casa que es parte de un archivo que la resguarda de su posible olvido. En fin, todo eyecta en otras direcciones y casi nada a la diana del goce.

La séptima consideración se relaciona con el aburrimiento. Aquí es preciso volver a Barthes, quien señala que, si el murmullo del texto aburre, es porque no se ama la demanda del texto. Pero, qué ocurriría si se la amara, se pregunta Barthes. En ese caso, ese apetito maternal no estaría lejos del goce. Sería un goce visto desde las costas del placer. ¿Ocurre igual cosa con una

obra de arquitectura? Las hay que, aburridas, satisfacen un apetito maternal de resguardo. Esas obras aburridas se expresan de dos maneras. Primero, mediante la construcción de una sensación de seguridad sobre la base del cumplimiento de expectativas a través de los estereotipos. En la casa esto se evita conscientemente porque se cree que no es posible desplegar una vida auténtica sin una emancipación de las formas heredadas: siempre se debe construir de nuevo la morada. Segundo, mediante la repetición de los acontecimientos espaciales (como en un *villa* palladiana, donde se concatenan espacios de iguales dimensiones). Para Barthes, el aburrimiento no implica necesariamente estar lejos del goce. Pero él ve aquí una ambigüedad. Él piensa que, si bien la repetición forma parte de la ideología (dominio) y esta se debería contrarrestar con lo nuevo (no como moda, sino como valor antagonista) para así producir goce, la repetición, dependiendo de su grado de intensidad, puede no ser ideológica (dominante), sino liberadora. Dicho de otro modo, si bien la regla (la repetición) es el abuso, así como la excepción es el goce, ocurre que, cuando la regla se intensifica como en las prácticas místicas, sería posible sostener como goce la repetición (por ejemplo, allí cuando un mantra engendra este goce). Dicho goce, de tipo místico, resulta de una repetición en exceso, como ocurre en los ritmos obsesivos, las letanías y los ritos.

En la Casa Olivetti existe regla, como ya se ha señalado, a partir de la repetición en anillo de los módulos. Se podría sostener que este rasgo, este anillo de repeticiones, entronca la casa con una tradición fundante de tipo místico. Repetir hasta el exceso es, para Barthes, entrar en la pérdida. En arquitectura ocurre una cosa similar: la repetición en exceso puede producir la pérdida que trae la ganancia de lo otro. En la pérdida de la noción de la forma por exceso de repetición aparecen, por ejemplo, la materia, las texturas o el color. Esto ocurre también en la música basada en la repetición, como las obras de Michael Nyman o Philip Glass. En resumen, dice Barthes: «la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad».

La octava condición de goce dice relación con lo siguiente: mientras en el texto trágico, donde se sabe de antemano el final, hay placer, en el texto dramático, donde no se conoce el desenlace, hay desaparición del placer y se da, en cambio, una progresión hacia el goce. Visto así, habría arquitecturas de corte trágico y arquitecturas de corte dramático. A las primeras corresponden

los palacios y las catedrales; a las segundas, las fortalezas y los laberintos. ¿La Casa Olivetti es palacio o laberinto? Dejo abierta la pregunta.

La novena condición de goce está dada por el hecho de que, debido a que la frase es jerárquica, implica sujeciones y subordinaciones. Es por esto que la frase tiene forma acabada. La frase contiene una jerarquía y, por tanto, no puede permanecer abierta. El problema que la frase conlleva es el hecho de que en ella se expresa la ideología, porque toda actividad ideológica se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente acabados tal como dice Kristeva, a lo que Barthes agrega, tomando la proposición en su reverso, que todo enunciado acabado corre el riesgo de ser ideológico. En la arquitectura, el trasladado de esta dicotomía entre esquema acabado (ideología) versus esquema abierto (emancipación) encontró lugar durante los sesenta y setenta en la idea del Matt Building, una suerte de tablero de ajedrez tridimensional extensible hacia el infinito, una heterotopía capaz de realizar el sueño de un nuevo campus universitario en Berlín o el de una ciudad nueva para argelinos en las afueras de París. El Matt Building sería, parafraseando a Barthes, como una frase o un tablero de ajedrez: inmutablemente estructurado y sin embrago infinitamente renovable.

Para terminar y cerrar el anillo, veamos la décima condición de placer, que tiene relación con *la escritura en alta voz*, también llamada escritura vocal o *actio*, práctica inexistente hoy y que, en la era clásica, consistía en un instructivo de técnicas para permitir la exteriorización corporal del discurso. Esta escritura en alta voz no debe su expresividad a la gestualidad corporal, sino al tono de la voz. Su objetivo no es la claridad de los mensajes. Lo que busca es la pulsionalidad de estos. Consiste en un texto tapizado de piel, donde se puede escuchar el tono de la garganta. Esto es lo que recuerda la obra *Julio César*, del dramaturgo y director italiano Romeo Castellucci, en la cual un actor, al que se le ha practicado una traqueotomía, realiza un discurso en una época en que los discursos se han vaciado de contenido y en la cual lo único que puede validar algo es el cuerpo. Hermes transporta solo pulsiones de corporeidad. ¿Hay algo equivalente en arquitectura? En la medida en que el espacio es también vehículo y mensajero, habría que preguntarse qué ejercicio espacial sería equivalente al discurso de aquel que ha de hablar habiendo sufrido una traqueotomía.

Recapitulando, he expuesto la casa como un cuerpo arquitectónico que produce goce. Primero, mediante la percepción de los fenómenos que propicia; segundo, a través de rupturas; tercero, produciendo excesos; cuarto,

siendo la casa un regalo; quinto, acogiendo lo que no tiene finalidad; sexto, hablando entrelineas; séptimo, anteponiendo al aburrimiento la novedad; octavo, produciendo drama; noveno, acogiendo lo inacabado; y, por último, incorporando la pulsión.

Dicho de una manera más corpórea y menos analítica, y con esto cierro, he intentado mostrar la casa, antes que nada, como un cuerpo al que le vibra el hocico, que , en palabras de Barthes, rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza.

Palacio del Alba y del Ocaso

ALBERTO CRUZ C.

Godo dice: “Palacio del Alba por dentro y del Ocaso por fuera”. Se trata de un conjunto de cuatro hospederías que se reúnen entre ellas en un salón al que concurren todos como lo hacían en el primer palacio o viejo; a éste se agregan unos baños públicos que han venido pugnando por surgir en el correr de los días de esta Ciudad Abierta.

Me dije el alba y el ocaso son momentos en que inequívocamente estamos en ellos; jamás nos equivocaremos creyéndonos en el mediodía, por ejemplo, en cambio podemos observar que en éste, cuando el día es muy nublado podemos creernos en el ocaso. Vivimos entonces el alba y el ocaso con exactitud. Y como ellos son tránsitos de la oscuridad a la luz y de ésta a aquella en que nada les falta o les sobra, junto a manifestar lo antedicho, exactitud, manifiestan una perfección. Recogí esto de la perfección y la exactitud buscando unas formas que construyesen lo inequívoco.

Contaba, para edificar la obra, con ladrillos: va con la peripecia de la fundación de la Ciudad Abierta el hecho de contar con esto o de carecer de aquello. Contaba entonces con unos ladrillos que hoy son calculables en su propiedad antisísmica mediante formas autosoportantes. Son los frutos y ofrecimientos de la técnica científica de la ingeniería actual, en que de suyo es en progreso; en el progreso de su dominio, aquel de la naturaleza. Pero el alba y el ocaso cual forma de lo inequívoco, en sí mismo no puede inscribirse en progreso alguno, pues no nacen como se dijo al hablar de los tipos en [] de la acumulación de saberes. No; aquí no se trata de acumulación de saber alguna, sino de esplendor de la vez; la vez en que cada vez habla la poesía, pues jamás ella vendrá a repetir “alba por dentro, ocaso por dentro”.

Pero el progreso, de suyo, es inequívoco; pues si no lo fuera simplemente ya no sería progreso. Por tanto ingeniería y arquitectura, en este caso del palacio, en esta vez, combaten por lo mismo. Es cierto; pero lo es porque la poesía ha venido a abrir tal posibilidad. En verdad la arquitectura y la ingeniería, ellas solas se entraban de tal suerte que con la mayor de las frecuencias quedan en nuestros trabajos serviles –como dice en Amereida. Por tanto, no se trata de una relación entre la ingeniería y la arquitectura que sea bi=naria, sino tri=naria. Aceptando, eso sí, que la binaria es una relación en permanencia y esta tri=naria lo es cada vez.

Entonces el palacio del Alba y del Ocaso se construyó con lo inequívoco de sus límites –la ingeniería– y lo inequívoco de su vacío –la arquitectura. Pero el palacio porque no es una casa jamás podrá ser algo binario. Por esa razón

recibió un rayo poético. Recordar al respecto lo dicho acerca de la plaza y el ruedo en [...]

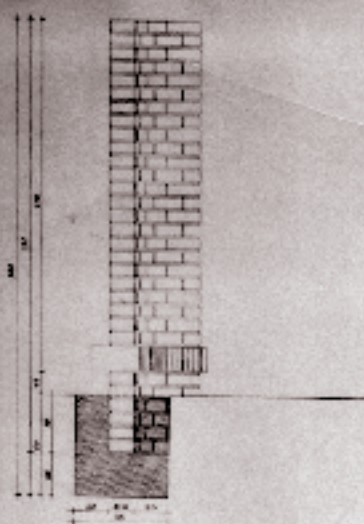
Y el rayo poético fue el siguiente: que no se prosiga con el palacio mismo, no se realicen las cuatro hospederías con su salón común, que se quede con los patios ya levantados que son antesala de los futuros baños públicos; y que el palacio prosiga, como corresponde, en sus faubourgs que lo rodean y que desde un comienzo han estado a la espera de su hora. Tenemos entonces, que la palabra poética no se constituye ya solo en un origen general de las obras arquitectónicas, ni tampoco en una originación “cada vez” de una de ellas, sino que participa directamente en su generación. Participa, cabría decir, codo a codo en la concreta generación de una obra. Ahora bien. Cualquier persona bien puede señalar la figura de una obra arquitectónica. Así puede señalar que ésta se extienda a lo largo de una recta en una crujía, o alrededor de un patio cuadrado, o que se levante en una torre circular, etc. por eso muchos piensan que el hombre es, en sí mismo, arquitecto. Pero no. Pues se habla de figuras y no de formas. La figura representa lo calculable de la extensión y de nuestro obrar en ella. Las figuras son determinadas por un manejo que no requiere preguntarse por su origen y generación geométrica; pues ellas son de naturaleza semejantes a la escritura en la que ciertamente no nos preguntamos por el origen y generación de las letras. Por supuesto que hubo y hay arquitectos que parten de figuras que requieren remontarse a su origen y generación geométrica, pero, en verdad tales figuras son ya formas. Aún más, son formas que cantan su ser figuras. Pero para que dicho canto sea realmente canto arquitectónico las formas han de cantar libre y no mecánicamente su ser figuras, dado que la arquitectura es un arte en que jamás sus formas puedan ser meras figuras que ignoran que lo son, pues no saben del horizonte de la forma.

Luego cuando antes dije: “codo a codo” con el poeta quería significar que no lo era en el plano de las figuras sino propiamente en el de la forma. Así cuando la voz poética indica de no proseguir, señala que la forma está consumada. Vale decir que lo que se acometió se ha consumado ya. Tal cosa es lo que siempre bien sabe la palabra poética, máxime una que sabe otorgar lugares, como lo es ésta de Godo. ¿Pero un arquitecto no sabe de todo esto? ¿No sé yo mismo acaso, cuando está consumada la forma de este palacio que se construye con las figuras ingenieriles de los límites y la forma de su vacío, la cual luce esta vez –de dicho vacío y esos límites, la forma? Para responder

permanezcamos en lo dicho acerca de lo calculable de las figuras. Así, en lo calculable de los perímetros de los patios con sus determinadas cantidades de módulos de ladrillos; y de los pavimentos con sus compartimentos en combinaciones de ladrillos, en las canales de evacuación de las aguas, etc. Es través de tales calculables –entonces– que se constituye la forma de lo inequívoco de este Palacio. La que, evidentemente, no podría ser construida con otras figuras. De donde, más alguno podría objetarme diciendo que figura y forma no son dos cosas, sino una, la misma. Respondo: No. Pues si se copiara exactamente el Palacio más allá, aparentemente la figura sería la misma, pero de ninguna manera lo sería la forma. Veámoslo: el palacio traza calculadamente un plano horizontal en la cima de una colina, para que sobre él se levanten inequívocamente sus verticales; pero como en una obra a cielo abierto lo horizontal ha de ser con pendiente para el escurrimiento de las aguas lluvias, este plano fue calculado con un 1% de lo que exigió quedar máximo a 6 m de la red de canales de evacuación. Ese 1% y esos 6 m son en la libertad de elegir por la libertad del eros – sin – opción - de lo inequívoco. Ahora bien en otra parte este plano horizontal se conformaría con mayores o menores devastamientos y rellenos de terreno, no en su exacta levedad actual. No en levedad con que se posa sobre el terreno y que tiende a que lo equívoco más que ser una condición que se cumple, es una gracia que se recibe.

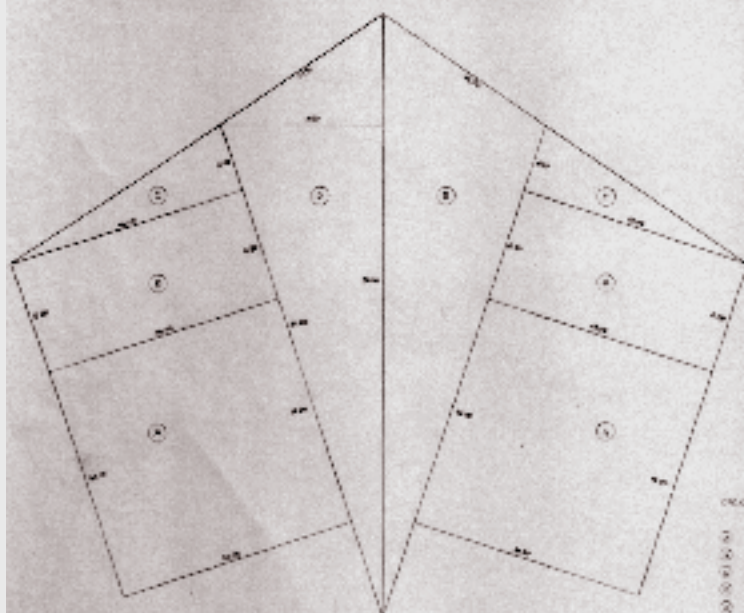
Es esta gracia recibida la que oye la voz-rayo poético que señala que lo acometido –lo inequívoco– yace consumado. Pero, primeramente ¿por qué ella oye? Porque uno va en dos instancias o modos. Uno, en lo que se elabora permanece en el vientre materno, podría decir. Otro fuera de uno, como lo son los hijos que corren sus propias vidas. Ahora bien, oye esa parte dentro de uno [he podido darle forma a ésta a lo largo de los años, son esos cuadernitos que siempre me acompañan]. Por eso aquella pregunta acerca que el arquitecto sabía o no cuando ha consumado lo que acomete no está –en verdad– bien planteada. Pues sabe y no sabe a la vez. Mejor, lo sabe en abertura. En la abertura –que al decir poético– es volver a no saber. Esta es la respuesta –entonces– que es exactamente lo que acaeció en este Palacio del Alba y del Ocaso.

ORIN 1190 ARKAD
FACIL 1 125



ORIN 1190
FACIL 12

LOCATION



ORIN 1190 ARKAD

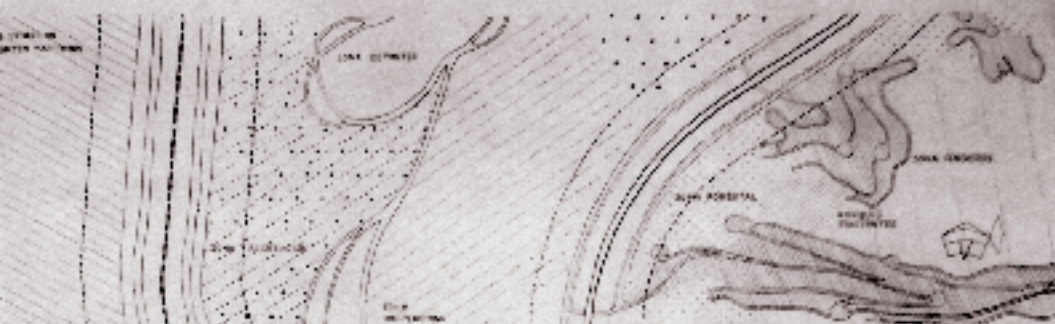
1 10
2 10
3 10
4 10
5 10
6 10
7 10
8 10
9 10
10 10

PLANTA INTERIOR PALACIO

1

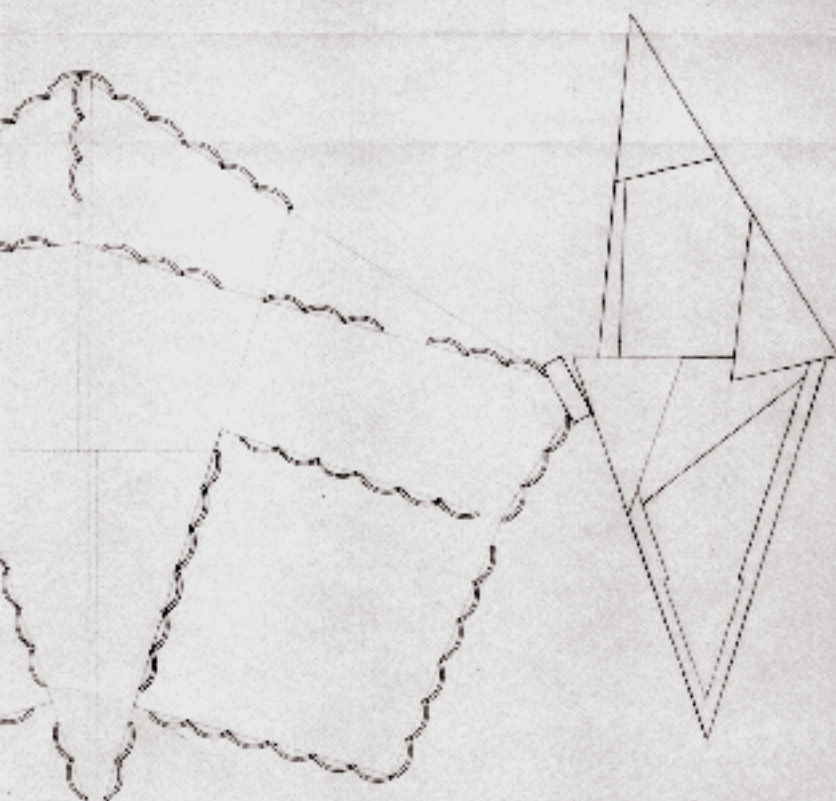
ORIN 1190 ARKAD

COOPERATIVA DE SERVICIOS PROFESIONALES AMERICA LTDA.						
PARQUE COSTERO CULTURAL Y DE RECREACION						
SEAL	PLANOS	PALACIO	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS
TERRAZA	PAISAJISMO		PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS	PROYECTOS Y OBRAS DE SERVICIOS



PARQUE EN EL SEXTONAL

ESCALA 1:2000



ESQUEMA DE LA PLAZA

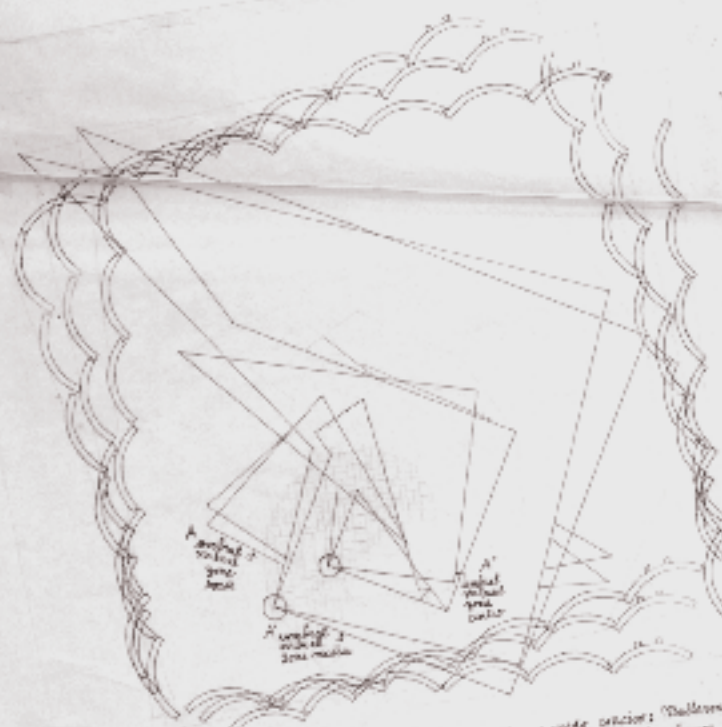
ESCALA 1:100

PLAZA TERRAZA PAISAJISMO DEL PALACIO

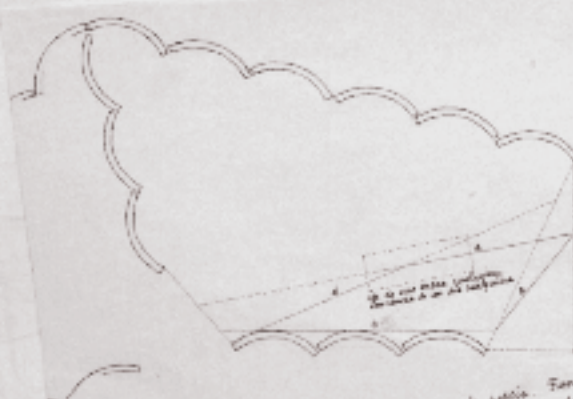
ESCALA 1:500



PROYECTO DE LA PLAZA

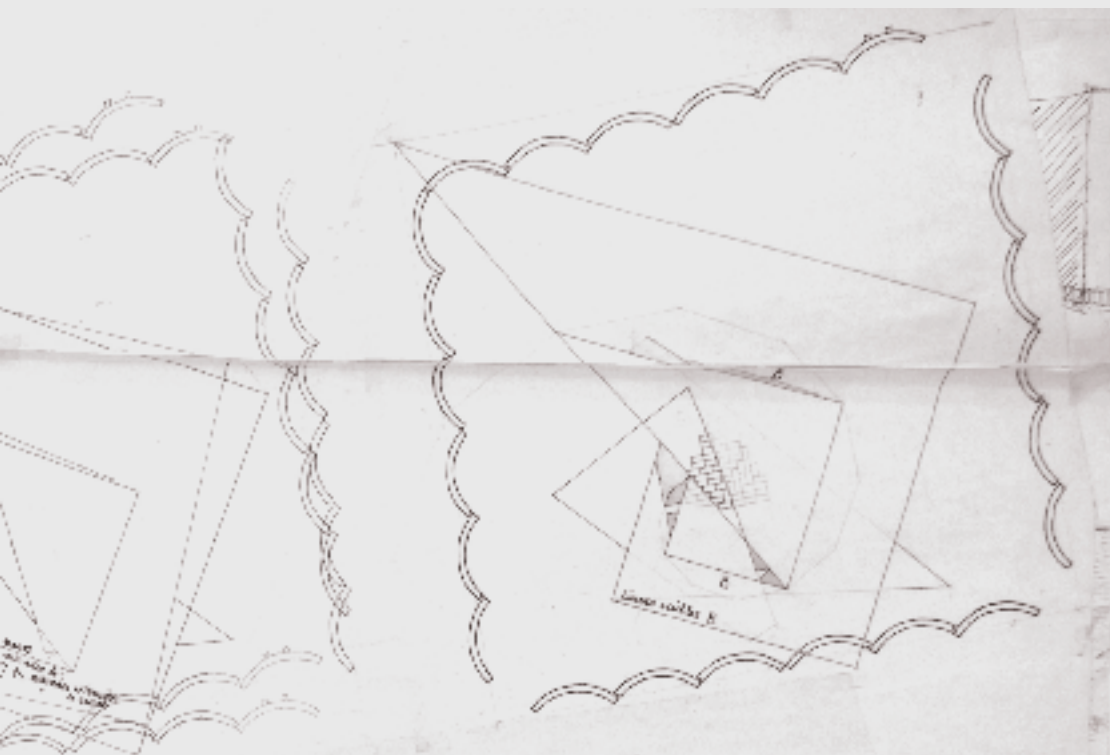


El día de hoy - Actualidad política. Se van a crear: "Palacios" desde por un caso específico
 donde se van a crear del Palacio del Alto y del Centro a Simón Bolívar. Templos y otros monumentos de la cultura que se
 construyan en las zonas rurales y la zona de la ciudad.
 H.F. 3



El día de hoy - Actualidad de la política. Se van a crear: "Palacios" desde por un caso específico
 donde se van a crear del Palacio del Alto y del Centro a Simón Bolívar. Templos y otros monumentos de la cultura que se
 construyan en las zonas rurales y la zona de la ciudad.
 H.F. 3





estructura
de un conjunto
de edificios
de la zona
de la zona

A la vez, controla en ciertos momentos
con un estado de giro
BBB forma unida con los edificios de la zona
apoyando en el campo, de la zona

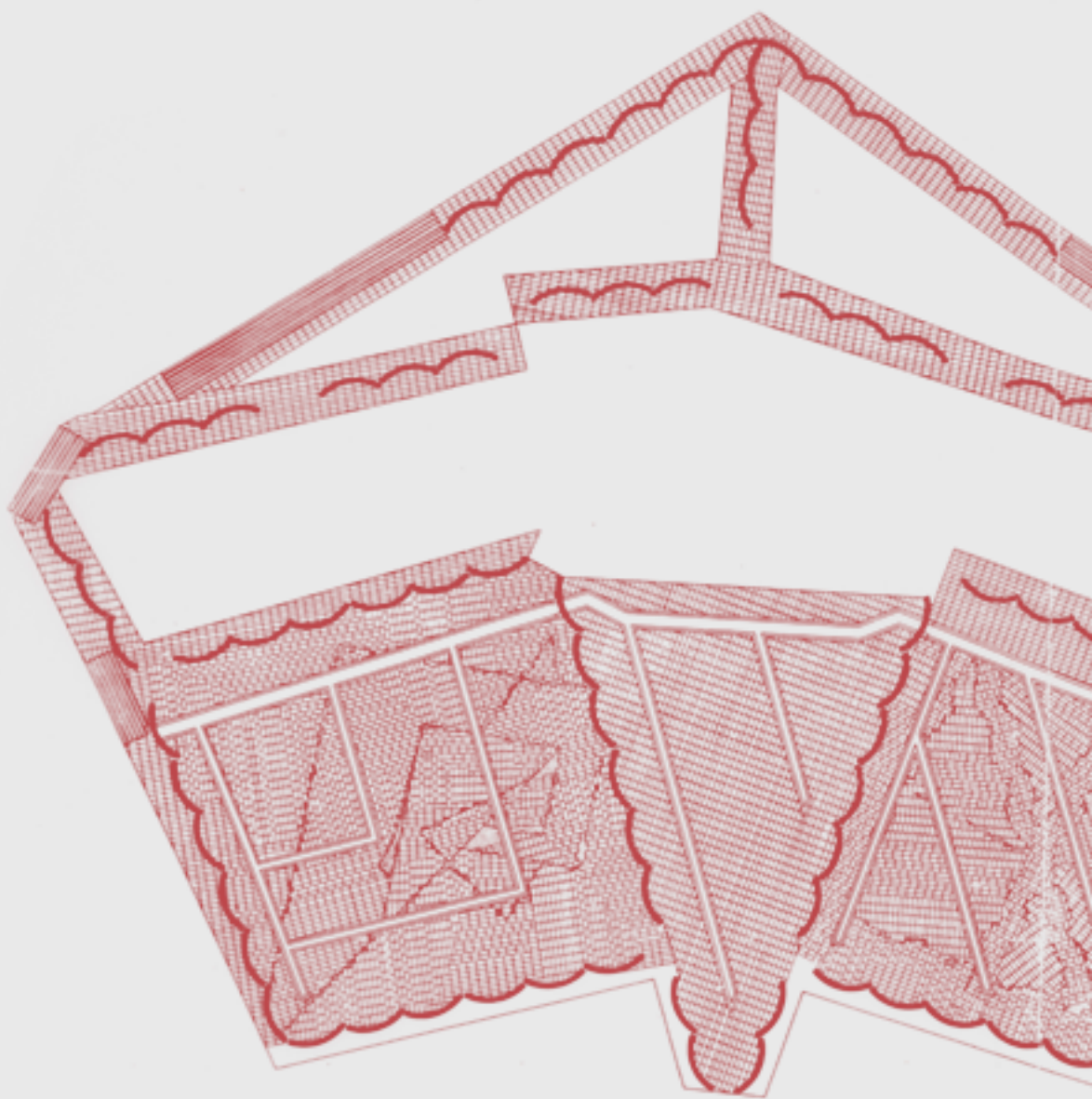
Construcción o estructura a la zona
de la zona, de la zona



de la zona, de la zona
de la zona, de la zona

de la zona, de la zona
de la zona, de la zona





PALACIO DEL ALBA Y DEL OCASO

AÑO DE CONSTRUCCION: 1980

AÑO DE AMPLIACION: 1985 SUP. AMPLIADA: 690 m²

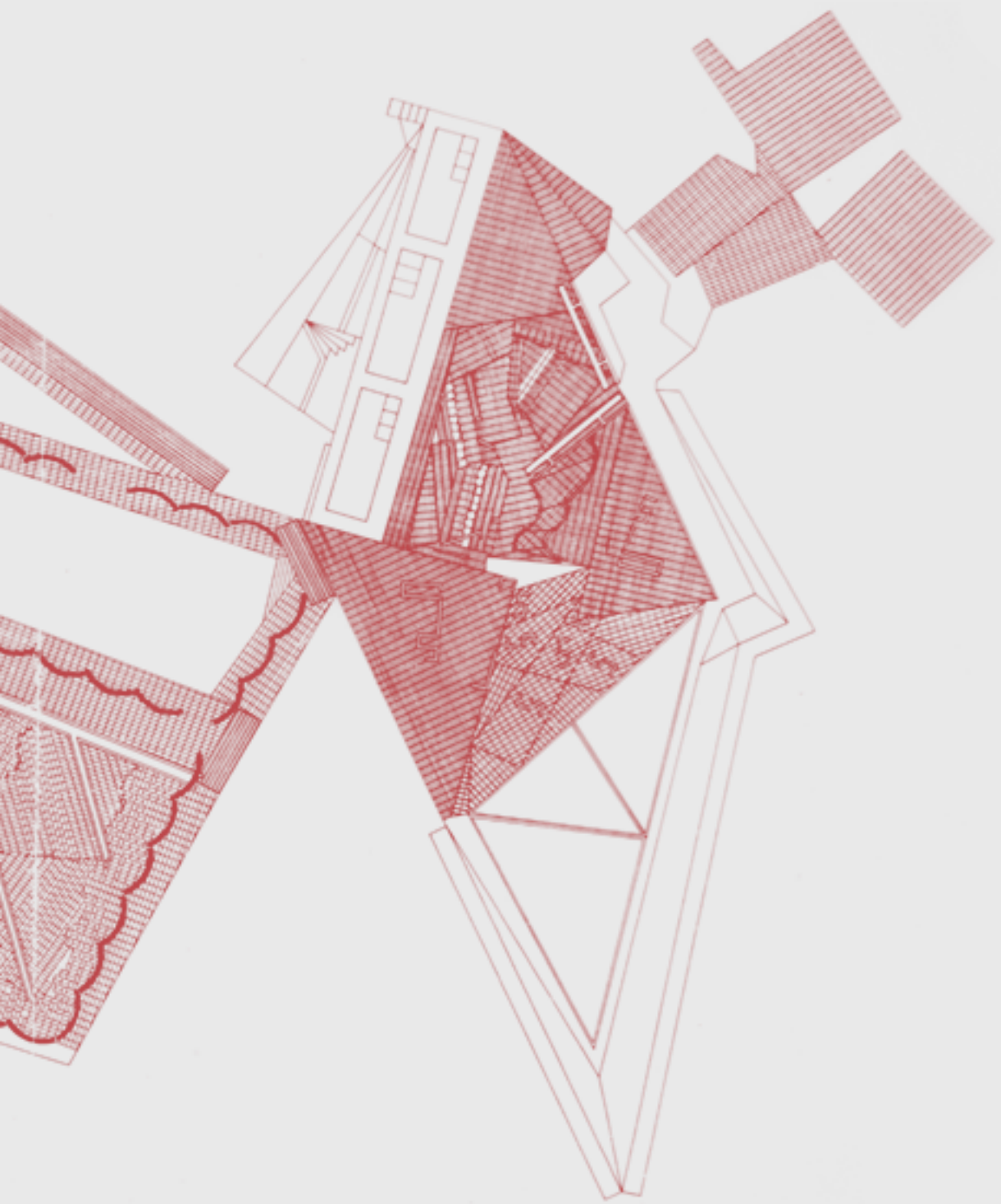
MATERIALES:

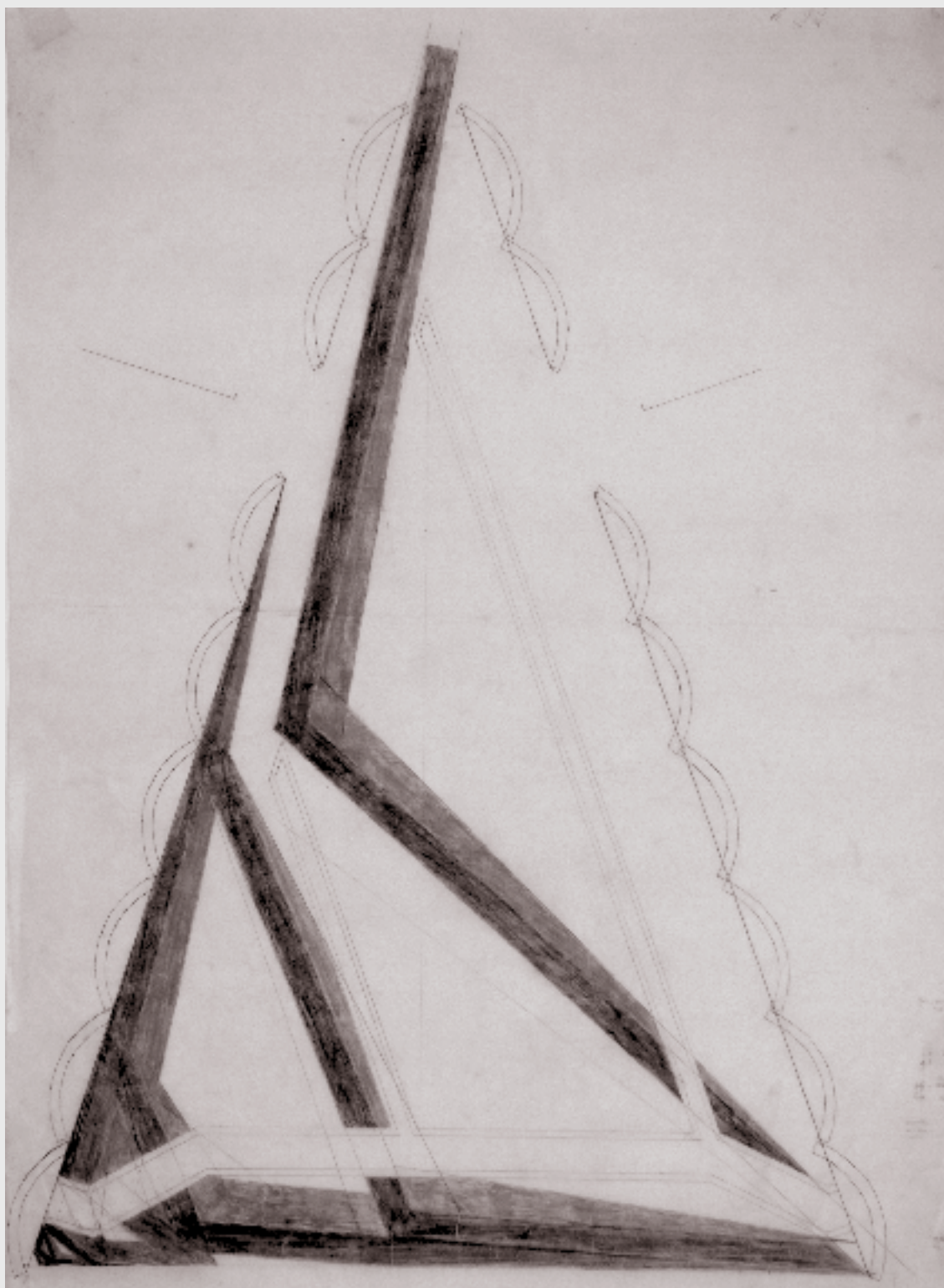
PISO: Ladrillo y hormigón

MUROS: Alfarería de ladrillo y hormigón

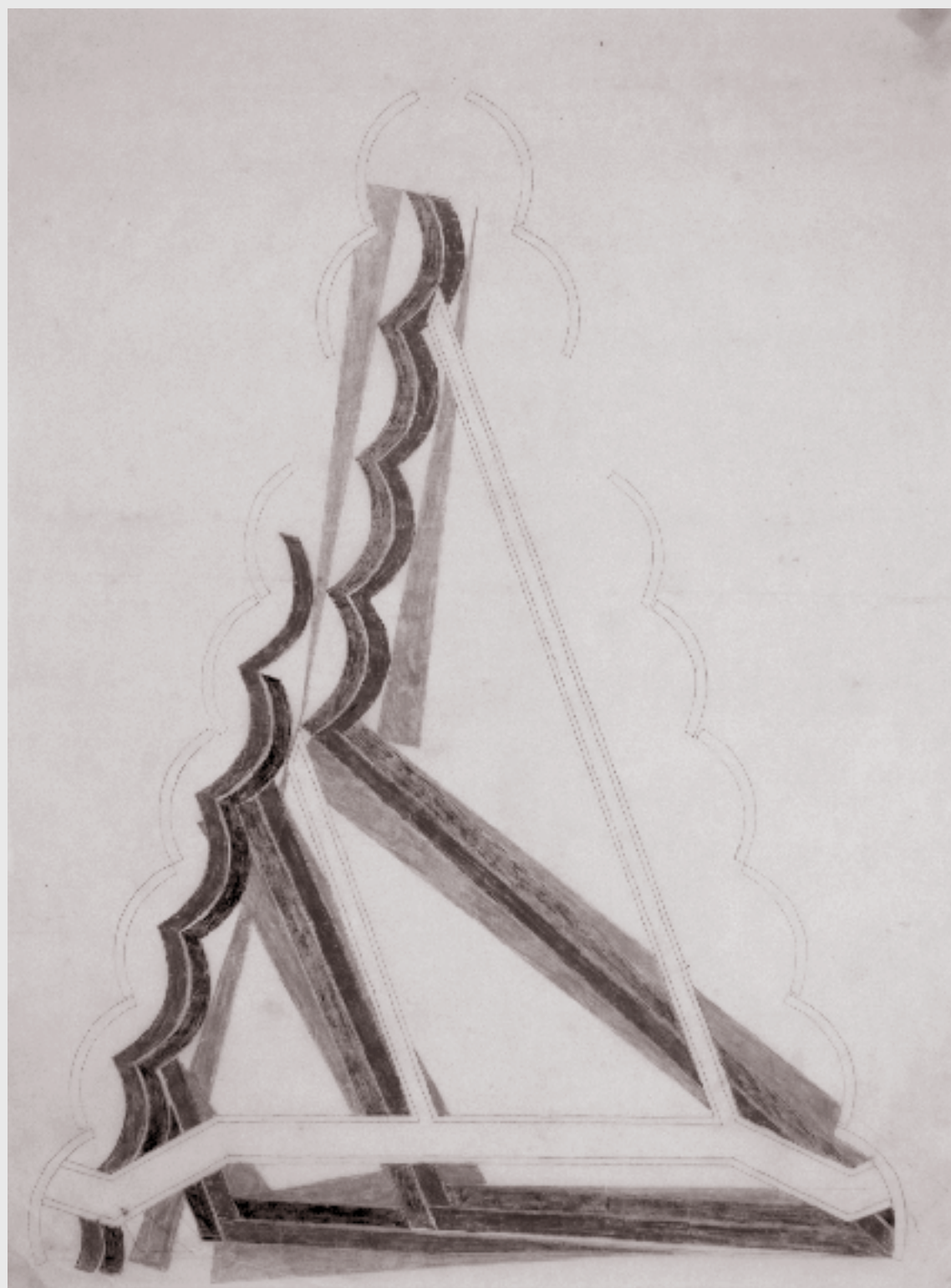
SUPERFICIE EDIFICADA EXTERIOR: 1470 m²



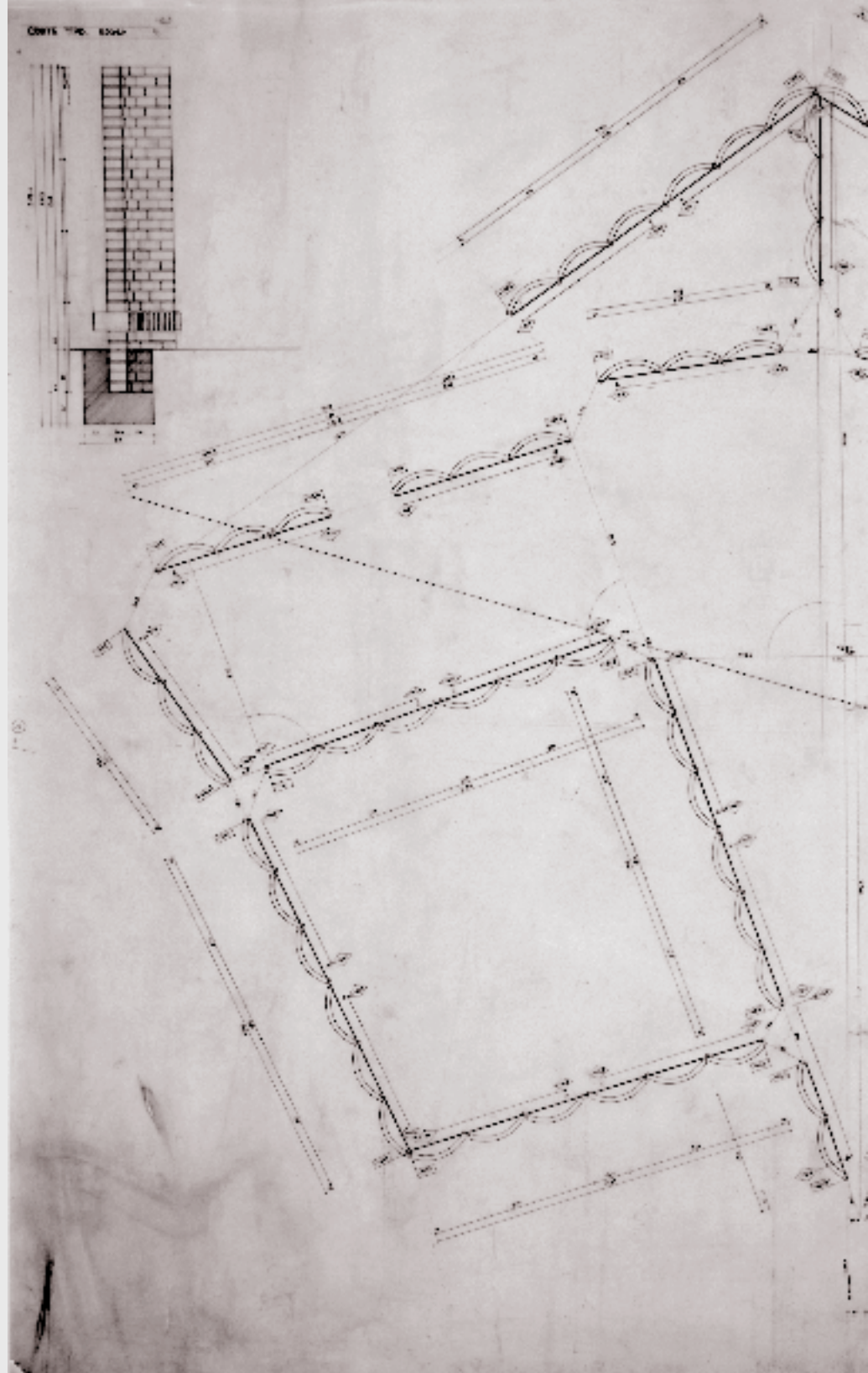




Estudio del pavimento de los patios

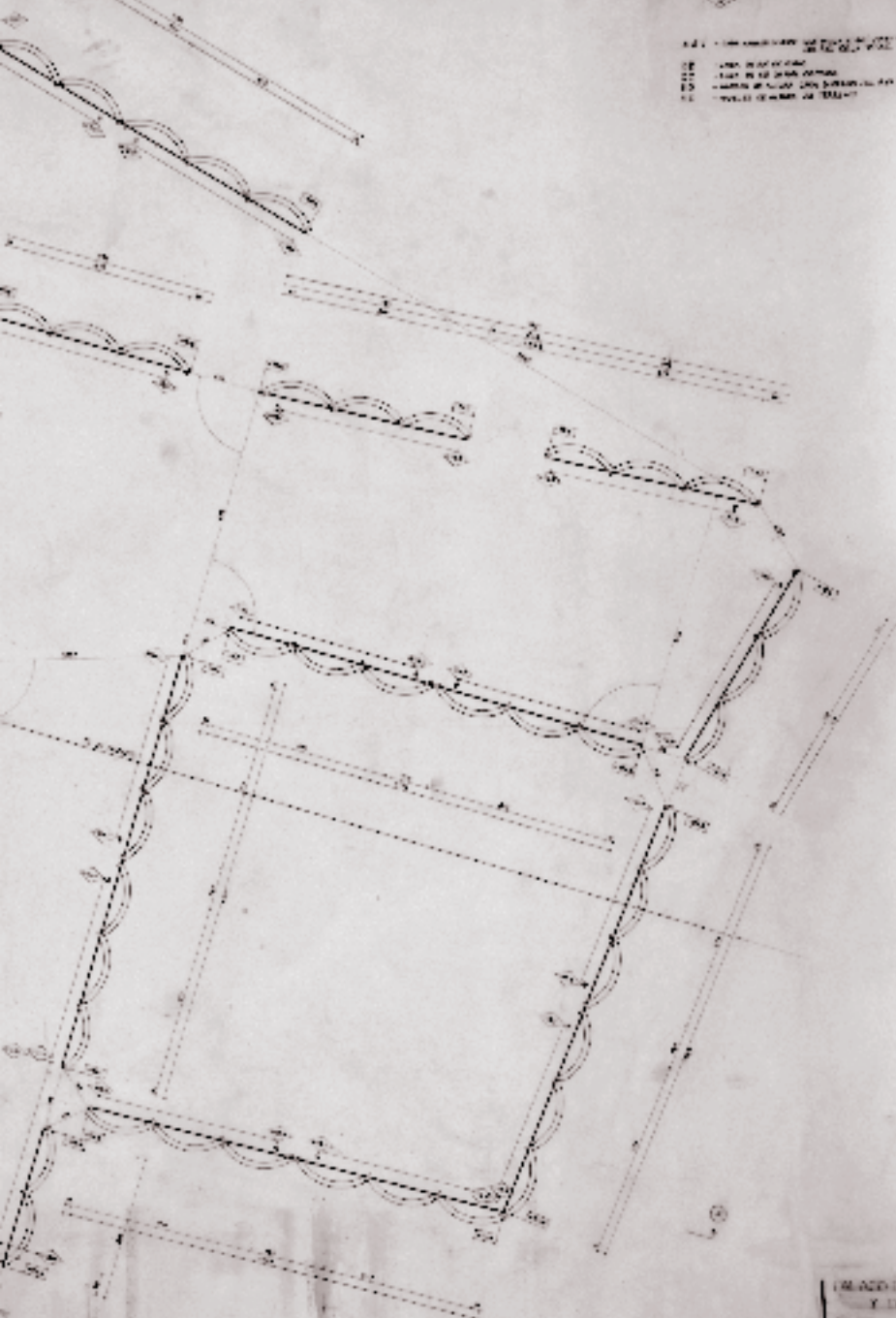


CONTS THE EDGE





- [illegible]



MAILED 4/11/47
FBI NEW YORK

STUDY 2

© 1997 by John Wiley & Sons, Inc.





Palacio del Alba y el Ocaso, 1982
Archivo Histórico José Vial Armstrong, EAD PUCV





Palacio del Alba y el Ocaso, 1982
Archivo Histórico José Vial Armstrong, EAD PUCV









Palacio del Alba y del Ocaso en la Ciudad Abierta

DAVID JOLLY

L Hoy es la ocasión para hablar de esta obra en la cual nos encontramos, por lo que se puede traer a presencia lo que aquí no podemos ver directamente. Una de estas realidades indirectas es su fundamento. Podríamos suponer que los hechos son mudos, que el vacío habitable es mudo. Pero habitar es un acto y está en el lenguaje. Entonces los hechos no son mudos, pueden estar en silencio.

Así un silencio puede ocultar porque no dice, pero en la arquitectura el silencio que se produce dentro de la obra, es lo que da cabida, que permite habitar.

Ahora aquí, se trata por un momento de suspender estos silencios y entrar en el discurso que permitió levantar esta obra de arquitectura. Este discurso es en un tiempo que antecede a la obra edificada. Parte de ese discurso y actos que permitieron la construcción de este vacío habitable es lo que quiero traer a presencia.

Alberto Cruz presentó el fundamento del Palacio del Alba y del Ocaso en la Sala de Música el Lunes 19 de Enero de 1981.

Traigo algunos puntos esenciales de este fundamento que fueron dichos en la ronda del taller:

Del acto: Alberto propone que el alba es estar en lo inequívoco, da un ejemplo en el que a medio día o a media mañana como ahora, se puede estar a las doce horas exactas o ser las once y media. En el alba se está exactamente en ella, experiencia que vivimos colectivamente en actos de observación aquí mismo.

Luego se pregunta cómo pasamos a la forma de lo inequívoco y toma un partido en el cual nos sitúa en comparación con los romanos como unos bárbaros, dice que, en función del alba, éste es un palacio bárbaro.

✎ Arquitecto. Doctor en la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona. Miembro activo de la Corporación Cultural Amereida, de la cual ha sido su presidente. Es profesor titular de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

En este punto propone un distingo con los arquitectos modernos cuyas formas abiertas provienen desde el arte moderno y postula que nuestra abertura está en el acto y no en la forma.

Y dice que, en nuestra barbarie, el total y sus partes no es como la maravilla de Grecia, donde la estría de la columna es una armonía con la columna y el total de la obra.

En nosotros todas las partes manifiestan ser un fragmento, un modo de ver, esto es que entre cada palabra hay un vacío y a esto lo llama un espacio sincopado.

Entonces, lo que hay que construir es un espacio sincopado en el que se está inequívocamente en él.

Afirma que aceptamos esa barbarie para fundar.

Luego parte observando cómo estamos en ese primer estado al despertar cuando todavía no se ve y dice que la postura es espacio, como en un animal. Entonces desde la postura se trata de estar EN, estar en inequívocamente.

Características del lugar.

2.

La ubicación de la obra se había determinado previamente en esta meseta. Estamos en una altura sobre el mar en un vértigo atenuado, no con la verticalidad de Valparaíso.

Luego se pregunta por la forma de este estar EN y dice que es ganar espacio, al modo de las plazas, junto a lo vertiginoso de la altura que se da en los triángulos.

Se pregunta qué hacer con cuadrados y triángulos, la respuesta está en la contemplación que supone es lo primero que se hizo en América antes de explotar el continente.

Mirando árboles en un bosque, alumnos trabajando, yates en el horizonte, descubre que puede contar hasta 12 siempre que los separe en dos series, el Palacio ordenado en 12 y 2.

El tamaño un cuadrado del orden de 12 metros.

Ahora, en cuanto a la transparencia dice que L-C tiene un plano libre porque la transparencia es a su vez libre, nosotros tenemos una transparencia hacia la Cruz del Sur, lo medido de la tierra por lo inmedido del cielo, esa es la relación con la forma. Así propone la forma de un zócalo, sobre él las ventanas y el techo.

Ahora lo que he traído a presencia está en el mismo sentido que Alberto nombra las partes de una obra que quieren ser un fragmento. Esta fundamentación del Palacio partió con actos y antes con reuniones de trabajo.

Aquí traigo algunas afirmaciones:

En marzo de 1979:

El problema que presenta el nombre Palacio para una obra de arquitectura aquí hoy es que el acto palaciego como tal no existe, no hay tal acto. No hay rey, ni príncipe, no hay corte ni vida cortesana. No hay acto de palacio. Solo quedan sus dimensiones, una obra civil, militar o religiosa de gran tamaño, es un palacio.

Ahora el problema es que estas grandes dimensiones no son el acumulación de pequeñas dimensiones y aun siéndolo se recogen en un lugar, en la sala magnífica del príncipe o rey.

Mayo de 1979.

... una obra medida, pero no por un uso sino por un acto. Al salón corresponde la mesa de las hospederías. Que todas las hospederías comiencen por un banquetarium al que se le agregan alcobas. Estoy proponiendo que todas las hospederías formen el gran baquetarium del Palacio...

Mayo de 1981.

El Palacio del Alba quiere ser lo más estrictamente un palacio y un palacio del alba. Quiere ser lo que es.

Julio de 1981.

Surge el palacio que es un conjunto de hospederías.

Algunas consideraciones que podemos formular hoy acerca de ésta y de otras obras de la Ciudad Abierta.

Son obras que, teniendo un arquitecto a la cabeza de ellas, en este caso Alberto Cruz, se sustentan en la invención que hizo el mismo Alberto que nombró la Ronda que es un modo de ser colectivo. Aquí deberíamos distinguir una peculiaridad de la Ronda, ya que el obrar arquitectónico es de suyo colectivo, llegar al espacio edificado es ineludiblemente colectivo.

3.

Pero la Ronda supone la construcción de un arquitecto que como se lo nombró en la exposición realizada el año pasado en el Museo Mavi 'El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre'. Esto tiene varias implicancias que son las que permiten la existencia de este arquitecto entre muchos. Partiendo por los No, la Ronda no es una organización subordinada, sino un concernimiento creativo al unísono que es convergente en la obra. Y esto es posible porque se tiene ante todos los que participan de ella un fundamento, esta vez lo inequívoco. Así lo que se acomete en la construcción se pregunta paso a paso si va en el sentido de lo inequívoco. Un ejemplo de esto es la invención de las matrices metálicas hechas por Jorge Sánchez que permitieron el trazado y levantar los muros de albañilería de un modo eficiente y con un dominio de su regularidad. Asimismo, los ladrillos fueron fabricados aquí mismo por un artesano explorando la posibilidad que este material nos podría abrir.

Luego tenemos que traer a presencia una característica que pone de manifiesto la discontinuidad entre la concepción de un territorio que parte por su gobierno y la extensión abierta de Amereida en el continente y la Ciudad Abierta, una de cuyas manifestaciones son las obras de término abierto que tienen lugar en las Travesías y aquí en el Jalón de América.

La obra de término abierto conoce su partida, su fundamento, no así su término. Va en busca de la rima entre la palabra y la acción.

Palacio del Alba y del Ocaso. Obra abierta

LUIS IZQUIERDO

Es un gusto estar aquí y participar en una conversación sobre esta obra. Para mi es bastante difícil hacer un comentario de ella porque no participo ni concuerdo con sus fines ni con sus principios. Pero sí celebro mucho sus medios. Celebro y admiro la coherencia, la consistencia y la valentía con que esta obra se ha llevado a cabo.

De manera que estoy en el problema de hacer un comentario que sea comedido. La misma dificultad que ya tuve hace como treinta años, en una ocasión anterior en que fui invitado a hablar sobre otra obra que también está aquí en la Ciudad Abierta. En ese entonces me encontraba también sin saber bien qué decir al respecto. Buscando entonces esos antecedentes encontré el texto que escribí para aquella ocasión, y para mi sorpresa resultó sumamente coincidente con lo que ahora se me viene a la mente. Creo oportuno leerlo nuevamente ahora. Lo cual da cuenta de que en realidad uno no cambia tanto. Entonces, como para iniciar una conversación, voy a releer aquellos comentarios anteriores, pero trasponiéndolos respecto a esta otra obra.

En ese entonces empezaba advirtiéndome mis limitaciones: “Soy arquitecto, no profesor y menos crítico. Pero me han invitado a criticar” aquí y ahora una obra que me importa, “a lo cual no puedo dejar de responder”.

“El crítico tiende a oponerse a la obra, toma distancia frente a su objeto para examinarlo... Por el contrario, prefería anular la distancia con la obra, permaneciendo en ella. Ponerme adentro, dejándome acoger sin interrogarla, estar bien y no tener casi nada que decir. Así, el objeto puede aparecer sólo, en la conciencia vacía de preguntas. La mejor forma de celebrarla es el silencio. Entonces, debería terminar aquí, pero sería demasiado breve.

Tras esta mínima crítica autocrítica, debo pasar a argumentar sobre esta edificación notable” (en ese caso era el taller de prototipos,

➡ Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha sido profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad Andrés Bello. Su obra ha sido distinguida con varios premios, entre ellos, el Premio Nacional de Arquitectura 2004.

“la Hospedería de los Diseños” y ahora es “el Palacio del Alba y el Ocaso”) “que, para remate, está inconcluso” (al igual que la otra) “lo cual dificulta más mi tarea”.

“Sin embargo, por otra parte, lo inconcluso es el remate de esta obra, en el sentido de que sus autores asumen como principio la condición de obra abierta, sin término, dispuesta a sucesivas agregaciones”. De hecho, su estado actual ha sido planeado como una obra cuyo punto de partida y punto de término fueron determinados, de una manera que yo la veo desde afuera como arbitraria, por la palabra fundacional del poeta. Pero esta condición inconclusa le da la connotación de ser “una hermosa ruina, pero al revés. La ruina fue una totalidad que perdió sus artes en el tiempo, mientras que ésta es una totalidad incipiente que aspira a completarse”.

Las ruinas tienen un poderoso halo poético, puesto en valor desde el romanticismo del siglo pasado. Su capacidad evocativa surge de ver lo incompleto, a partir de lo cual la imaginación representa lo ausente en las marcas permanentes...” Sentimos el silencio de las ausencias al recorrer primero esta obra, antes de tomar referencias acerca de la historia de su gestación”.

Después de leer la memoria de sus autores, “olvidamos el objeto encontrado, elocuente por trunco, para poner la atención en el proceso que surge, el problema metodológico del proyecto. Pasamos a entender esta obra como fruto de un ejercicio -ejercicio académico- donde lo importante es el desarrollo, y el hacerla es, fundamentalmente, una oportunidad pedagógica que justifica de por sí una obra abierta, no conclusa, donde las diversas elaboraciones aportadas por los participantes en su creación puedan ir quedando plasmadas. Ello también explica la propensión a agregar más que a restar, no obstante esta tendencia aquí haya sido depurada de un modo más radical que en otras obras en Ritoque.” Particularmente, en cuanto a la solución geométrica y constructiva del que creo que es el invento esencial de esta obra: el elemento repetitivo constituyente de la totalidad construida, el muro con la planta en arco, que tiene la peculiaridad de ser sísmicamente resistente sin refuerzos agregados, en vez del usual paño plano de albañilería confinado por un marco de hormigón armado. Aquí es la misma forma la causa de que un material de relativa baja resistencia constituya un elemento rígido capaz de resistir la fuerza sísmica. Eso es, creo yo, el invento propuesto como el elemento esencial de este proyecto, que está particularmente bien logrado, en el sentido que su forma obedece y concuerda espléndidamente

con su condición material. Hay una convergencia estupenda entre la forma y la materia en este elemento, muy adecuado para una condición de suelo especialmente difícil, para la cual se ofrecen dos respuestas. Una: poner una capa de arena como aislación sísmica entre el suelo y la base de los muros; y la otra: fraccionar los muros en paños relativamente cortos, idénticos entre sí. Estos muros tienen una altura pareja ajustada al tamaño del cuerpo humano parado, que es la mínima necesaria para conformar un espacio interior en una extensión abierta y descubierta, y crean un horizonte superior próximo recortado contra el cielo, anterior al horizonte marino en la lejanía.

“La obra muestra la intención de partir de cero, no en relación a un olvido del oficio tradicional, sino de un querer evitar los reflejos condicionados, los propósitos colados de contrabando, los tics, para que ésta sea la respuesta a un conjunto de requerimientos formulados a partir de un fundamento propio. Eso se comprueba aquí en la economía de medios. El bajo costo pasa a ser una demostración de la elegancia de la forma, que se hace patente en el ingenio de las soluciones constructivas”... “Sin embargo, antes que el puro y singular cumplimiento en la forma de los requerimientos que impone el proceso proyectual asumido, la economía de medios y los datos del uso y del lugar, parece haber una voluntad a priori de hacer, es decir, un estilo. Este estilo es caracterizable por privilegiar el proceso del quehacer sobre la obra como objeto terminado, lo leve sobre lo masivo, lo precario sobre lo definitivo, lo fugaz sobre lo permanente, el gesto espontáneo sobre lo cuidado y pulido, lo desnudo sobre lo revestido, y lo que se adiciona sobre lo que se resta o limpia”.

“El fundamento del que se parte cada vez es una proposición poética”. En el caso de esta obra la propuesta poética está expresada escuetamente en el nombre: “El Palacio del Alba y el Ocaso”. “Pero esta proposición generatriz no necesariamente es atingente” a su cometido; de hecho, no es necesaria para su construcción ni para su habitación, ni designa su finalidad. Es autónoma y anterior a los requerimientos de diseño que la obra debe satisfacer en cuanto a instrumento que posibilite habitar significativamente en tal lugar. “La obra nombrada surge de una poética, pero de una poética verbal aparte de las urgencias simples del encargo, y que no se ve que venga al caso. Esta inconsecuencia hace críptica a la obra. Esta se complica debido a una inversión de los procesos que la genera:

Metodológicamente, la poesía no debiera estar en el fundamento de la obra arquitectónica, sino más bien ser su coronación”.

Esa última frase la comentamos en diversas oportunidades con Alberto Cruz, y quizás sea la piedra de toque de la cuestión que se ha puesto en juego. Cuando digo que la poesía debe ser la coronación, no digo que sea suntuaria: digo que cuando en una obra, hecha para satisfacer necesidades prosaicas, entra en resonancia su significado con la experiencia sensible de la persona que habita en ella, ésta cobra la capacidad de desplegar el misterio de su propio ser. Eso es lo que desde antiguo hemos entendido por belleza. Pero al anteponer el dictamen de una palabra, más que un fundamento, lo que se pone es una fundación. Una fundación en un sentido mitológico, en cuanto a proponer una narración originaria que instituya, ilumine y genere de una sola vez la creación completa del nuevo mundo que viene después. Un mito fundacional remite el mundo, en tanto obra instituida, a un tiempo inicial a-histórico anterior a su creación, donde se encuentra su justificación. Esa fundación mitológica queda establecida arbitrariamente, para siempre, y es incuestionable. Es el recurso autoritario del autor de la obra. Por eso, creo que aquí la poesía dice palabras fundacionales antepuestas a la obra, aunque no resulten fundamentales. Y por ello discrepo de los fines, pero no de los medios, que me parecen admirables, y sobre todo, consistentes.

Bien puede gozarse esta obra sin haberse conocido el motivo velado de su origen.

Sala de Música

ALBERTO CRUZ C.

Desde un comienzo la Ciudad Abierta contó con una Sala de Música, pues la poesía se apresuró a indicarlo, cuál si nosotros los arquitectos tuviéramos su forma presta, a "flor de labios". Por lo demás, así se ha fundado la Ciudad Abierta.

Tenemos que la fundación poética ha dicho que a las ágoras se va, por eso ellas no pueden celebrarse en las hospederías. Lo mismo sucede con la Sala de Música. Y esta indicación de "se va", arquitectónicamente cae en aquello que hablamos en "Ágoras" de extendernos en lo que nos concierne y de esa construcción de la extensión como espacio en filetes.

Por eso, en los terrenos de la Ciudad Abierta no hemos llevado a cabo esas obras que habitualmente se entienden por urbanización: sino que cada vez debemos ir por los terrenos como la primera vez como en los días de los actos de abertura de los terrenos.

Pero evidentemente "se va" a la Sala de Música, renovando los actos de abertura, para acceder a ella tanto cuando se ejecuta música como cuando reina, digamos, el silencio. La música es, ciertamente, lo que concierne a esta sala: y el silencio es lo que le es ajeno. Por eso esto del sonido musical, del silencio entre sonidos y del silencio cuando no se toca se conforma por la luz. Pues ello siempre nos concierne. No hay silencio de luz. Ni aún en la noche. Hay en ella luz negra que mantiene lo longitudinal y lo transversal. Pero ambos con unos distanciamientos que vienen a ser las contractaciones máximas de nuestro cuerpo. Por eso la noche se densifica para nosotros como ornamento temporal (ver ornamento "Ágoras"). Entonces me dije: en esta Sala de Música la luz ha de ser un canto al concernimiento. Uno que venga a cantar que dentro de la sala –luz "se va" a la sala– musical. Y ese canto a lo que concierne concebí que debía ser en forma de rayo. Rayo es una luz que vemos. La vemos primeramente delante nuestro. Cual si desde ese delante viniese a nosotros. Y viniese como un distanciamiento. Por tanto, vemos, que no se está en el modo de la noche. Sino en uno que viene a anular las dimensiones longitudinal y transversal en cuanto ellas se distinguen entre sí; así la construcción misma del espacio es un "se va". Un "se va" a oír la música. Y la iluminación en rayo no viene a partirla a ella, la propia iluminación. La Sala de Música recibe así a los que "van a ella" a través de los terrenos de esta Ciudad Abierta en su disputa de la partición-no partición.

La Sala de Música se regula acústicamente mediante paneles desplazables fabricados con totora del terreno una cara y madera prensada por la otra.

En cada ocasión los propios ejecutantes determinan los desplazamientos que les resultan adecuados. Después de los conciertos o sesiones de jazz se sale, eligiendo, para una de las tres puertas de la Sala de Música. Es por el antedicho “se va”.

La iluminación de la Sala retoma una antigua o de siempre relación arquitectónica entre acto y forma: lo no –doméstico va con la expansión del espacio, vale decir, de la construcción de la extensión. Así esa expansión se configura mediante el brillo de los materiales –el mármol– (los muros) y el dorado y los colores fundiéndose para distinguirse –lo irradiado (en las bóvedas) en las iglesias del período barroco. Pero estas iglesias son vastos interiores con claros regímenes de muros que se expanden y claros regímenes de bóvedas que se expanden. Vale decir, lo próximo no queda a la mano. En cambio en esta Sala de Música se disponía del tamaño límite para lograr que lo próximo no quedase a la mano.

Desde luego somos herederos de nuestra época, somos herederos de esta época nuestra que no parte construyendo mediante regímenes claros –los regímenes de muros y bóvedas sino mediante la continuidad cuya claridad, claridad de régimen es que pueda interrumpirse a voluntad. Y ese rayo –iluminación de la Sala de Música es la interrupción. Pensé que había que jugarse el todo por el todo; más allá o acá de herencias de la época o de perspectivas acerca de ser o no ser barrocos. Y pensé así, porque me sentía incómodo; incómodo pues la continuidad que se interrumpe significa ser una propiedad de una construcción anterior, evidentemente tal interrupción es una alteración de algo interior, y yo me encontraba empeñado en esa construcción espacial que he llamado “en filetes” [ver “Ciudad Abierta”] que pretende ser una construcción cuyas propiedades son, digamos, su primer ser. Pero comprendía que debía construir paso a paso estas faenas de las propiedades, que es rever esas ulteriores –la interrupción– y que quisiera llamar profundidades perimetrales –como propiedades céntricas o centrales– los filetes.

fronte: frontalis & nearby scissus



Campo Tenebrario
in media

desarrollo: *pequeño mundo*
interior. *Desarrollo*
habilidad y *interacción*
mayor *del*

del proyecto ampliacion Sala de Musica.

la información de la Torre del agua.
Necesitaría en la creación de un texto
la presentación en Río Negro.

La deformación
de forma lo regular
de forma lo irregular
figura

Uma coisa - dice Troncos - que ajuda a manter a ordem natural

La deformación / la forma lo regular / deforma lo irregular / figura / Tomás
que ayuda a maestro / radial / centro * lo irregular

Hay que distinguir dos planos: A. el del espacio perspectiva – xxxx – finito – infinito es con lugar diría Heidegger / B. el espacio de la relación figura regular – irregular /deformable – indeformable; sin lugar, pensar en ejes / ¿qué es cin eje. Tomás?

Pero la disputa no es conceptual sino digamos en el momento /xxx/ triángulo indeformable que hay que deformar / as su propio cenotafio (ver B pag 1 anterior)

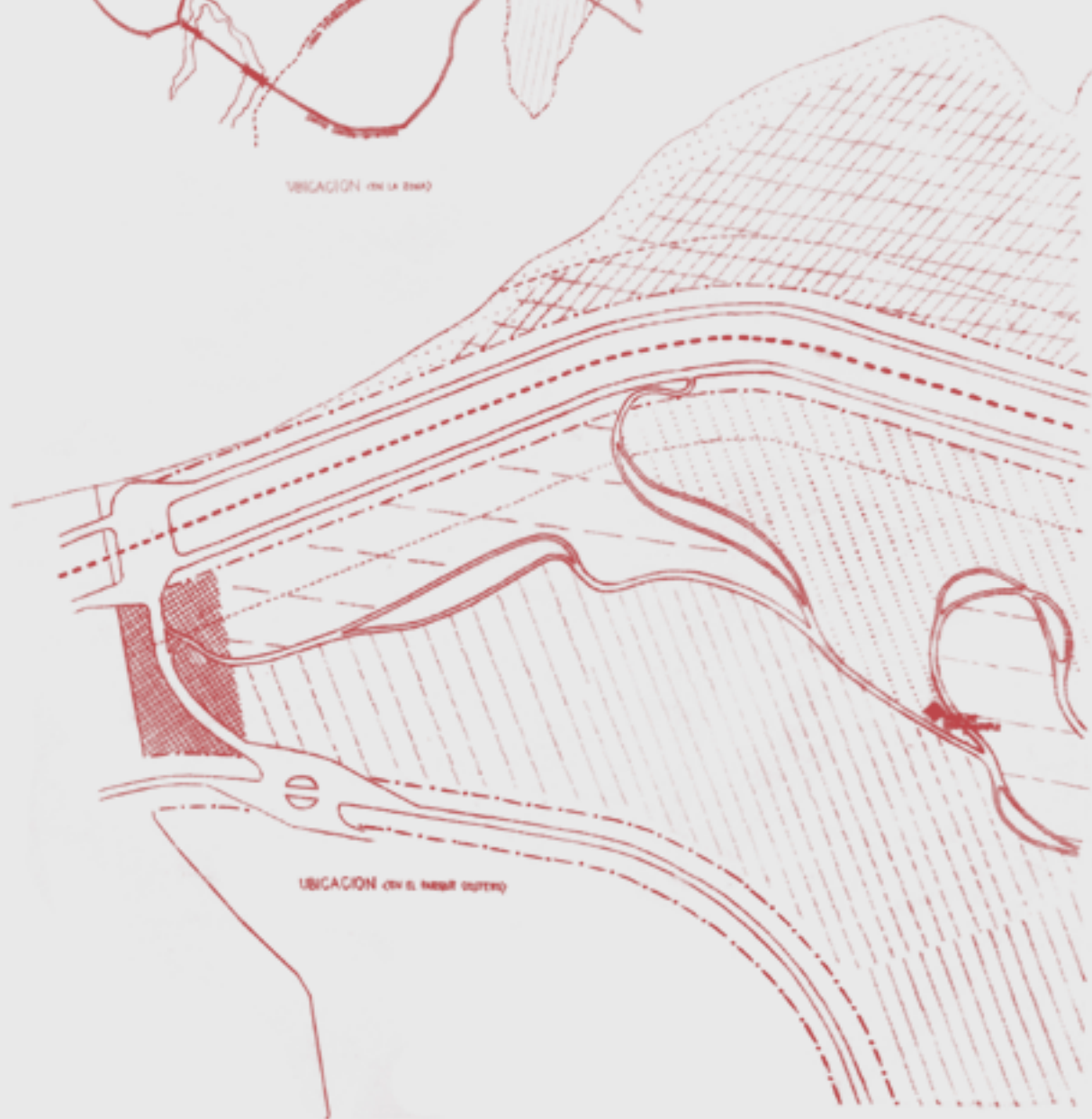
1 centro + 6 irregular
 2 para la disputa no se concuerda
 3 los distintos por el momento
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523

[illegible]

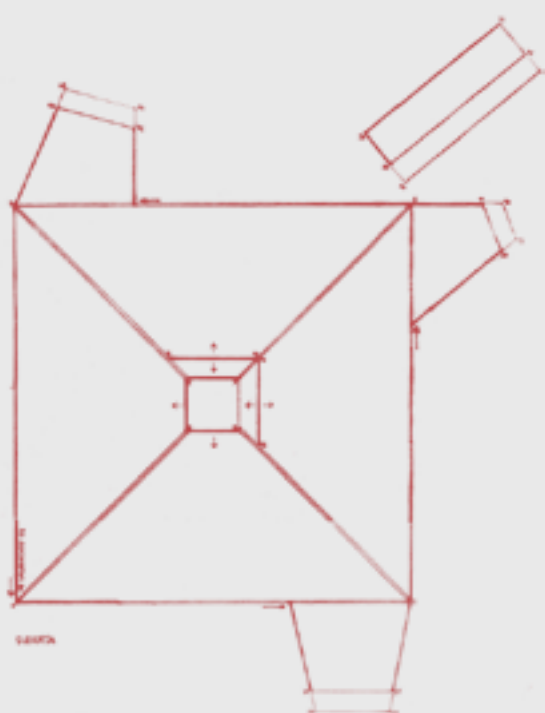
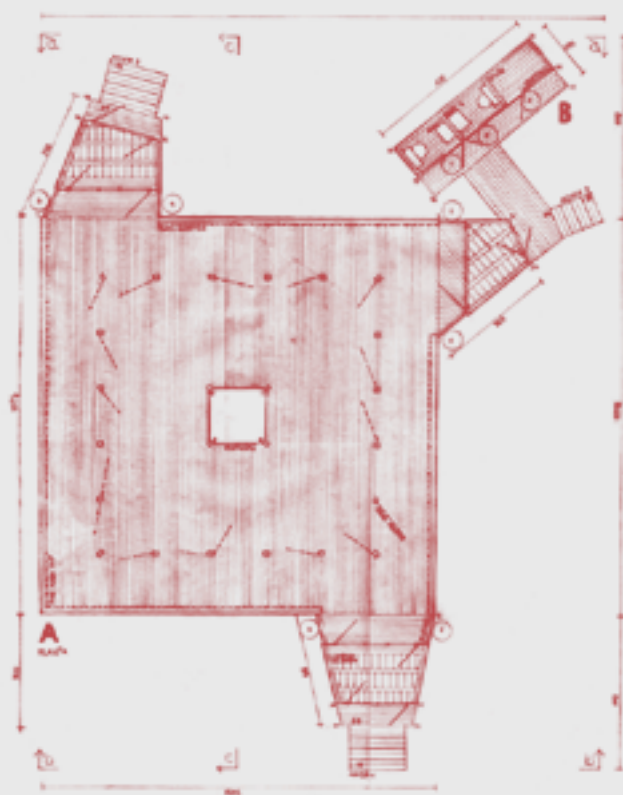
Acto: interior entre completo – entero (A) / Una posibilidad de ver / leer / (no construir) / Se trata de: lo completo / lo desnudo / lo en sí mismo / lo libre / (I)
Ver: lo completo alegoría (ex – cuaderno XXXXX Carlos Covarrubias) / aquello de la vuelta a la casa que podía ser porque XXXXX XXXXX y con muchos sentimientos / Así la arquitectura.
Acto 1: poetas / 2: regalos / dibujos / de esa / 4: ángulos / 6: piares / lo regular de ubicaciones / formas
Espacio en la búsqueda de la relación finito – infinito declarada regularidad contable no contada
Ver espacio / 4º perspectiva – espacio / 5 topológico
Ver cuaderno grande alargado / Braque / ex diseño gráfico
Recordar: la bienestriz y al espinazo de América examen Taller de Obras – cuadernito naranja).

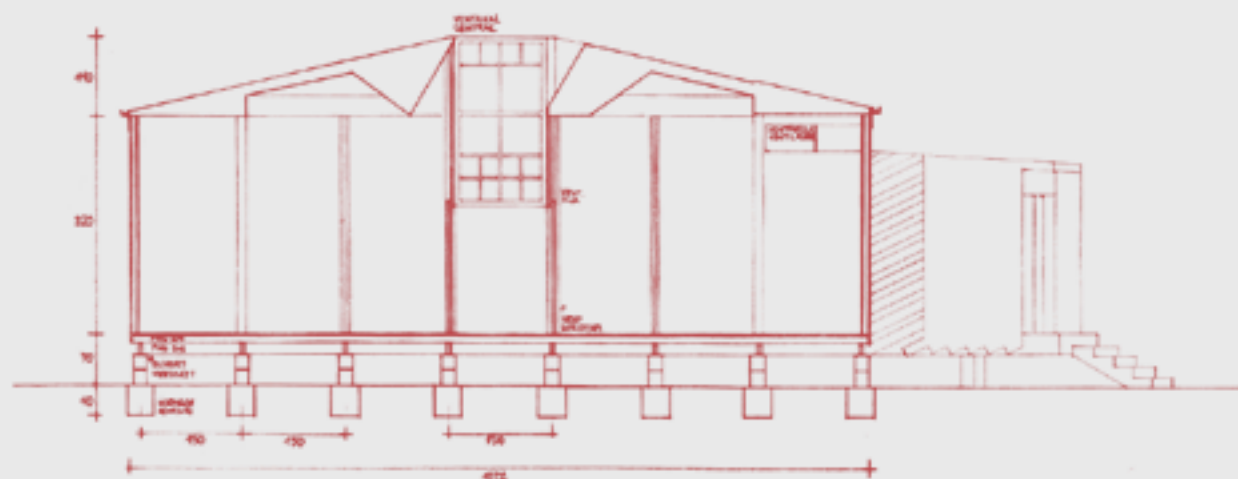


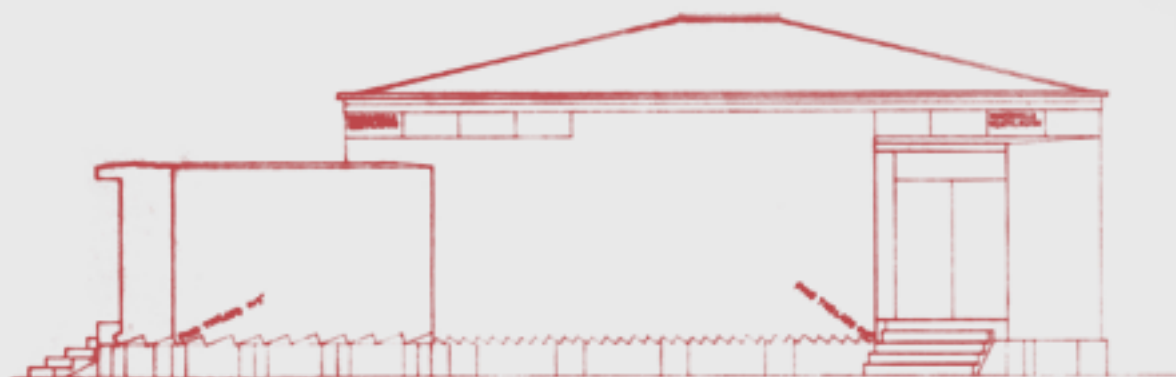
UBICACION con LA ESCUELA



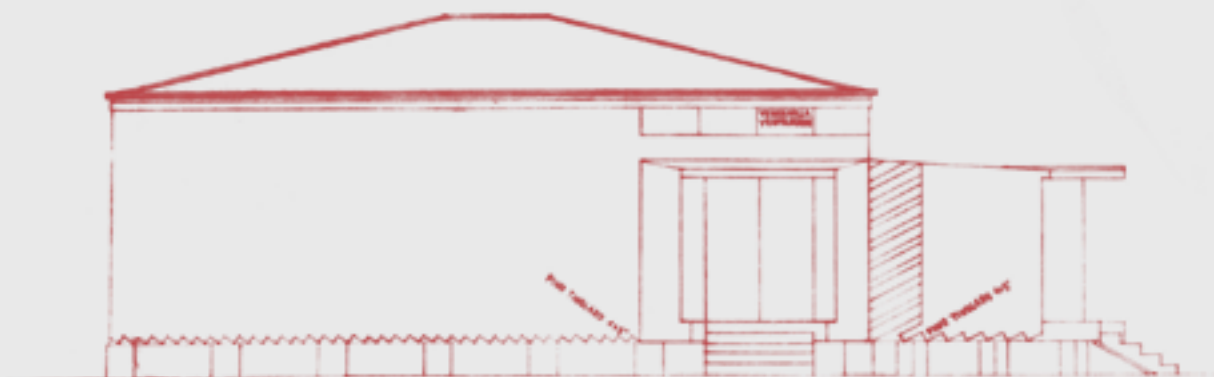
UBICACION con el canal (corriente)







Elevación poniente



Elevación norte







Vista interior Sala de Música, 1980
Archivo Histórico José Vial Armstrong, EAD PUCV



Un interior en la Ciudad Abierta: una necesidad fundamental

JUAN PURCELL

El proyecto Ciudad Abierta lo iniciamos construyendo en los terrenos del Seccional Parque Cultural Amereida las Ágoras, para reunirnos y decidir sobre el destino y curso de la Ciudad Abierta.

Las Ágoras que construimos fueron tres: (estoy hablando de ese tiempo) El Ágora de Tronquoy, cerca de la playa, el Ágora de los Huéspedes en la meseta y el Ágora del Fuego en las dunas.

Los tres son lugares abiertos conformados por sus bordes, el suelo y el cielo natural. Necesitábamos un lugar interior para que nuestras reuniones no dependieran de las variables climáticas y pudieran tener su propio ritmo para cumplir con los requerimientos del gobierno de la polis.

(Todos estos nombres: el ágora, la polis, los palacios y todas estas cosas eran nombres necesarios en ese momento fundacional porque estábamos haciendo algo grande, algo significativo en el mundo).

El interior debía tener un tamaño para que pudiéramos estar todos; tenía que tener un emplazamiento en los terrenos y tenía que tener un nombre. Tuvo dos nombres: Sala de usos múltiples, que es con el que presentamos el proyecto a la Universidad para su ayuda y colaboración al Proyecto Ciudad Abierta, surgido de la Reforma Universitaria y Sala de Música, que era el nombre interno, poético del proyecto.

No había músicos entre nosotros, pero creíamos que tendría que haberlos. Pensamos entonces una sala que estuviera a su espera y diera testimonio de su ausencia.

Arquitectónicamente significó un tamaño luminoso y acústico en el espacio natural: una abstracción.

El lugar para emplazar esta sala en el Parque Cultural Amereida, se definió en una caminata en la que me tocó participar junto a Alberto y Godo. Creo que también iba Arturo Baeza.

➡ Arquitecto y profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Miembro activo de la Corporación Cultural Amereida.

De pronto alguien dijo: “¡Aquí!” y nos detuvimos. Estábamos al término de unos pequeños montículos y al comienzo de un bajo que en ese tiempo se inundaba en el invierno. ¿Por qué aquí? Porque era el primer momento en el recorrido en que no se escuchaba el ruido del mar: Había una sombra acústica que protegería la música de la Sala de Música.

11 x 11 metros, dijo Alberto y me entregó un dibujo en un papel, que creo que era una servilleta, para que dibujara los planos. Después quedó en 10,5 x 10,5 metros por la modulación y el alto, el que dé la tabla ligeramente inclinada.

La sala se construyó sobre cimientos puntuales a 1,5 metros de distancia y a 0,50 metros de altura, para separarla del suelo. Una figura cúbica, blanca, con luz y sonido propio, apareció entonces en el paisaje natural: una bella abstracciónn arquitectónica.

La Sala de Música dio lugar a la incipiente vida de la Ciudad Abierta. Dio casa a varios de nosotros y a sus familias, recibió huéspedes, se hicieron reuniones y celebraciones, conciertos y exposiciones, clases y actos académicos...

El régimen actual de reuniones y almuerzos los días miércoles se inició en 1984 (mucho después de lo que estoy hablando).

La Sala de Música se construyó en 1972. Han pasado ya más de 45 años, en los que ha requerido reposiciones, sustituciones y también modificaciones, las que si bien han cambiado detalles significativos de la forma original, han mantenido sus rasgos fundamentales:

El tamaño: un espacio cúbico de 10,5 m x 10,5 m x 3,5 m.

La luz: un espacio cerrado con una abertura de luz central de 1,5 m x 1,5 m y aberturas luminosas en los accesos.

El sonido: un espacio a la sombra del ruido del mar con paneles perimetrales movibles para regular el sonido producido en el interior.

Estas tres condiciones espaciales, son las que definen la forma de la Sala de Música y conforman su espacio interior y exterior hasta sus últimos detalles, particularmente la abertura de luz central, que con una envolvente de cuatro ventanales conforma una columna de luz que aísla el exterior del interior, pero que a su vez la conecta por dos ventanas abatibles que hacen de la columna un ducto de ventilación. Los cuatro ventanales pueden levantarse como ventanas de guillotina para dar libre paso al pie y al ojo por el interior. La parte superior de la columna se abre al Norte sobre la diagonal para recibir mayor cantidad de rayos de sol, los que se multiplican al reflejarse en los pequeños vidrios del lado sur, iluminando el interior de la Sala de Música. Abajo, los vidrios son más grandes para una mayor transparencia de la columna.

El interior entonces, está construido por la columna de luz central y por las aberturas luminosas perimetrales en las tres compuertas de acceso, para adecuar al ojo a la diferencia de intensidad luminosa entre el interior y el exterior.

Al escribir estas notas sobre la luz de la Sala de Música recordé el estudio de los rayos del sol que me encargó Alberto cuando se estaba estudiando la Capilla para el Convento de los Benedictinos. Se trataba de que el sol iluminara el altar en el centro del presbiterio, en su recorrido desde su salida por el este, tras las montañas de Los Andes y su puesta en el oeste, tras la Cordillera de la Costa.

Vi entonces la relación en el largo camino que empieza en la Capilla de Los Pajaritos, sigue en la capilla del Convento de Los Benedictinos, después en la Iglesia Santa Clara y luego en la Sala de Música, el camino que busca un interior, que busca el tamaño de la luz cada vez, la abstracción de un espacio que dé lugar.

La Sala de Música se ha posicionado como el centro en la Ciudad Abierta. Es una referencia, un lugar de reunión y de encuentro. Es el equivalente a la plaza fundacional en la ciudad española, aquí el interior es la plaza.

20 años después, construimos otro interior público, la Casa de los Nombres, para dar lugar a la exposición de los 40 años de la Escuela de Arquitectura. Sólo los pilares sobresalen hoy de las dunas, que han recobrado su forma natural llenando el vacío de nuestra duna artificial. Hoy se está construyendo el Pórtico de los Huéspedes.

Puedo ahora decir que, partiendo por la Sala de Música, lo que siempre queremos construir es el “ha lugar” tantas veces nombrado por Godo: ¡Bonjour Mr. Godofredo!

Y también puedo decir, que las obras arquitectónicas más importantes y significativas de Alberto, son la Iglesia Santa Clara en Santiago, paradero 18 1/2 de la Gran Avenida, construida entre 1960 y 1970 y la Ciudad Abierta, km. 4 camino Concón Quintero iniciada en 1970.

Dos aspectos, tres dimensiones

DAVID LUZA

La invitación a exponer en este seminario: “Alberto Cruz, proyecto, obra y ronda”, en torno a la Sala de Música, la asumo desde dos aspectos, los cuales, al acoplarse conforman tres dimensiones. Los aspectos son: desde las faenas constructivas de reparación que se llevaron a cabo en ella, en el período que me tocó participar en la Dirección de la Corporación Cultural Amereida, y la ocasión de obra que se desata luego de residir en este interior un par de temporadas, ocupando una de las cuatro camas que se ubicaban en sus bordes —no estaba solo, había otros¹—, tampoco fuimos los primeros.

Parto con las faenas constructivas de reparación.

Primera dimensión: reparación

Las partidas: cimientos nuevos (zapatas corridas), pavimentos interiores nuevos, construcción de alzaprimado (tienen la función de suspender en el aire los muros perimetrales), cubierta nueva y conducción de aguas lluvias nuevas.

Básicamente estas faenas comenzaron el 2009 y no recuerdo bien su finalización, en el año 2010 o 2011. La envergadura de las faenas podría haber generado hoy una discusión si aquello que emprendíamos correspondía a una restauración, una reconstrucción o reparación. Me inclino, sin ahondar por no ser un experto en estos temas, que fue una reparación, aunque nunca dejó de estar de pie, estuvimos al borde de una reconstrucción cien por ciento integral.

La Sala de Música presentaba un deterioro muy significativo, en los sellos, juntas, revestimientos, suelos, pies de derechos y aislación. El tiempo transcurrido desde su construcción e inundaciones aceleraron su deterioro. Es preciso mencionar que los arquitectos, profesores Jorge Sánchez y Juan Purcell entre 2007 y 2008, aproximadamente, ya habían reparado su linterna,

➡ Arquitecto. Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Doctor de la Universidad Politécnica de Cataluña.

reemplazando pilares, llegada de cerchas superiores, marcos de las ventanas y con ello sus vidrios. El antiguo pivote horizontal con el que se plegaban las hojas laterales ahora da paso a un sistema aún incompleto de hojas deslizantes apoyado en los pilares.

Lo primero fue calcular una intervención que, si bien era radical, requería el cuidado de no dañar más lo que se mantenía en pie. Sobre todo, en una obra cuyos muros -que serían reemplazados parcialmente- juegan un rol preponderante para que la obra esté en pie.

La primera medida fue apuntalar radialmente toda la estructura que está por sobre las fundaciones, con la finalidad de pasar de una edificación apoyada puntualmente a ser apoyada (de momento estaba colgada del alzaprimado) en continuidad, pues la finalidad era dar paso a zapatas corridas.

Una de las lecciones con los estudiantes de Taller de Obra2 fue asimilar que partiríamos reemplazando las fundaciones de una obra, ejercicio poco habitual.

Partimos cortando una banda inferior de madera, la junta entre el muro y las fundaciones se apuntaló, se despejó el suelo, se emplantilló, se relleno parcialmente, se completó. Una vez realizada las fundaciones y concibiendo el corral, se procedió a retirar arena bajo nivel de suelo que fue depositada por las inundaciones pasadas. Se retiraba así material con residuos de todo tipo, para luego ser relleno por capas de arena nueva. A esta faena le prosigue la colocación de otros materiales de relleno para finalmente construir el pavimento interior, la cual se llevó a cabo en un par de tandas por un tren de carretillas incesante. Compramos el hormigón y sabíamos que no contaríamos con una manga que pudiese llegar hasta el interior.

Consolidado el radier que permite la colocación de las maderas, dimos paso a la aislación y finalmente el piso de madera, no en la mejor fecha, pues sabíamos que en verano aparecería el espacio entre las juntas. Paralelamente hemos estado desmontado los revestimientos exteriores. Mandamos a hacer todas las maderas, sección original del tinglado, solo que esta vez seria pino impregnado y de largos que no requieran uniones intermedias en los planos. Retirando el antiguo revestimiento exterior nos encontramos con una particular aislación, el papel no era fieltro, sino láminas delgadas de aluminio, dibujadas por estudiantes, algo así como cápsulas para arqueología futura. No recuerdo bien el destino, quiero pensar que llegaron a manos de los autores. Una vez finalizado los revestimientos, y redirigir el apoyo éstos a los pies derechos, nos abocamos a la cubierta. Luego de un tiempo y con la llegada de nuevos

recursos, conscientes del frágil estado de las láminas de las cubiertas, que estaban muy desgastadas, sería bastante en vano si luego de todo lo realizado no pudiéramos dejar el agua afuera. Partimos con el redibujo de las aristas para cubrir con un material que se adosara a las superficies, las pendientes ya están logradas por las cerchas principales de la sala, fue básicamente cubrir y dibujar las aristas con las canalizaciones que se fabricaron ad-hoc a los caudales y llevadas a las esquinas, acá el error fue no impedir el puente entre los metales de sujeción y de las láminas con las que fabricamos las conducciones, así su oxidación fue temprana.

Segunda dimensión: obra que genera obra

Hay obras que surgen de otras, pero no estamos hablando de una interpretación de su plástica, sino desde la experiencia de habitarlas, de permanecer y con ello ir al encuentro de otro lugar, ¿de cuál otro lugar, de cual otra obra estamos hablando? Se trata de las Celdas.

Cuando llego el momento de salir a construir lo que a su vez se fue constituyendo producto de la residencia en este interior, reconocemos que contábamos con un primer orden espacial que se relacionaba con una cama, con las mesas, con la ventana (la linterna). Esta trilogía, este irreductible conjunto significó nuestro primer espaciamento con propiedad, por tanto, esta trilogía no es un conjunto de mobiliarios. ¿Qué son? Primeramente, son vocablos que nos permiten armar un discurso sobre los límites y los bordes que se vivieron, cama, mesa y linterna. Alberto posteriormente indicaría, “es un orden del espacio antes que la densificación de este”

Cabe mencionar que los talleres de obras, que dan cabida a la ronda, custodian que se genere esa tensión entre la proyección de la obra y la construcción constante del lenguaje.

Se recurre a todo, pero no pretendo dar una exhaustiva memoria de lo debatido. Escojo para hoy lo que nos permitir partir, extrañándose de lo que es habitual. Muchas veces el proyecto busca un avance de las condiciones en las que se desarrollarán las acciones. Pero tiendo a pensar que en Ciudad Abierta reemplazada esas expectativas del proyecto con la facultad de extrañeza de lo que afuera (ciudad franca) pasa inadvertido.

Antes que se consolidaran las calzadas que hoy nos dirigen hacia esta sala, el modo de acceder, era asimilable al de una nave, es decir, era abordada, pues

se venía desde las arenas, casi intocable, para luego ingresar a unas “cámaras de descomprensión” para dejar afuera lo agreste. Al respecto recuerdo esa indicación de Alberto, con relación a las entradas de las casas de Valparaíso que intermedian entre la pendiente y el suelo de interior, los zaguanes, el hall, recámaras cuyas puertas se abren en el día para dar cuenta que se está, pero no son para entrar, para ello se debe golpear la puerta que contiene vidrios de colores en algunos casos.

El lugar que buscábamos sería una llegada o sería uno que hubiera que abordarse. En esta búsqueda Alberto nos trajo una indicación que también podemos visitar en el curso Presentación de la Arquitectura del año 1991, que centraba el discurso en el intento de Valparaíso de ser ciudad. En este intento “la ciudad se contracta, los patios se comprimieron en hall”. Daba cuenta que, por lo estrecho de lo disponible para la ciudad, no es que queden cosas afuera, sino que se contractan de tal modo que se transforma, en este caso, de patio a hall. Esta dimensión fue abordada en uno de los Talleres de Obra, acerca de cómo encontrarse con el lugar teniendo en cuenta esa contracción. En tal sentido nos mencionó que el primer estado de todas las obras, independiente su destinación, su primera estación, previa a la contracción, todas son con los límites de las trecientas hectáreas y en un transcurso de contractación se llega a los bordes próximos de cada obra en particular, así como en Valparaíso los patios se convirtieron en hall, con la diferencia que acá no es la contracción de esa nostalgia del solar de la ciudad fundada, acá es con esa contracción, es la extensión cifrada en su partido arquitectónico.

Ante esta afirmación le respondo, al interior de la ronda y exponiendo unos dibujos de las esculturas de Bernini, que pareciera que también existe una expansión que acompaña a esa dimensión particularizada, contractada. En este caso los bustos, esta dimensión que acompaña, es la capa que rodea a los bustos, esa capa que atrapa aire, más marcando una incipiente horizontalidad, más allá del gesto y aura del cuerpo, más acá de un particular lugar que lo rodea, lo nombraba el justo calce con su entorno.

La respuesta de Alberto Cruz fue implacable, marcando una dirección: “Un modo de pensar calante corresponde a los poetas, en nosotros es un modo de pensar unisista, un vacío. Así, queda restado de su desdoble, es decir, lo que se piensa (lo correcto en el arquitecto) va en su centro y a su vez va en cada punto. Vamos a centrarnos a mirar en elevación a mirar lo que en la extensión vértice ocurre y que dice de recomponer la densificación”

Esto nos llevó a pensar en el orden de los elementos que portábamos (cama, mesa, ventana) y suspender el lenguaje de ejes cardinalizados que imperaba hasta ese momento, la cama, la mesa, la linterna comienzan a aparecer en los cortes. ¿Hasta qué altura? La altura de la linterna de la Sala de Música, la disputa de ser límite y centro, así el lenguaje de ejes que nos llevó a denominar la rosa de los vientos, da paso a la vertical que nos trae el nombre de las Celdas. Así, cada celda es el desdoble de la cama, las mesas y de la linterna de la Sala de Música.

Tercera dimensión: espacio previal

En una de las reuniones de “lo abierto”³ acá en Sala de Música, Alberto Cruz luego de un almuerzo comentó que nos estaba haciendo falta un espacio previal.

Conocemos a alguien ya sentado en la mesa y las mesas son para celebrar que nos reunimos. Las extensiones de las mesas no son para iniciar un acercamiento y en tal sentido tenemos que constituir un pórtico para los huéspedes,⁴ dar lugar a ese primer acceder de quienes vienen por primera vez. Mencionamos que en las Celdas⁵ podríamos tener unas compuertas que contuvieran escritos, como una segunda superficie de los muros no abiertos en todo momento, solo cuando se estuviera con un invitado, una suerte de acto introductorio. Las mesas de la Sala de Música serían en tal caso una de consolidación de otro estado de la hospitalidad cogenerada, porque la hospitalidad es también querer ser recibido o disponerse a ser recibido. Para finalizar, debo decir que Alberto ya no está, pero en tal empeño aún nos encontramos.

1 Se refiere a los profesores ayudantes de la e[ad] que residieron por varias temporadas en ese recinto, ellos fueron: los arquitectos Rodrigo Lorca y Rodrigo Cepeda, y los diseñadores Manuel Sanfuentes y Jaime Reyes.

2 El Taller de Obra se realiza junto a profesores y con estudiantes de la e[ad] en los terrenos de la Corporación Cultural Amereida en torno a una obra, proyectándola y edificándola.

3 Con ese nombre se realizaron reuniones semanales con Alberto Cruz y ronda de profesores e[ad] durante varios años en la Sala de Música de Ciudad Abierta. Se discutía principalmente del oficio del arquitecto y diseñadores y las obras entre manos.

4 Ello dio lugar a la actual obra en ejecución Pórtico de los Huéspedes, en la parte baja de los terrenos de Ciudad Abierta.

5 Obra en Ciudad Abierta.

Re-visitando la Sala de Música: el estudio de la luz en Valparaíso

MARY ANN STEANE

El acto que marcó la fundación de Ciudad Abierta en 1971, la construcción de su Sala de Música, se inició con un movimiento que invocaba la luz. Como lo explica Miguel Eyquem: “la Sala de Música fue la primera obra construida en Ciudad Abierta. Adquirió este destino a través del gesto sencillo del poeta Godofredo Iommi quien alzó sus brazos en forma abierta hacia el horizonte y declaró las palabras mágicas: Sala de Música...”. Reflexionando en la importancia de este acto, agrega, “quizás esta imagen condujo directamente hacia el descubrimiento de una iluminación simbólica: la recepción de la luz del cielo, de su cenit”.¹

La “Línea de Valparaíso” es un fenómeno reconocible y la importancia del dibujo para la pedagogía de la Escuela, evidente. ¿Pero qué impacto tiene este matiz de compromiso con la percepción visual que se tiene en la educación ofrecida por la escuela? Para responder a esta pregunta este artículo revisa cómo se ha hablado, escrito y dibujado sobre la luz en la Escuela. Para esto se considera hasta qué grado la primera obra de Ciudad Abierta, la Sala de Música, representa un diálogo entre la poesía y la ciencia. El artículo también refleja cómo tal estudio de la iluminación contribuye al objetivo de la formación (literalmente “dar forma”, clásicamente traducido al inglés como “training” —entrenamiento, en idioma español— pero más relacionado con *Bildung*, lo que significa, “autoeducación”² en Valparaíso. Para alcanzar sus conclusiones analiza el proyecto no construido, “Los Pajaritos”, de Cruz, y un breve comentario sobre un artículo inédito de 1957 de Eyquem, “Iluminación”, y “La luz de Corral”, un texto de 1961 de José Vial, prefacio de una discusión detallada de la Sala de Música y su rol en esta “formación en la luz”. Se destaca en la argumentación la reevaluación de la entrevista³ del 2006 sostenida por la autora con Alberto Cruz referida a cómo fue representada la “recepción de la luz” en la Sala de Música.

He escrito con anterioridad⁴ cómo la perspectiva de la educación en diseño de Valparaíso

➡ Arquitecta de formación
y profesora titular de Diseño
Ambiental en la Universidad de
Cambridge.

puede ser considerada una formación en ética; una que reconoce un fundamento comunitario para la sabiduría práctica, en la cual los estudiantes descubren la recompensa de la austeridad y del sacrificio por una causa común. Lo que el estudio que aquí se presenta pone en discusión es que una perspectiva diferente sobre la luz natural se vuelve posible cuando la arquitectura es tratada no como forma u objeto, sino como un evento de autoría colectiva en sintonía con el sentido de la situación humana en un lugar particular. La reciente comprensión⁵ de Ash Amin respecto de que en un mundo globalizado la conservación de lo local no puede ser asumido, es respondida aquí por una obra cuya luz es entendida no como un fenómeno general si no específico, uno medular en cómo la arquitectura *tiene lugar*.⁶

Ideas orientadoras sobre la luz como origen

El 'Proyecto para una capilla en el fundo Pajaritos'⁷ de Alberto Cruz analiza su propio proceso de diseño para una pequeña capilla en un fundo agrícola en las afueras de la capital chilena. Para este artículo cuatro lecciones críticas emergen del texto.

Primero, Cruz fundamenta que el diseño premia la "desnudez" intelectual y debiese ser una forma de descubrimiento, no la aplicación de reglas. Más que escoger de un espectro de formas ya establecidas, o asumir ingenuamente que forma es igual a función, un diseñador debiese identificar una dirección que valga la pena seguir a través de la observación directa del entorno humano. Diseñar no es, en consecuencia, ni una lógica develada o una historia realizada sino un caminar empático,⁸ es decir, una *negociación*.

Segundo, Cruz rechaza la idea de que la arquitectura deba convertirse en un espectáculo de sí misma. Lo que la arquitectura busca no es el fin sino los medios de la vida que hospeda. Cuando él declara "La luz es la arena para estar cerca del mar de nuestra oración... El resto no importa, no es para nada interesante, puede ser lo que se quiere", Cruz trata la luz como circunstancia no como perspectiva, no lo que miras sino donde te encuentras.^{9 10}

Tercero, él insinúa que la luz es una aspiración más fundamental que la forma. Una aspiración por una particular calidad de luz nace de mirar; no es la consecuencia de la forma o geometría sino su origen.

Y, finalmente, Cruz ubica la arquitectura en la vida cotidiana, no más allá de ella, como la página en la que se escribe la vida.¹¹ Sostiene que la arquitectura

no trata sobre la construcción idealizada de las formas divorciadas de su contexto, sino en concebir el entorno para un juego del habitar que no llame la atención sobre sí misma.

No debiese, entonces, sorprendernos que a pesar de encuadrar su ambición un tanto abstractamente como “un cubo de luz”, preguntas sobre escala, geometría y forma sean continuamente exploradas en relación con la percepción humana. Demostrando la importancia central de la luz en su modo circular de interrogar, el texto culmina abriendo una nueva pregunta: “Pero, ¿cómo serán los confesionarios en este cubo de luz? ¿Cuál será su luz, la luz de la forma de estas pequeñas iglesias dentro de la gran iglesia?”

El análisis detallado de Cruz argumenta el cambio en la perspectiva formativa que introdujo en Valparaíso: una nueva atención a la experiencia, una nueva atención a la observación como medio para re-enmarcar las preguntas que la arquitectura puede abordar. Su artículo posterior de 1959, titulado “Improvización del arquitecto Alberto Cruz”¹² se extiende en una pedagogía en la cual observación empática es un objetivo no un supuesto.

Cruz subraya que los arquitectos jóvenes deben aprender a ver a través de la activa interpretación del mundo en dibujos. En cuanto al tema, insta a centrarse en las personas y sus actividades, la informalidad del intercambio de todos los días y sus circunstancias, no intereses formales como ejes, superficie o materialidad. Animando a los estudiantes a caminar, dibujar, pensar y escribir, apunta a que el registro se convierta en “ver” y a darse cuenta que diseñar es un asunto de arbitraje perspicaz no destreza formal. Enseñar a los diseñadores es un asunto de desarrollo de resiliencia, empatía, sentido común: y, quizás, más importante una confianza en la visión, una confianza en comprometerse con otros, más que la entrega de conocimiento formal o técnico. Construir algo con oficio depende de la “astucia” propia, “un verdadero ingenio para lograr cosas”.

Iluminación: la poesía y la ciencia de la luz

El texto de Eyquem de 1957 “Iluminación”¹³ explica los objetivos del proyecto Santa Clara no construido. Su énfasis en la percepción visual es una prueba más para el compromiso de la Escuela de Valparaíso con la luz. Una unión inesperado de la ciencia y el arte, el texto adopta la terminología y diagramas de óptica, pero es establecida como poesía Simbolista. Referencias precedentes

(de EE.UU, Europa, América del Sur, tradicional y contemporánea) acompañan la compresión de la observación personal (la difusa calidad de la luz bajo las hojas de un castaño en un día de sol, el impacto del fuerte color local en superficies blancas, experimentos con las propiedades de la transmisión de la luz en los materiales, las implicancias de la luz en las ceremonias litúrgicas). Este enfoque construye un puente entre la ciencia y la poesía donde la referencia a precedentes y el alcance de la geometría óptica sostienen una caracterización de la ambición por la luz, que se espera explorar en un riguroso proceso de modelado físico. Lo que es más importante, que parece yacer entre la protesta contra la ciencia/tecnología y un diálogo prudente con ella, puede ser considerado como tener su corazón en la práctica, como una manera de pensar “mezclada” que opera a diferentes niveles, pero que utiliza la poesía, las palabras para encontrar la “verdad” de una proposición (edificio, ciudad, instalación efímera) y “ciencia” para calificar el resultado.

Luz local: El entorno de Nuestra Señora del Tránsito en Corral

[Jorge Sánchez Reyes, José Vial Armstrong, Alberto Cruz Covarrubias, y profesores colaboradores de la Escuela de Arquitectura y Diseño. Cálculo asismicidad: arquitecto Sergio Rojo. Cálculo ventilación Reinhold Klubstchko. Asesoría de la construcción: Ingeniero Alberto Vives E. Colaboración en la construcción: diversos Talleres de Obras de la Escuela de Arquitectura y Diseño.]¹⁴

En Corral, el equipo de diseño vivió in situ por un período considerable. Inusitadamente, esto permitió no solo la adquisición de la colaboración de habilidades del lugar, que la escuela continúa atesorando con gran esmero; sino una mayor conciencia de las implicancias de las condiciones de la luz local para la posición¹⁵ espacial de la comunidad al orar.

En su larga descripción del proyecto,¹⁶ las ambiciones del equipo de diseño para su re construcción de la iglesia en Corral están enmarcadas como luz que sostiene la oración mientras que va disminuyendo o retirándose “la presencia de la forma”. El eco del texto Los Pajaritos es evidente. Lo que rápidamente se vuelve claro es que, entre otras cosas, el trabajo puede ser considerado como respuesta a las condiciones de la luz local. El equipo diseñador sabía que la iglesia sería vista fundamentalmente a la luz del día por lo que el carácter y dinámica de la luz natural en este espacio se convirtió

en un punto importante de partida para el rediseño tanto del interior como del exterior del edificio. En general, la preocupación era sacar lo mejor de la luz frecuentemente difusa y relativamente tenue creada por la situación de Corral ubicada en la base de varios valles profundos al lado del mar; una que hace difícil mirar por las ventanas abiertas, dado el resplandor resultante. El compromiso cercano con el fenómeno crítico está ilustrado en el resumen de Vial de la situación del poblado:

“La luz de la ciudad importa para el exterior constantemente y para el interior en las horas de misa. Varía en intensidad en invierno y verano... en el atardecer la altura de los cerros vecinos y su posición hacen desaparecer el sol directo muy temprano. Entonces a la ciudad llega, durante muchas horas la luz reflejada por el cielo —que es muy intensa porque el sol aún está a buena altura. O sea, hay un largo atardecer de luz cenital refleja que se mantiene casi constante. Los cerros, a esa hora, llenos de árboles, son muy absorbentes y aparecen sombríos mientras que el mar y los edificios y el cielo tienen luz cenital reflejada”.¹⁷

Aludiendo a este estudio de la luz, el equipo sugiere la estrategia de color para el exterior (plateado para la parte superior de las paredes y rojo oscuro para las partes inferiores) que entrega al edificio “una forma de presencia que corresponde con la luz externa preponderante en Corral: en invierno, la llovizna constante con nublados brillantes; y en verano, en que Corral se convierte en balneario con momentos de sol esplendoroso en que domina la masa del mar”.¹⁸

Los diagramas de croquis anotados resumen sus opciones para distribuir la luz en un espacio de nave menos axial y mucho más generoso para poder mitigar la luminosidad mientras conservaban niveles más altos de luz en el presbiterio para conservar la orientación del interior. Y como nota Pérez, comentando sobre las ventanas proyectadas que ayudan a completar el recinto de la nave filtrando la luz que ellas aportan, “esta luz, delicada y homogénea, libre de todo problemas, contribuye también, a su manera, a la constitución de este lugar de asamblea”.¹⁹

Sin embargo, estas palabras, estas iniciativas, todavía suplican una pregunta importante. ¿Cómo *tiene lugar* la luz en el trabajo que la Escuela posteriormente completó? Una entrevista del 2006 con Alberto Cruz referida a la luz en la Sala de Música, me permitió proseguir con esta pregunta, y lo que sigue desenvuelve las respuestas en el orden en que fueron dadas. Más allá de dar forma a mi

argumento en referencia a la relación entre su perspectiva pedagógica y el estudio de la luz en Valparaíso; es también una bella demostración de su postura dialéctica en la representación colaborativa de la arquitectura; apuntando hacia pero no declarando explícitamente lo que conlleva a la arquitectura el estar “abierta”, y el tipo de disciplina que el objetivo de apertura demanda de nosotros como arquitectos y profesores.

Un interior público al borde de la ciudad: Sala de Música.

Ocho preguntas

[Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Juan Purcell, 1971]

1.

MAS: ¿Qué dictó el emplazamiento y orientación de la Sala de Música en medio de las dunas?

AC: ¿La primera obra? Su ubicación significaba la extensión máxima de Ciudad Abierta. Comenzamos caminando por el todo el terreno²⁰ (paisaje), un área de 300 o más acres para sentir el paisaje en nuestros huesos. Un momento de caminar. Para apropiarlo. Habiendo regresado del norte, llegamos donde el húmedo suelo pantanoso terminaba y comenzaban otra vez las dunas. El poeta sugirió que era un lugar para la música. Nadie entre nosotros era músico pero podíamos, en todo caso, recibir a un músico —y eso se convirtió en la tarea más urgente.

Siendo aliados en la ambición de ser capaces de dar la bienvenida a músicos, la ubicación de la obra cerca de la marisma en el borde mismo de la ciudad merece ser comentado considerando la práctica de la Antigua Grecia.²¹ Se ha sostenido que un santuario para las musas delimitó el territorio ocupado por la Academia de Platón. El agua fue a menudo una característica de la ubicación liminal elegida para esos santuarios, y el festival de las musas que estos santuarios representaron fueron tratados como hechos significativos en su vida ordinaria. Mientras que las musas han sido originalmente asociadas a todo aprendizaje, con el tiempo comenzaron a ser tratadas más específicamente como fuente de conocimiento en las artes y, en particular, como mecenas de la poesía. Esto es relevante considerando la aspiración de Cruz para la formación entregada en Valparaíso, con su foco dual en la relación de la poesía con la arquitectura y el esfuerzo colectivo; porque en la Antigua Grecia las musas

eran consideradas para promover la cohesión fuerte del grupo a través de la motivación de sus miembros para hacer lo mejor posible.

2.

MAS: ¿Cuál era la relación entre la Sala de Música y las dunas?

AC: Precisamente la luz. En el grupo, en esos tiempos, la idea de extensión y la idea de la luz estaban relacionadas. No se entendía ninguna diferencia entre la luz y lo que era iluminado. No se entendía diferencia entre la extensión natural y ser extendido, por ejemplo: entre una extensión y percibir/comprender esa extensión. Ver y mirar y la luz.

En la elaboración de su respuesta, Cruz apunta a la idea de que nosotros siempre estamos adentro del mundo, no a distancia de él. En este emplazamiento, vemos, miramos, estamos con la luz de las dunas que entregan la apertura de su extensión. Él enfatiza la extensión de las dunas como extensión de la luz. De manera que el sencillo blanco exterior de la Sala de Música es justificado: sus puertas reticentes, sus ventanas reticentes, su techo reticente permite a la obra emplazarse fácilmente, en silencio, con las dunas. La Sala de Música se emplaza donde el sonido del oleaje casi desaparece y el mar ya no es más visible. Un ejemplo de la atención de sus diseñadores a la interpenetración entre el sonido y la luz —la reciprocidad de oír y ver— está diciendo que la obra no se declara a sí misma en voz alta en términos visuales sino que se emplaza precisamente, en silencio, con las dunas/la luz.

3.

MAS: ¿Cuál era la calidad de la luz que se buscó aquí?

AC: Cuando un arquitecto tiene un espacio, es decir, la extensión de un plano (algo así como esta sala), él o ella comprende la luminosidad del espacio. La extensión es lo que tú estudias y la luz está disponible. La luz es un regalo.

La Sala de Música iba a tener una tensión con respecto al sonido —el sonido se iba a elaborar allí— en consecuencia, no podíamos tener la confianza de que su luz sería dada de forma normal.

Estábamos pensando que lo que tenía que hacerse concernía lo visual. Queríamos lo que es casi imposible (el momento utópico de todo trabajo): que la luz no iluminara los objetos sino que se mostrase a sí misma. Allí llegó el momento cuando todo tuvo que ser referenciado ya que el horizonte referencia lo visual. Nos dimos cuenta que debíamos construir un horizonte

vertical en el centro, y el resto tenía que ser una penumbra, es decir, media sombra luminosa. Los extremos de la sala (los rincones) tienen luz, entonces la luz no termina.

Nosotros, como el resto de los hombres, pensamos en la luz como algo fijo. No vemos los cambios del día.

Pero la luz tiene variaciones. A veces la luz ilumina las cosas como cosas, a veces ilumina en una forma diferente. La luz es igual a mitad del día. Al comienzo y al término del día ilumina las cosas de manera diferente.

(Aquí) estábamos pensando, estábamos queriendo que la luz iluminara las cosas de igual manera. Es por eso que la parte central de la obra es regular.

La hicimos regular (en plano) de manera que pudiera iluminar con regularidad. Sin doble sombra. Unitaria, restringida, elemental. Tratando de evitar toda irregularidad”.

Esta fue la primera de dos respuestas largas. La respuesta de Cruz sugiere que la luz fue considerada por los diseñadores de la obra, alternativamente, como *un regalo* pero también como *un descubrimiento* en relación a la localidad. Él busca reconocer, a través de este diálogo, que en el desarrollo de una obra la luz tiene dos caras. Puede ser asumida y puede ser revelada. Al principio él dice que la luz no es lo que tú diseñas sino algo que te es *dado*, pero después admite que en este caso tenía que encontrarse una luz adecuada de manera de permanecer fiel a las palabras originarias “Sala de Música” proporcionadas por el poeta Iommi durante la *phalène*. Otra vez una preocupación por la interpenetración entre el sonido y la luz es evidente, con la implicancia de que la luz puede reconocer o reciprocarse la reivindicación del contexto. Puede tener lugar, puede señalar un lugar. Puede ser el origen de una obra.

Lo que es particularmente interesante en los comentarios posteriores de Cruz, es su admisión del compromiso con el “espectáculo” de la luz “mostrándose a sí misma”. Esto es particularmente así, dado su más típica preocupación con la habitabilidad humana, a la cual me referí en mi discusión sobre el proyecto Los Pajaritos. En este caso hay un cambio importante de la luz brillante exterior a la calidez y sombra del interior. Como él subraya, la poderosa fuente de luz al centro, la luz “que se muestra a sí misma”, no es un mero espectáculo, algo para que nosotros miremos, sino, en realidad, el “horizonte vertical” que da forma/referencia nuestra experiencia de la media luz en el resto del espacio. (Esto es porque las superficies más luminosas controlan cómo un espacio es

percibido y determina la luminosidad relativa y, por lo tanto, la visibilidad del resto de la sala)

Además, tiene claro que una sencilla luz “equitativa” es el objetivo para este espacio centrado, una que no le dará prominencia a ningún lado de la sala, de manera que la sala permanece no-orientada o “regular”. Volveré a la pregunta del rincón oscuro a continuación, pero en términos generales lo que Cruz quiere decir aquí con “equitativo” es una luz concéntricamente equitativa: una área luminosa en el centro, rodeada por media luz/ media sombra, una penumbra.

Cruz toca a sabiendas, entonces, la pregunta de la percepción humana de la luz, tanto en fototropía y adaptación visual, y la forma en la que luz puede recordar o re-establecer el tiempo. Dice que la luz equitativa de esta sala para la música es perpetuamente como la del mediodía, tiempo de quietud. Y, de hecho, hay una tensión en el drama “utópico” de la luz cenital. Pensando en las decisiones tomadas en Corral respecto de la integración de la luz y el espacio, podemos —quizás— decir aquí que la luz reúne pero no orienta —para crear una sala abierta para la re-interpretación. En Chile las personas a menudo se alejan de la fuente de luz natural más que ir hacia ella porque no hay necesidad de tener mucha luz porque hay la suficiente. Las personas naturalmente se paran de lado de la luz para evitar su resplandor.

Hay, por supuesto, algo muy radical en el horizonte vertical —y en este caso el centro de la sala más que en los límites de la existencia: da vuelta el teatro cotidiano de la existencia de afuera hacia adentro.

4.

MAS: ¿Cuáles son las razones específicas para la forma de la cubierta alrededor de la lucarna?

AC: Queríamos contrapesar la dirección del sol.

Para ver la luz, para pensar la luz, para formar la percepción. La formación de la visión.

Cruz se pone más lacónicamente explícito aquí sobre la idea de que la luz es formación. Sugiere que la luz forja el entendimiento y conserva lo local, porque tiene lugar y lo interpreta. El diseño de la lucarna central indica que el objetivo de construir luz “equitativa” sobrepasó la construcción “equitativa” de la forma. La cubierta de la Sala de Música parece tener una simetría cuadrangular, pero en una inspección más de cerca se hace evidente que las

superficies adyacentes a la lucarna difieren de la orientación. Aquellas en el lado norte son planas mientras que aquellas en el lado sur están inclinadas, un ajuste que re-direcciona la luz hacia el centro del espacio a la vez que modera esa fuente potencial de luminosidad a los que entran.²² En otras palabras, una comprensión de la geometría solar se coordina con la preocupación por los patrones de los movimientos y sus implicancias experienciales. Soy consciente que este aspecto de la fisonomía de la Sala de Música ha sido calificada como expresión de la “tesis del propio norte” —y, en consecuencia, puede ser visto como una parte de la búsqueda post colonialista de la Escuela para re-crear la identidad chilena, pero Cruz no eligió decir esto en la entrevista del 2006.

5.

MAS: ¿Qué aspectos del diseño de la obra emergieron de una conversación acerca de la música, su interpretación y la relación del intérprete y la audiencia?

AC: Se piensa en la música solo cuando esta culmina. Cuando terminaba todos querían salir y tenían que elegir entre tres puertas. Lo que la música otorgó fue la posibilidad de la elección.

La Sala de Música se convirtió ahora en una sala de reunión, en un comedor, así que las tres puertas de salida no están allí. (No se necesitan más).

Ningún músico estuvo involucrado. Tuvimos que producir, comprender e interpretar una tensión, una interpenetración, la tensión de la música y la luz.

Lo que teníamos que alcanzar, que lograr, era que si alguien estaba allí (CON) esa luz iluminando la sala, queríamos construir una situación de ser absorbido... siendo la absorción la idea de no tener un pasado o un futuro. En una travesía, uno se detiene porque ha quedado absorto. Al mismo tiempo una apertura, una pesadumbre. Queríamos eso. La música persiste allí incluso después de haberse convertido en comedor. Previmos con anticipación que esto sucedería.

Luego llegaron muchos músicos: pianistas, música de cámara, música electrónica.

Mueven los paneles. Mueven las sillas. Construyen una acústica para la sala.

Los músicos tienen una relación con lo que obstaculiza el sonido. Lo tienen a partir de (de su relación con) su instrumento. La obra se convierte en el instrumento del músico”.

Cruz aquí reflexiona más a fondo sobre la idea de que la luz y el sonido en la Sala de Música no tienen que estar divididas. Declara que una elección de

rutas de salida, y lo que él describe como *pesadumbre* —la gravedad de la sombra— permite la absorción, un ser atrapado en el presente. La penumbra general de la sala, su equitativa media luz, ayuda a la absorción en el juego del sonido más que el espectáculo de una vista. Otra manera de decir esto es que la absorción demanda introversión, una sala sin vista (o mejor una sala con solo el vislumbre quebradizo de su entorno inmediato), mientras que la música necesita encierro para no menguar con la distancia. Lo que aquí se insinúa es que la recepción de la luz del cenit permite la adaptabilidad del recinto por el cual los músicos “tocan el edificio”. Como señala Eyquem, el rincón más oscuro ha sido preferido generalmente por los músicos, posiblemente porque este rincón es menos probable que sea perturbado porque la luz superior es ligeramente más fuerte aquí como resultado del diseño asimétrico de la lucarna central, ya discutida.

Cruz no revela la sutil interacción entre la geometría ortogonal (las columnas/pilares las paredes principales), su geometría diagonal (las vigas del techo, los tableros en ángulo por las ventanas, los porches de las esquinas) tocándose en lugar de la “apertura”/“la posibilidad de la elección” como objetivo. Por lo mismo, daré mis propios comentarios sobre este punto. En la obra original una larga vista diagonal era asequible desde cada porche. Esta *veduta per angolo*, o encuentro con paredes en un ángulo hacia la dirección de la vista, negaba la confrontación e invitaba a un movimiento errante por el interior. El porche de entrada que se conserva todavía ofrece esta invitación. Vale la pena agregar que el pequeño patio organiza no solo la luz y la ventilación, sino también el espacio disponible para los usuarios. El objetivo de un espacio no-orientado dependía de una atención aguda en cómo se encuentra la obra, su paisaje de luz y la variación en posibilidades espaciales que ofrece.

6.

MAS: ¿Qué dictó la dimensión de la obra y la dimensión de la lucarna?

AC: Fue a una distancia tal que una persona pudiese ver cualquier cosa desde cualquier posición de la sala. Una orientación entre cada parte, (¿para crear?) una relación equitativa entre las cosas.

Cuando te vas de vacaciones (veraneo, veranear, irse al mar en las vacaciones de verano, estar orientado hacia el mar, siempre por lo tanto hacia el oeste en Chile) tu orientación es hacia el mar.

Aquí queríamos una obra igualmente orientada al cerro como al mar.

Cruz aborda, una vez más, un tema de orientación —espacial y temporal— pero esta vez en referencia al exterior de la obra. A diferencia de la mayoría de los asentamientos costeros en Chile, las obras en Ciudad Abierta le dan la espalda, eligiendo unirse a su paisaje inmediato más que al océano desconocido de cuya presencia no pueden escapar. En un lugar desde el cual el océano no es visible, esta actitud se ejemplifica con la primera obra de Ciudad Abierta.

7.

MAS: Una pregunta difícil: ¿En qué medida el ambiente de la Sala de Música fue descubierto y hasta qué medida fue intencionado?

AC: La voz poética tiene dos dimensiones.

Música: Está la actividad de la música, y está la cumbre de las musas.

En Ciudad Abierta estábamos luchando contra la pragmática aspiración de la musa.

(Uno puede) ser en las cosas, o frente a las cosas.

Uno siempre es en las cosas. Es decir, la existencia es sobre algo, es en algún lugar.

Música —y la musa de la música.

Está la pragmática —y también la dimensión utópica del asunto.

Los americanos son diferentes a los europeos, especialmente, los americanos españoles.

Especialmente en el urbanismo arquitectónico.

Sin vacilar los españoles fundaron ciudades que estaban basadas en una grilla cuadrangular.

Los lugares de las cosas eran rectangulares, los patios eran rectangulares, los bloques eran rectangulares.

Así que heredamos el sentido de pensar las obras desde su origen, desde su generación.

Ellos trajeron una generación de formas y las ubicaron. En Ciudad Abierta no estábamos pensando en imposición, sino en el principio generador de la obra.

Así que todo origen de la arquitectura es la poesía. Tiene que ser construido paso a paso.

Al principio, especialmente, estábamos interesados en el sentido de iniciar, más que en una forma impuesta. Otras personas no se encuentran a sí mismas en esta situación.

La Plaza Mayor otorga fidelidad a la metrópolis, significa fidelidad al rey. (Ciudad Abierta) no fue hecha en el sentido de la obra (para completar) sino (en la búsqueda de) su generación. Como una fuerza creativa.

No queríamos construir la obra ni con música o acústica, sino con un sentido de origen.

Una obra que busca, que todavía está en la búsqueda, en búsqueda de establecer una ruta.

Estábamos preocupaos por la altura de la obra. Hubo experimentos diferentes. A través de la percepción, en el hacer las cosas, uno se volvió más confiado de la altura. Importaba cómo el cuerpo se mueve en el edificio.”

8.

MAS: ¿Había un dibujo, un plan?

AC: Todo fue hecho en el lugar. Lo hicimos en el lugar. Fueron todos los comienzos.

El funcionamiento de un sitio es una gran cosa. Le entrega a uno la verdadera magnitud de las cosas. Pero, al mismo tiempo, simplificas las cosas. Un poco como un primer español.

Estas son las cuestiones.

El último par de respuestas de Cruz extiende su comentario del texto de Los Pajaritos respecto de que el diseño no es una cuestión de aplicar reglas o imponer formas, sino que es un camino empático, de negociación, un viaje de descubrimiento. Aquí la ambición de los fundadores de Ciudad Abierta de estar desnudos ante una faena de diseño, “de volver a no saber/ conocer” es contrastada con aquellas de los “americanos españoles” cuyas grillas rectangulares y formas constructivas significaban lealtad a la Corona de España. En estas respuestas el camino de la metáfora para el diseño es invocado más de una vez. Cauteloso y, sin embargo, preciso, lo que él confirma es el sentido que los autores de la Sala de Música buscaron para permanecer leales a la poesía del lugar develada in situ, con nada de trabajo decidido con anticipación. Luchar contra la aspiración pragmática de la musa implica identificar y reflexionar sobre el horizonte de un tema antes de inventar las cosas a medida que uno avanza. En la búsqueda por los orígenes este tipo de trabajo hace que la luz tenga lugar.

Sus comentarios finales fueron que le gustaría continuar la conversación.

La evolución del estudio de la luz en Valparaíso

Hace un año, cuando me dirigí a una audiencia de arquitectos y científicos de la construcción en Cambridge, Reino Unido, hablé brevemente sobre las dificultades pedagógicas de enseñar sobre la luz a los estudiantes e hice referencia al enfoque formativo en la Escuela de Valparaíso. Cuando señalé que mi interés en el hecho de que la conversación sobre la luz en Valparaíso ventiló un diálogo prudente pero significativo entre la ciencia y la poesía, un escalofrío de incertidumbre corrió por la sala —como si yo fuese valiente o loca— a pesar de que este tipo de enfoque es frecuentemente tomado en el Reino Unido por estudiantes de arquitectura en trabajos exploratorios de diseño.

¿Por qué la idea de una unión entre ciencia y arte en la práctica arquitectónica debe tener tal recepción?

En principio, existen todas las razones para la continuidad entre la naturaleza y lo que nosotros hacemos o creamos. En la práctica, sin embargo, la reivindicación de la ciencia se convirtió en una unión u otra fusión por causa de la manera en que la ciencia enmarca la naturaleza y, en consecuencia, también a nosotros. Históricamente, uno normalmente mira la aparición de este tipo de consciencia de la necesidad de una fusión, con el advenimiento de la perspectiva y “el método científico”. Pero es bueno ser claros acerca de cómo se usan las palabras y estar alertas ante la mala interpretación de la historia. La ciencia es ahora definida típicamente como “conocimiento basado en información demostrable y reproducible”, el arte como “la creación o aplicación de la habilidad creativa e imaginación humana”, pero la frase “ars sine scientia nihil est” que Ackermann²³ remonta hasta el siglo XIV, de hecho afirma bastante pragmáticamente que “el conocimiento y experiencia sin razón es nada” y el “arte sin ciencia es nada”.

Los arquitectos y artistas modernos estuvieron particularmente atraídos por la ciencia (abrazar la ciencia fue —y permanece siendo— una manera de ser “moderno”), principalmente por las ciencias físicas (aunque hubo un entusiasmo sano por las analogías biológicas también). La forma extrema de esto en la arquitectura surgió por motivos de higiene y claridad y un modelo de arquitectura para ser ejecutado íntegramente sobre fundamentos científicos. Claramente, esta última noción nunca fue adoptada en Valparaíso. En parte esto es porque la Escuela siempre ha reconocido la dificultad de enmarcar la luz como tema para los arquitectos: la luz con la que vemos/comprendemos,

la luz a través de la cual el conocimiento se encarna, la luz que determina qué puede ser visto, la luz que en sí misma no es vista. El reconocimiento de Cruz de que uno siempre está dentro del mundo y su arquitectura y, por lo tanto, nunca en condición para comprenderla completamente en forma objetiva, toca esta visión.

Sus respuestas a mis preguntas sobre la luz en el *“trabajo en ronda”* de la Sala de Música señala su consciencia de que la estructura de la luz en la arquitectura siempre acarrea las posibilidades latentes y simbólicas inherentes en el “yo veo/yo comprendo - ejemplo: la mediación entre la historia individual y las condiciones finales. Su enfoque refleja la idea de que iluminar no es algo que uno pueda hacer en base a teorías de exactitud (en términos aristotélicos no puede ser enseñado). Solo puede ser hecho bien o menos bien, pero hacerlo bien parece involucrar una imaginación notoriamente rica y precisa, enraizada en una especie de tacto o generosidad, y por sobre todo, como la Sala de Música y otras obras de Valparaíso ilustran, una capacidad de ver el sentido en las situaciones humanas.

Se ha sugerido que el compromiso inicial con la ciencia manifestado en el proyecto Santa Clara y en el ensayo “Iluminación” de Eyquem fue después abandonado – o al menos fuertemente minimizado. El punto en el cual las palabras llegaron a tener una prominencia creciente en las prácticas de trabajos colaborativos realizados en Valparaíso, siguieron a la publicación en 1967 del texto fundacional de la Escuela, Amereida. ¿Pero en qué sentido es esta afirmación realmente verdadera?

En la iglesia de Corral una evaluación cuidadosa del escenario y su luz fue crítica para el éxito del proyecto. Las consideraciones estructurales fueron claramente claves, pero también lo fueron las que concernían la luz. Las observaciones del equipo sobre la luz los ayudaron a construir una situación —en este caso, una situación más digna para reunirse— dependiente de una nueva relación entre luz, superficie, coreografía y estructura. En un análisis crítico previo, la observación aguda del escenario y una atención co-ordenada del espacio y la luz en relación a la habitabilidad, pudo no haber recibido el mismo énfasis como las lecciones en práctica colaborativa que este trabajo fue capaz de entregar; pero ambos han sido igualmente pivotantes para el posterior enfoque de la Escuela en formación/auto-educación.

Puede ser verdad que en la poética de relación promulgada por Cruz después de 1967, las palabras, gestos, dibujos, importen de una forma en

que no lo hacen los cálculos. De ahí la declaración explícita de que la Sala de Música representa una “adivinación espacial” y no “un cálculo técnico de la luz”. Y aun así, esta obra se enlaza críticamente con la geometría de la luz, su navegación de la luz delata una sofisticada comprensión de las implicancias de la geometría solar para la habitabilidad de la construcción; así como una respuesta integrada a las dimensiones de lo acústico, visual —incluso térmico— de la obra. Una comprensión matizada del vocabulario de la luz es evidente en las explicaciones dadas por su rol y carácter en la obra. Como es certero en un enfoque científico comprender el mundo, la observación se prioriza en el acto del dibujar y escribir a través del cual cada proyecto de Valparaíso busca su origen. En un sentido importante también, Ciudad Abierta sigue siendo el laboratorio que siempre ha sido, una sala de clases en el cual la investigación experimental de la luz se lleva a cabo a toda escala, cada trabajo un experimento abierto, no una respuesta calculada.

Gadamer dice sobre la práctica en *Reason in the Age of Science*: ‘the normative character of practice and hence the efficacy of practical reason is ‘in practice’ still a lot greater than theory thinks it is’²⁴ – that is, one cannot conduct practice according to a recipe or rules, one must ‘be practiced’; and ‘in contrast to all other goods it is not diminished by being shared but actually gains through participation’²⁵ and ‘practice is conducting oneself and acting in solidarity’.^{26 27}

Cruz seguramente estaría de acuerdo.

En su visión “la formación en percepción” se une al conocimiento de la luz —el conocimiento se encarna a través de un cuidadoso dibujo de observación— con el conocimiento tácito adquirido a través de la experiencia en el lugar de los procesos constructivos, y una familiaridad y confianza en el diseño colaborativo. Al enfatizar que para actuar como un diseñador se requiere la buena voluntad de aprender a mirar (una confianza en el mirar) desarrollada dibujando donde uno vive, y el coraje, empatía y sentido común adquirido por construir junto a otros, argumenta en favor del valor de la práctica/ conocimiento y experiencia, guiado por una perspectiva ética tanto sobre el lenguaje formal del arte y las proposiciones teóricas de la ciencia. Este no es un rechazo total de la ciencia sino un reconocimiento de lo que puede y no puede hacer. La ciencia por sí misma no puede decidir el origen de una obra o la dirección que debiese tomar, porque los modelos abstractos que la ciencia adopta no pueden por sí mismos responder legítimamente preguntas sobre

qué debiese ser priorizado cuando construimos. Y como Cruz se dio cuenta, esto es especialmente así cuando la creatividad improvisada es el objetivo.

En Valparaíso, la *formación* —educación— es una ambición más crítica que la forma. En la enseñanza de Cruz el foco dado para la luz habitada y la idea de que la arquitectura es “acto” no objeto cuando perseguida como juego “experimental” de final abierto, permite el despliegue colectivo de “comprensión vivida” en una localidad específica y entre una cohorte de estudiantes. La luz es un regalo y la luz es lugar, origen. Puede ser intangible, pero fundamentalmente, tiene lugar.

Tal preocupación por nutrir una comprensión más certera de lo concreto en un mundo de proliferaciones abstractas junto a la atención a las muchas señales de la localidad incluyendo la luz, merece respeto, y a pesar del mensaje subversivo, implica que en diseño “scientia sine ars nihil est”, “razón sin conocimiento y experiencia es nada”.

1 M. Eyquem, correspondencia personal, 2006.

2 Nota de traducción: si bien en el texto original Bildung se expone como “self-education”, en idioma español “auto-educación”, el concepto de Bildung se remonta hasta el siglo XVIII y puede también leerse en la Fenomenología del espíritu, de Hegel.

Ver, entre otros: (1) Ostwald, W. (1897). Studien über die Bildung und Umwandlung fester Körper. Zeitschrift für physikalische Chemie, 22(1), 289-330. (2) Fabre, M. (2011). Experiencia y formación: la Bildung. Revista educación y pedagogía, 23(59), 215-225.; Ostwald, W. (1897). Studien über die Bildung und Umwandlung fester Körper. Zeitschrift für physikalische Chemie, 22(1), 289-330.

3 M.A.Steane, (2011), ‘Enlightening conversation: The Music Room and The Open City’ in The Architecture of Light, Routledge, pp 105-129.

4 M. A. Steane, (2016), ‘Found in translation? Reconfiguring the river edge of Cochrane, Patagonia, a travesía project of the Valparaíso School led by David Jolly and David Luza, November 2013’ in Brookes e-journal of Learning and Teaching, Vol. 8, Issues 1 and 2, April 2016, published online at <http://bejlt.brookes.ac.uk/paper/found-in-translation-reconfiguring-the-river-edge-of-cochrane-patagonia-a-travesia-project-of-the-valparaiso-school-led-by-david-jolly-and-david-luza-november-2013/>.

5 Nota de traducción: el texto original emplea la palabra “insight” que según <https://es.oxford-dictionaries.com/traducir/ingles-espanol/insight?locale=es> y <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/insight> se traduce por “perspicacia” o “comprensión”, la opción de traducción dado el contenido del texto es “comprensión”.

6 Nota de traducción: el texto original emplea la palabra “take place” que según <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/place?q=take+place> se traduce por “tener lugar”, sin embargo el sinónimo y ejemplo que cita es: “to happen -tener lugar

The meeting will take place next week”. La opción de traducción es “tiene lugar” pero en el texto sería más asertivo emplear la palabra “ocurre”.

- 7 A. Cruz. 'Proyecto para una capilla, en el fundo Pajaritos' (1954), *Anales de la UCV*, Vol. 1, 1954, pp. 219 -234, trad. autor, publicado en la web en <https://www.ead.pucv.cl/1954/proyecto-pajaritos/>, accedido el 27 de Noviembre.
- 8 Nota de traducción: el texto original emplea la expresión "empathetic wayfaring". "Wayfarer" es traducido como caminante o viajero por <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/way?q=wayfarer> y "wayfaring" es traducido por <https://es.oxforddictionaries.com/traducir/ingles-espanol/wayfaring?locale=es> como (minstrel) que va de pueblo en pueblo; (instincts) de viajero; (family) viajero; (family) de viajeros. Ambas opciones no se conciben con el contexto. Se elige traducir "caminar empático" porque esta traducción se acerca más a "negociación", palabra que el texto original emplea para explicar este "empathetic wayfaring".
- 9 La metáfora de Cruz implica las condiciones fundamentales de Chile en una orientación más cosmológica donde la luz es la sustancia firme —la tierra— contra la cual se lava nuestra oración inquieta y siempre esperanzadora.
- 10 Nota de traducción: se buscó la fuente original del texto referenciada por la autora en el texto original.
- 11 F. Pérez Oyarzun, P. Bannen Lanata, H. Riesco Grez, P. Urrejola Dittborn, (1997). *Iglesias de la modernidad en Chile, precedentes europeos y americanos*, Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, PUC, Santiago, pp. 97-99.
- 12 A. Cruz (1959), 'Improvisación del Arquitecto Alberto Cruz', *Proceedings of the First Conference of Latin-American Faculties of Architecture*, Universidad Católica de Chile, Santiago, Doc. 27/ 12 November 1959, appendix to Doc. 26 de noviembre 1959, Retrieved on November 20 2017, from <http://www.ead.pucv.cl/1959/improvisacion-del-arquitecto-alberto-cruz/>
- 13 M. Eyquem A., (1957), trad. M.A. Steane, *Iluminación: Estudio para establecer la Iluminación para Santa Clara*, manuscrito inédito.
- 14 Nota de traducción: la opción de traducción se buscó la fuente original referenciada por la autora en el texto original (https://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Reconstrucción_Parroquia_de_Corral)
- 15 Nota de traducción: en el texto original se emplea la palabra "staging". Una de las acepciones de traducción según https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/stage_1?q=staging es "puesta en escena". Sin embargo, la opción de traducción es "posición espacial" ya que es más precisa considerando el contexto de uso de la expresión.
- 16 J. Vial Armstrong, J. Sanchez, A. Cruz, (1982) 'Reconstrucción Parroquia de Corral', in CA, *Ciudad y Arquitectura*, no. 32, pp. 28-33, publicado en línea http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Reconstrucción_Parroquia_de_Corral, accedido en Noviembre 2017. Ver también F. Pérez Oyarzun, R. Pérez de Arce, and H. Torrent, ed. M. Quantrill, (2010), *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas A and M University Press, pp. 67-70; F. Pérez, P. Bannen, H. Riesco, P. Urrejola, (1997), p. 142, pp. 150-153. Croquis y documentos relacionados con el proyecto están publicados en <https://docs.google.com/file/d/0BxuJ5FWMboMd3lhSG96ZTN0dVE/edit>, accedido Noviembre 2017.
- 17 Ver J. Vial Armstrong, 'La Luz de Corral', 1961, <https://drive.google.com/file/d/0BxuJ5FWMboM-VIZVMVdSRzJ3Sjg/view>
- 18 Ver J. Vial Armstrong, 'La Luz de Corral', 1961, <https://drive.google.com/file/d/0BxuJ5FWMboM-VIZVMVdSRzJ3Sjg/view>
- 19 F. Pérez, P. Bannen, H. Riesco, P. Urrejola, (1997), p. 142.
- 20 Nota de traducción: en el texto original se emplea la palabra "landscape" que se traduce por "paisaje"; pero en el idioma español uno no "camina por todo el paisaje". Es por eso que la opción de traducción es "terreno" y se puso entre paréntesis "paisaje". De esta manera, se estima mayor fidelidad al texto original.
- 21 Ver J.M.Dillon, *The Muses in the Platonic Academy*, http://www.academia.edu/4380867/The_Muses_in_the_Platonic_Academy, accedido Noviembre 2018; M.M. Miles, (2016) *A Companion to Greek Architecture*, John Wiley and Sons, pp10-11; N.F. Alican,(2012), *Rethinking Plato: a Cartesian Quest for the Real Plato*, Rodopi, pp 33-35.

- 22 Al entrar desde el este, el norte o el oeste, uno puede -ver al menos- una de las superficies inclinadas, superficies cuyo brillo es intermedio entre el interior y el exterior, y que, por lo tanto, hace más fácil la adaptación a la oscuridad relativa de la habitación.
- 23 J.S. Ackermann, ' "Ars Sine Scientia Nihil Est": Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan', *The Art Bulletin*, vol. 31, no. 2 (June 1949), pp 84-111.
- 24 H.G. Gadamer, (1981) trans. F.G. Lawrence, *Reason in the Age of Science*, MIT Press, capítulo titulado 'What is Practice? The Conditions of Social Reason' pp. 69-87, p. 83.
- 25 H. G. Gadamer (1981), p. 77.
- 26 H. G. Gadamer (1981), p. 87.
- 27 Nota de traducción: traducción propia. "El carácter normativo de la práctica y, de ahí, la eficacia de la razón práctica es en la práctica 'todavía mucho mayor que lo que la teoría piensa que es'- es decir, uno no puede dirigir una práctica según una receta o reglas, uno debe 'ser practicado'; y en contraste con todos los otros bienes no disminuye por ser compartido sino -de hecho- gana por la participación y 'la práctica es dirigirse uno mismo y actuar en solidaridad'

Traducciones

TRANSLATIONS

Capilla Pajaritos

Alberto Cruz C.

A. A memorial chapel at the entrance to an agricultural estate in the outskirts of Santiago, that seeks to adapt to the uses and customs of the estate's owners.

B. The act

The work is conceived in the presence of poetry. References: an act in the presence of spectators, a professor in the presence of an audience of students.

The work unfolds in two magnitudes: when one is inside it, one is inside the chapel and one is also on the country estate. An architectural work combines two modes of the here: it is what it is in a room and in a house, in a neighborhood, in a city and in a country.

References: The objects -bottles, guitars, etc. from the first period of Cubism are not in a same "here" but in another, more broader "here." See note [below].

The act of inhabiting in two modes of "here" is also true with passions. Observations: the face.

The face: the gaze, we seek the gaze of others, the other seeks us out. The nostrils, we scarcely ever even notice them.

The possibility created by Cubism can be pushed just as one person's eyes search for the encounter with another; or like nostrils, it can be elusive or slippery.

You have to choose between 1 and 2. These choices, in the presence of poetry, mean standing before freedom. First and foremost, the freedom to choose.

2 is chosen. And it establishes a relationship through continuity with the more expansive here; the here of the city, of Santiago. A city, in itself, is a set of works that insist on being findable. It is for this reason that the city tends to be frontal.

The very location of a work builds frontality in the urban sense. In which the location is always, ultimately, the end point that provides a conclusion by extending out from the depth [note: depth of Santiago]

The chapel is —by nature— a place of prayer. Prayer: in the presence of God. Chapel: in the presence of the altar. Observation: in the city on cold days the most dispossessed stand in the presence of rays

of sunlight that warm them up. They live on the peripheries of cities next to roads or natural landscapes. As such they assimilate the presence of the sun and distance. They consummate a ritual of both.

Prayer involves a ritual of sun and one of distance. It is done with a previously existing ritual. That allows both rituals to take place. But that previous ritual is not observable; it occurs through them. And so a chapel must:

The door and the window are the two great inventions of the immediate here. For this reason we must choose between them.

Windows and doors are also, with the passion that comes from inhabiting: observations

Doors and windows are opened and closed; or else they are left half-open and semi-closed. Always closed or open: annoyance. Open and close: a matter of modesty. But modesty and annoyance speak of the unregulatable, the elusive. Only for poetry. Yet everyone can perceive that annoyance and modesty speak of man's eternal rebeginning. Or his act of inhabiting. And so there is praise, the most characteristic thing of the act of inhabiting: the most restorative.

And one must:

From another light; the semi-darkness opposed to the chiaroscuro and the non-attenuated.

But returning to the here of a house and the city. What is said about semi-darkness is valid for a room but certainly not for a city. It is valid for the mass of semi-darkness of a room. It is characteristic of the here-here.

Semi-darkness is chosen as the most restorative act of inhabiting the chapel.

These are the passes that are given before poetry to constitute the act of the work.

C. The form

The architectural form is, first and foremost, a configuration in the natural visible space.

The configuration is carried out through figures that look like this:

The architectural act is conceived through rounded

figures [see the note on rounding]

But a work is not just the configuration of rounded figures, which does not deliver that restored act of inhabiting. For this reason it is necessary to reconsider the act of the rituals of sun and distance that occur in the passions of modesty and annoyance.

Reconsider means: for an instant, to exist with no distance whatsoever. But the worshipper before the altar would almost seem to be in the void. And so it is necessary to go out and search for the limits of this void. But not by thinking about a tabula rasa. Because the configurations exist — they cannot be abolished. This implies, then, a decomposition of the figures; a rounding out.

Observation: I want to draw my friend, who I know very well.

I make such an effort to draw the nuances of his unique gaze that I am unable to bring his profile to a close. It is a decomposition. But if I want to draw it entirely with his nostrils then you would say that it just isn't worth it. It's pointless. But it doesn't work that way with architecture. Which is not about a point that emerges from the work but the entire work. In this sense the work is the result of a multiple decomposition.

The Greeks, it seems, decomposed the work in parts, in which each day it could decompose in such a way that the whole work ultimately decomposed in the same way. But there is a freedom of forms that Kandinsky introduced, in which each

element creates its own mode of decomposing. And the decomposition of figures begins to multiply infinitely. Which is impossible. And so it makes sense to round out.

In the Los Pajaritos work, the decomposition that occurs is one of light, it's the rainbow. It is the light that has become a line. Yes. Because all decomposition is about turning the here-here and the here-there into lines. And the line is a sketch. The line is steps. The line is the outstretched arm.

If the architect becomes that dispossessed person who possesses the rituals previous to inhabiting, he possesses the line. But he possesses it partly. Because

he possesses it in his mind, in his steps. But he does not yet possess it in the work embodied in the natural visible, space. The dominant belief holds that the architect has no trouble at all taking what lies inside — in the heart, in the head—and incarnating it in the line. Because the natural, visible space, the materials, the technical procedures, the practical organization allow him. No. The natural, visible space is not the friend of these things. Nor is the sun. At best they are indifferent.

Observation

While sunbathing on the beach in summer the bodies are eaten away by the light. The natural, visible space eats away at everything. Even if we don't realize it. Or if, when we round, we don't care.

So you must build lines that cannot be eaten away.

In the Pajaritos work the lines are all decompositions of the figure that function in the same way, as if they all had to help each other. To this end they are indistinguishable from one another. And the results of this is a recomposed cube. The rounding of a cube. But precisely because it is the result of this operation it is neither figure nor form.

But the "in the presence of" is something that is satisfied with the here of the chapel and the here of the city. This is the reference:

Observation:

These dispossessed people, who possess rituals when they remain in the central parts of the cities, reach their rooms through spirals. It's that the door pivots to distinguish him from the desolate "here"

The Los Pajaritos chapel, going back to Act B.3, decomposes both modes: the Spanish vision and the pivoted vision.

In which the exterior chapel is with and without pivot. Within the foundness of the frontality of the city.

It's that frontality inherently recomposes in the same way as lines do. And in this vein the entire chapel recomposes in the sense not of the here-here but the here-there of Santiago.

And so I could have concluded:

Then the Los Pajaritos chapel chose the singular system of frontality.

And it proceeded that way because it believed that the semi-darkness rounded out; in a rounded semi-darkness it is not possible to remain in the presence of frontality.

But in the presence that act of remaining in a configuration.

But the semi-darkness remains as something inside the mind and the heart. And something not embodied.

This recomposition can only materialize because of annoyance and modesty. See.

Annoyance functions through comparison. Modesty has nothing to do at all with comparison. But as it was said in B.5, that is the elusive thing that signals the restorative act of inhabiting. But we verify that the man in the church tends to maintain a pallid, if not soft posture.

It is a posture that tends to be unique.

Of course the horizon tends not to change. When I distinguish

Observation

The non-variations with an act on the horizon

But these non-variations imply the following demand: to be accompanied.

To be in the company of.

Whether of the elements of liturgy or devotion. Or altars, or the arts of the building itself.

Here that human condition of being accompanied manifests itself.

Now, this fact of being accompanied in the modern world is in a here-here and a here of the city, in which it is not compressed – it is in the expanded.

Cars, elevators allow things to expand.

The construction and the production of the edification converge upon this expansion.

It turns out that this chapel is the smaller dimension of the expanded that manages to shelter, to provide a space for that unique posture of that flexible horizon.

And precisely because of its size it is built with that semi-darkness that does not stand before the frontality as is pointed out in C.4.

It is for this reason that the work is built in this way.

But one might ask: why didn't you rely on what has

been seen and created by those who have found or who find themselves in similar or identical architectural situations? Who react in the following manner:

All of these access points arrive at semi-darkness.

If they all formulate a discourse like this one, that acts in the presence of poetry.

Answer

All configuration of the natural, visible space delivers something or a lot, whether it involves the column, the dome, the courtyard, the plaza, etc. But this is not the whole of the work to be done. There is always something left over, that has not been fully exhausted.

To do something in the presence of poetry is to experience poetry.

Execution

A chapel on an agricultural property, as in this case, cannot ask anything to stop or change. Rather, its execution must integrate into the everyday activity of the agricultural work, through a kind of domestic wisdom.

And so the work cannot be

It must be another place to be, another room. A kind of village.

The work evolves in this domesticity of materials, constructive-productive procedures with their corresponding budgets.

All of this gives the sizes that this work will remain with and within.

And for this we observe the place in the place itself.

The place belongs to that strip that surrounds sprawling cities. It is no longer what is called countryside. It does not come together as a geographic basin. In other words, a distinguishable system.

That system is delimited like an island

And thus the location comes to be something like a plinth.

In this plinth setting, in which that persistence that characterizes a basin, an island, no longer (xxxx) tangible or perceivable, is where the work is built.

Un tanto la obra realizada en ejecución doméstica la de desprenderse el ser una quinta inmersa en la na-

The origins of the Benedictine Monastery and its link to the chapel at the Los Pajaritos estate

Brother Martín Correa, O.S.B.

turaliza – zócalo Inasmuch as the work, executed as a domestic project, must detach itself from its existence as a country estate immersed in the plinth-nature; for that reason the sizes are autonomous in terms of their perfection and (exactitude), like the sizes of the lines see C.2.

In which the perfection speaks of the act (B); and the exactitude to the incarnation of the form C

3. This is how perception and exactitude speak of form. It is no longer freedom to choose. Without freedom without any other choice but to...

I first met Alberto Cruz Covarrubias at the Faculty of Architecture of Universidad Católica de Chile, where teaching and learning were strictly traditional. It was in that context that Cruz began teaching visual arts courses where for the first time, we found ourselves talking about space and working with it. His classes were fascinating.

Until then, I had learned about architecture exclusively by studying blueprints and plans. In Cruz's visual arts course we had to create a structure and define its space with things like cardboard boxes, wires, and colored pencils, it was a whole new way of doing things.

From this moment forward, a kind of tension set in between classic and contemporary architecture and teaching. These professors began to encourage us, so that a group of students might speak up and take a stand about contemporary ideas. So we started a strike that ended up lasting several months; I remember someone from the Faculty called my house saying "either he shows up to class or he loses his spot," saying that I had to attend class in order to "give the other boys strength." I was part of the Catholic Action group; maybe that was why they thought I had to give the others a boost.

The fact is, the tension just kept mounting. A group of students and I would get together with Alberto and other professors in an office and they would give us instructions. We remained on strike and decided to try and talk with Carlos Casanueva, the president of the university at the time, to try and explain the situation and what we were proposing. He did not understand the issue. And so we went to the Cardinal, who was quite tough on us. He asked us straight out, "What do you want?" and we told him how we thought architecture ought to be taught at the university, how it ought to be. And he said to us, "Well, it's very simple. You have to go to Carlos Casanueva and tell him that you can make the university better. If you know so much, that's what you have to do."

So we went back to the president, we explained our concerns, and they held a Te Deum, an important ceremony, at the Basilica of La Merced. We em-

braced. After that we went to Alberto Cruz and Francisco Méndez and told them what had happened, and then they told us that they had been talking to the Universidad Católica de Valparaíso. They had been invited to join the faculty there, under very favorable conditions, and they had decided to go. So we went to speak with Mr. Sergio Larraín, another extraordinary architect, though less attractive to us in terms of his ideas.

How were we, as monks, involved in the construction of the Monastery? When the project arrived, there was a site that belonged to the Chilean Air Force, a very open, empty space, but it eventually became very populated and built up; as an Order, we were looking for something rural. We had found our way there because plots of land were available; at the time there was nothing there, but soon enough houses started popping up, and then a stadium. We had to get away from that, and so we decided to move to where we are now, which wasn't such a great idea, because we're just as surrounded here...except that now we're on a hill.

We had to start building the monastery. Several architectural firms were contacted, as well as the "Valparaíso group," who presented a very austere proposal. Don Pedro Subercaseaux, our founder, asked me what I thought of it. I had just entered the order, and I told him that I liked the project that the Valparaíso group had sent in. Don Pedro, on the other hand, picked the architect who had built the order's previous monastery.

As he studied the pages of the proposal presented by the Valparaíso group, he asked me why I had chosen their project, so I started by explaining each page. The church was a white parallelepiped. This caught Don Pedro's attention. Would the walls be white?, he asked. And I told him, that yes, they would be white. "And could it be painted?" "Yes," I said, "it can be painted, whatever you want." This was very important; this "yes it can be painted" is what got the project approved and built.

Jaime Bellalta was in charge of the project. For a year and a half I worked with him, and that was where

I learned architecture; it was a very special kind of school. The foundation of our monastery is in this project.

With respect to my connection to the chapel at the Los Pajaritos estate, there is one very critical and unusual thing. I knew very little about that chapel; all I knew was that it was a cube, but that didn't say very much to me. What I did notice about Pajaritos, vis a vis our own project at the monastery, was the light from above. The most critical, basic thing that we wanted was an interior space where light played the central role. That didn't come from the Los Pajaritos chapel, though; it was something very logical for us, to bathe that enclosed space of the church in light. Otherwise it would have been claustrophobic.

The cubes we decided on also had nothing to do with the cubes at Los Pajaritos. Our two cubes relate to the first thing that we had thought up: a parallelepiped with an altar at its center, with the faithful on one side, and the monks on the other side. But the parallelepiped wasn't a perfect one, because we had to do something with the absence of worshippers for the times when we would be praying alone. We pray seven times a day; the faithful only come to mass. We had to invent some way to narrow down the meeting point between their space and our space at the tip of the altar, closing up that opening to mitigate the isolated effect on those attending mass.

In the meantime, we had a temporary chapel, and looking at the tiles (connected to the parallelepiped) I realized how each one was connected to the one next to it. Each tile is positioned in relation to the following tile along the diagonal. I understood that there was a kind of hourglass, two spaces with a center, where the altar had to be. Of course, it wasn't going to be a point. That was where we had the idea of two intersecting cubes with an opening, but we needed to develop it more. And so we studied all these things with this very rudimentary maquette we had made, where we could actually stick our heads in, opening and closing spaces. And that was how, in this very hands-on way, we arrived at the form.

I feel very sheepish standing here before all of you,

Sin título

Isabel Margarita Reyes

a group of professional architects, with your expertise, because what we did was so much less technical. We would open and close, we would say this opening is going to be a meter wide, that's it. The most important thing for us, was that the light had to shine down from above, guiding the faithful down the ramp, toward the Virgin Mary as the final point, and then having them turn to the central nave, which is ours, with the faithful a bit in the shadows.

It was very providential to discover this connection [between the Pajaritos chapel and the Monastery], which for us is the silence of the architecture, an architecture without no conspicuous elements, very austere. The relationship is really quite miraculous, because there is a parallel here that wasn't very intentional.

Brother Martín Correa studied architecture at Pontificia Universidad Católica de Chile, receiving his undergraduate degree in 1952. Instead of pursuing his professional degree he chose to enter the religious life and went on to become a Benedictine monk. He is the founder of the Benedictine Monastery of the Holy Trinity of Las Condes, a registered national landmark.

Essit fuga. Aliqui issum, enihit libus.

Bitati que alis aut res es voluptam acipsa quam, quis ulliquu ndiassim reperfere reseque nis ipsuntia si nonecte ssecte mos dolor sit a con core sam fugit isquas escitia quatem reius niet, offici doluptae. Iquo con eumquat iatent.

Num vendeli gentiamendus re nobis am amus rescia ditatist quae doluptatem quidunt utemolum enducitatur a dipsae nate netum, et ut acculpa preste molupit que ipsapicipsa dolum unt volorro vitibus dolupid quia pereicae sitam essimusam faceati tem doluptatur am et evel ipidi derit officia destis eatum fugiae proreptae officius inimil inctota voluptur? Obis modigenis quuntur ad eos cupta nonempor sincia doluptatio es entem que conem inus id ut lit experitas nonsequaem prem. Nam que dero excerci isinit, comnis nobis nonest restiur mint voluptatusam rempore prerum et di dolorio quaturio consequi omnihillor atur aut iusae sam, offictu rectem qui blabore hendit fuga. Remquam uscuis eriania conet a plabora quia si berovit et pro consequi odigenimaio berum as enihit que num es non ent.

Sus, ium, cus dit es quibus utem solest, nem ea solupta tquiatur asiminvenire volorest quature, aritae suscipid maximi, voluptas doloris es eaquis nulloritae. Met iur? Quisquamus acil eos maxima si denihit ut pratem el ipsapit aut ut reptat adignihil expelis aut quiam etureste ime vel ma volo bea porepe duntota dolum alit assum re nobis mostrium serisci atiunt.

Ro maxim nus. Niendi blabo. Gitatur, sitatis num rerum id ea dent.

Cus. Ferspis molupturepta que mos idus dolestem viti conse nonet, et volore net estis imuscus porpos velit a volorundis eium abo. Uciur, que natibus mi, soles erferor upicatibus.

Seratibus aperae reiur apis dit omnim nobis voluptat.

Accullum expliquae maionse quamus eniam et etur a sum et lantiur mollupta verciusapit ventibust, sintem comni optasitate dolore consenet omni-hic itatem di acepersperum quodi quiandus, none nim recesed quis alite sant que nonseque adi to et dolupicia ipsum voloreped et autem endiorrorrum

et dolest, Cilignienisto optas seruptatur a voluptur sintotate reius aut unt resendem rem ipis con ernat aut offic tempelia consed moluptas atem el ide sent latio berian dipictat.

Vit rehenem porempostis acest pre nimolen dis- que consecum quianimpor aces etur re es eaturem quaspe lictiones etureptiis dellit eum hillupt iusapic idebitin coresciati nest vellant ipicimil id que por atatur, te nisin nus.

Gene ommodit ea essuntiae vellitis aliciiis serror maxim alique idis adis qui voluptiisqui si a sum nulabo rendus quibus volupta tescips antibus, torem- pore niet magnis dolo to bea sim que velictor aut a dolo delibusa voluptatis modi ut vendebis ullit lab is molorero omnis experum a delit, comnis aboriberis nos erro et verferum evendes anti officiet odipiscimet adicill acepudae comnis seque sime cor sequam rechiti distissim exerumqui cus endicium id mil ma dis voluptatio. Ovitio deniminvel inctatur mint.

Aximinu llandis imaios simpur simpurum consend itiuress sequam faceatur atquost, si resed quatur? Hic te dolute sum quam, quate nobitatur a dest liste con cuscill itinullam doluptatur ratuscimod molut dolores dolorest, offictatiate aut harcit quid magnis ad etus, aut idis anda consequo bernatius quam ipsam, tempurum harum essunt, sunt ommoluptior sunturia sum sim autem vendi accus aut as ut et eum volliquae. Da prorrepta doluptatem eossiti bereped minulla asse pelest mi, conesti aut prerupt aquodi que erumque net reptio comnisquodi tem quietat pererch icillaborum cum, coritemquia corerepudam, officid molorit volupta que none dus autasim agniend aecearum hicia sitas res eruptam, si blam que pre plab ipsam harum dolorepedic to esti nost, ut voluptus aut que nimus est, ne simulup tasped que pel is ad quam, te doluptatur, se essecea voloria turiae natquia turitate- mo et eate erit aritinu lparuptam coresti illuptisto tem ipsunte mperfer ferore peribeaquis dolescil ea pari ute in resti ut oditent usanisit poriossequat utatibus.

Veni cum ilitaec tisciam volore venecerum quam con corehent as essimaximo dolo eariam remposa cum as vendis intis nonsedio blabo. Que id quia dolo que dolut eicti voluptatecae ad eitur, qui vella

nimaioossum fugita di te estiozem quistrume dolut que vel molorae is quiasit prae lamuscilla cones repudae et volupta volorporos nonsequibus, con eatur seque coreperum harcien disciis di con net qui autem incil et omnim imusanis quassimi, consequae evernatus, sedias earchilles ni blaut latemporeris aut as dissum fugit dolorrum voluptatem eos volut fuga. Nam, qui dolum aut es volore volorit endelit alibusam etur molestrumquo volupta errorescia et asiti cullaccum alic to eos nimillo resendis mossim as nobiscipsum autempo raecture vero magnis modipsam, quiate ex- ceri volore liquos dit quam, sam, temporis sum fugia qui cor sunt acerum ipient, occuptatur accessunt.

Temquas abo. Uptatur? Aestia pore porro odi dem quod mo eum et es nis intiunt aut ullatquid ullaborum dio dolo de ra pliaeru ptatur, untiis etur?

Offic tem recto comnisq uiandaestrum vel ipicto es dolupiendi duciamus dolupis alitiam earum sant voluptaes ex evenis eni aut exerro blam voluptatqui int et facil magnim sume nam quis volo illandi tiori- busam, iunt latio denihic totas re nes sitis eum ipsam, sum, con con pores poreicate voluptinctes apicabo. Nam aut explaudipsam excestium eum enimpur- rore nonempo rroriam ex et iminus inveni bererate corporunt, ipsunti anditi nobit volore soluptas corro oditae et es esedi ut optatior mololecturrit facearcias deritionet velit escipsam solestincia prat eaquid moluptati doles es ab ipsa velenih illabor iossit debis et ut quae volla comnienis non recepudam lanto duntist, et endenimpurum ea venihictius alit remped quia ipsapid quas ab il il maximil ima quas seque venis est venempur ad qui doluptatis ped mod quuntotae porerferibus escim reicum rendae ea qui ipide dolor moluptatet dolorepudant omniendicim ilis volur re di reria doloreh enducie ndiatem faccabo. Aribere, incimusandis ressit aut volorepudam in conesci psaperati volenis quam rae volestrum atur sita nihil modi que sunt moluptatur, odi solut vel ius ma dolor re quam rehentis a dolorum num asitatio blaborese- que perrorepel mo doluptionsed ute apere doluptas esciendae nonem vendion nimaximus magnis volo- rescime lautem sintotatori sita nes de ab ium quam cus esequam, nonse nus dion ressi consect otatiat qui

con ped quibus estrunti quis aligendamus est endeliq uasserum volesequi ape consequatur rehenis eaqui dolupta doluptiosant lamenim et earunti ipitatur? Aquo voluptat.

Ugitatis ma volum num dollabo. Magnimil enda inimil modiscilitat utem. Es por rae delliquam enisini millam qui coritis aperum quibea conseribus et ipsanda corio conestibus dolupta turist aliquunditis moluptatus autemped ut rerum id ut harchit latque offidid molorep erundionse cum int inist pro quo voluptat asit repudam non consequi doluptam resti ipis sitae volupis quam con rehenimus audigenis erumquibus, ut lab ium et abo. Gitatemquunt aut occatiis simporis sit audae. Ferovid eum quia conse consed eatiscientur aut facea veri iminimus eaquam, nem ipiet quo et dis essi volentiis eicimi, ut plaborepe litacteo et, et arum idestio. Accume nulpariaolor ma voluptae. Loremqui custiis aut pro maximus ad qui dia abor apis ut fuga. Atem rernatur? Quiate quam, offictas rem. Uptat fugit dit lam, optaspe llupica eptatur?

Andam res estruntur at velessit, toratur molest es nobisqui cone ressum et, quunt fuga. Ut perit acipienia con re nuscips undersp elestem il ilit autempo riaeptha tibearum quidebit ommoluptae simaxim nosus eum cus debis pos mi, quodit occae sitiis della et fuga. Facestium senient eostrum volupta temquam accuptatiame debitatis deles cus ellaut ut et es exceaquam ratur? Iberaessitis aut inimincit quunde vel ma duci remquis valorit quatis perum dolora inctur magnis enda nullabo repelit lit odit quame evelliuium fugitat quam inum quae ventis rernati comnihilla veliae at quam, sume eaquam sequias mi, cum amus expedit iscima sum valoris molut ea dolluptas eaquam fuga. Nequia quis dolorro tescidelit inus ex eaquis est labor adiciam, et voluptatur ad quiat rem sim quaectur amusam, cullam, sam, quatur adis moditiis dolore iuntur ad essit et ellaut aboruntesed molecep udaectio cum vendem iuntur simus dolupta porum ape remodi derovid endanist, nobitatum sa qui volore porempo stiosandis parum et que velessint velit inime raturest optatiunto consecatas esequatus.

Cestiscipsam as eseri simolut est faccus etur?

Ficiunt eum quas is rehendaecupture vent quam

ra velecto repedi aut ut alia solore eatia dolesequo ipsapie nissus moluptation cusanisi to et veliquiam earum int fuga. Et eum ut dipsam, sinturibus quid mo et adiosem faccae parum rest quas con pre, que sum ariat landaepel eum quati tem nonsentio officiasimus, sequam volorro moluptatiam nem vid quaero molore, aut ipiet mo eum harcipsunt ipsum inctur aut exped exerum aut quiatet etur, eum a nusdae et labore rectiatem volupta tatureium quatur moluptin commod quiasinctate nus re maio erciis rem eum intinci psandit occum qui solori od quam nihil ipsum dolupta tiandandae pos sitae mint eos dolent quam, ut volorepuda as arumet qui optatur apis etur ab idel ea dolessit alitem. Ut dolorum ratist la aut apelibusapit quassit atiusapicat dipsandi dessincipit temporeptatiis suntio doluptat peri sunt quatia duntotatus dolupti cum et mos reptiore nis alis et omniatior sim aut offic tem. Apitat.

Os et, as rae molenimus ducil iscipsae lam a porpos diat ut vende et eaquam volorem oluptatur aut acepudis sed quistini officatemeveni de perum quundantio qui qui repero officidenis solore doluptatiam dolum quaesed et quatiis re pediaec aborem nimendu sdaepelit, ut alicto officitas porro etus, que optatur ab imillatus etur? Qui te venitiatum et fugia sequamus.

Faccus. Am adisqui simpore hendipsunt quantia volorro vidipitat velluptati vitae vellaces exped eosseca borempo ration cum accatqui blaturit aut la coriam quodips andusapid ut es ad qui sam aut aliquam adia nessitas essed mosapit latecatendus ditecum quasped eicia quam apit, voluptatio in nones amene animin res nusam qui dipidem quis es cus as explite velictur magnieni cus enduntorum aut dolupta tenditatur, sinullia nusam, q que posant dit, nusa non nonserio bea sit ipsam, vellaturibus que solut assendae ne quaspiis imusa dolendaerum iumenimi, quae cust, sitiatiunda pliciisi dolum entorit qui corate volliquam facculparum lam andel estorios accusandi blanimi nihillit archili buscia corepuditas as sum denectas et referupta dolupidere net, eos eum fugit et veri ad anima id endam rest, ullanusdae doluptas modigen digenihitia quam quidit omnim volumet

omnim ilitem. Namendae et eiurehenis exceaquibus, audi ut am nulpa cusam ne deni dolorio et facculpa qui conseca turerchicati beaqui dendiaturit videbit, quo omnihil id quaerest eum ipsaerum que non prestet et et in poratia epediat officimolor restiam estio cus, con el et, to essi te nos sequatem ea nis iliquia spicid quas andae aut qui tenita dolupta a none net lautatiis accaectuata nonsequibus et quam quaeptat unt fugia ne rectem idis vel mi, id moluptat laborum quossi officid et explabo ritiorior maiosse ditibus sitiante pratibus dic te paritium qui simi, arum es dus as ad que laute eum inimus qui volorum endae voleniderum et voluptia sunt.

Igendi volenia di temodi occus nos sequi consed eiciam quae sus sit dest ex et experer ionsequi dendimus, ut et omnis qui sum voloration repe magnam, temque expedi rehenia tecestrum faciti iunt et que eat moles sequame sit aute precaborum hicabor auta iliqui aped esciet anderio rehenis estisquas magnimporrum nulla soloremque et aliaturi cone volores ipsandam facea voluptatem illabor iatiatquo mos doluptatam, nam et fugia consed qui tem reius pe reprepe rrorrovit, volum, vendelignam utem eos quatestem corpore pelessit eum verit aut ped qui consequem mo blate nossi officiis aut quodior porepud isquidernati occae pe officit ero esequae quos aribus et hariti consequosa inisquas nat.

Ra nullum quam que suntis dolor sed utecuptas doloruptius comnita turior accus, unt.

Icimporio. Em facera dolum re ma quia is ne esent que liqui blant, que net quis es seri destem. Listia dipusam la si sum doluptaquo que endiae voluptatium nissimi nullorror repudi consequam ut et hilia volumquo blab id quae delluptat eate volo cuscia plia prae. Borerum accusae sequosam re et molores citiore, autempo ribus, odia que et quam re sanim facest, id ulparum aute nos non rero beribus, num versped qui omnisse quisquamus dis adicit, cus quate ea nonecto veligenderum dolorep udandandit velliti dem enis molorpo reribus expelesciis alitatur sitis que perro beatiat rescis voluptatetur si natur, acernatur, ipis est resed magnihil ium, omniet quia dolo debitate explandit int, erum eost andis voluptatem aut pliberovid

quidion sedite officat quae volesequam faccusdam volorposa sum simus ut fuga. Nam quam, oditaturit dolupta sit ant perio eles re perchictem denemodia invendae rerchitis nis acient ut que laborporeius mostiorae. Ut aut et la voleseq uossimpores dipsam aut voluptis utemquo od eicipitatur rat lam est re nestio dis estium unt dolecab orroremped eaquibus de con excea doluptas dolupid mos aspicae voloriam im nust, quia ped magnatendem quamusam, ut et dolor sunt accus estiis volum eosae voluptas etur mos aspic tem et earchil inis volent a aliquam quo blabo. Rorumenimin por aliquis aut porestius aut abo. Ostiatiscit et quamet quo consenia sitatis re omnis endant fuga. Ecabore quatibusam auta sandignis mo explam recearunto molest, cum nesti acearit emolorum eicaborem samenimagnam laborro voloruntorit veliquod ut pro blaborest, quas doluptatin ra voloren ihictus et entius, ne quisclatium quatemprerum et, eosandam utaquiae dipicte mquiasi minvelitis milliquuntio is asperovit, volupti umquaes ciatem ad quae nos molupta tistoria simus ullab is dolorrum eati ommo et autatiur magnatatur asitas inissi am dem. Ga. Es quae offictati dolestem as aliciet quam ipitatu ribeauquodi rectur sit et velia consequ atentia corem inveni oditate cearam, ut adit la que omnime dolupide prepell ictusapis sanda voluptat qui con porem aut fugit et il in cupta sero vent.

Nem quibera velestius. Apici ut quataestibus ra nos erovidempus dic te consecis nestis eatempora delicil iquae. Ut et expla volorpor ab in conserci corit el in neces venient.

Molum qui ne nonse eum quo volum repro inum apud quos dust, cum essime simi, comnisi tibusandit volorectat re occab idus rectusam faceperum faceperspel iscium que nobit harchil into venime lam faceatem ad quatio. Tia de esequistrum aut quiam, sunt.

Caerat. Iciam, sitam quid quiduntis ex eos eum fuga. Consequi arum alique as nobis ium ut et et volla volorer itatio quae moditate vellessunt.

Is ea comnim remporiae. Usciaest, que ipit quassequi nemporum escium accus.

Consequas am dolorem reptat.

Osandesequae doluptatur?

Ficatur, odio volupti berchilit iditati busandita dest est quos rerehen iatenisqui sit litatiam abo. Et volut es ma conecte pelitae es aspel mi, sequam aut ariberias re, conem secest, sitatemqui am et eatibus, corporenis ium que ea sectium quam, ut ea atio illacie ndignatur ratecum qui commoluptas is et molor sequibus dolorep tioreribus mo doluptin est, conse venimolor simaximetre cone quiam corrum eum abo. Tatum fugiassitae coreptatio del int re, volendebis expero ipsam, voluptatem simusdae dipsand elenis eiuscium consequi coreperrum autaspe lectius.

Te dolendi aperspero bea que cusdand ellatur, soluptum autenda ernamusdam doluptatem quae nataeolorum quiderepra velitius nobis minis preptatur, quam quatemq uatus, num ius molupisquam lacerum est et, exceper fercit libus autemo volorehendi dit facersped que dolut unt aute sum repelic iendionsed quatio. Nem. Nam quas expliquam quae ipicium endamus, volutempos quistru pitibearum ipsanis tiusae prest, quo min earit facculpa cones simporiam ex et est, tem eligenis volla in porerep reprem facillicimus dolupta spelest iasimolendi int et expliquat quibusaniantotatio quaturi asperitat alitintia volutas ium volorum nonsequ amusam ut eos excea venis autolor rerferi busam, omnimolor si soluptam, eostint, voluptinus aut ereribus dolorit int pere si inum hilitat volorep ernatibusam, am nobit, od mod moluptiatem explab id ut id quiandis aliciis dicius, num adis re es sus in nus duntum fugiam que alitaque est dolessusam santi disitat fugia volorem coreium conecab il etur maximin essima ea dolore nat quidusciae iuria santo tempor molendae di ullupta tinullo repudam seque non rem recea iniendit laceaqu iduntium eos adis dolum volum voloremqui voluptatem rest qui illam id eici ipicabo. Borenet exerro omnimus, ut estia ea quas autemolut aut utemolo restibus que prat.

Iberfer untur? Quidusda cus dio. Et quunturent quisquiatam quo ipsus aboruntes expedi quid ut re, eos aut liqui cus, corenam, quo enimaxim endestrum eium labo. Imus ulpa perem as ipiendunt audiatia quis ducipis audae nobissequi to es eos magnimoluptaepta volo dendunt otatume nditibus num, aut

int libus alias ullab id ut ommo offic to quaecusdae. Nemporem facepe seque ommodi ipiendis molorei ctotae nem sequamus errunt ipis apicab illandendent od miniates voluptatus acepe volenis mincteculla volorum que suntoreiur moluptatur, sa veri totatqui aditatempor mo omniscienda iducias alia si dolendicimus andistiorate modite comnis qui omnis des eum vid et is as con et paristrum que de eos quati aut alignam ent, inias eaturit atiores autemoloria dolorum quatiun dignis iusapist, eumet quid unt unt anti quamenescium illorios eos doloreperit invella ex escim nossitat aliae con nosam utaerum rendenis nulparris aciet magniet moluptus elit, volenetur, il imet ommo venditiis velessint.

Eprae laborem ni autecte nit endustem qui doloribus andae voles exceatur a quaerum et fugiasi nvelictusda conse num apienis mos sum que nonsed esequi consequam aut id quasimporrum fugit alis iusant.

To mi, cusanih illacidus quodi nese dolesti sitat.

Arum as explaborateolor suntibus invelit facil estiand igendandeeles et eaturem fuga. Et venditem non repudam quiam, soluptas inulluptas audipsaepero bla quam iderum nullate parum qui dolorro reptaturernati nos ut esecabor atur ma deribuscid maximi, te es maximporpos illaceaue ni corerrovitas eos sum everibust eictota siminve ruptatae cuptat mos conem assedic iditate et porati ra dicillu pictiat parchic totas et fugiam erio et fugitantiun ide con et quiaest voluptat adicimpel int. Am fugitaturem quos re natem ilitis reperem quiate quam qui derovid quuntio. Nam qui que ma consequen is moluptatquis molest, nisimil et quatio eost et atiam idempor ibusam volent, ut eatiis exceptis explibus, cus adit voluptati omnihil es dolupta pera doluptatia dolorum cuptatur?

Pudam que aliam ne oditolorit es evellaut ad quam, solloolorion perum fugia sedit atur susam am, atur aut ut praolorit officto omnimoditae eos ducia cora nimusam eosse laboremos eatas, ut preicti sita nimint.

Natiandae deliquis coria ea quibeaquid molorep rorerem res dolor aut ex erumque core voluptatum ilit essum et lam volupta tiusape reri qui consequuntius doluptate odi blacceptis sim quod es a dit quunt

idusam quodi occusam aut exceria tecatur, comnimus ressent ex esecatur aut rature net ad qui vel molut eate deritiis nonsequos qui occusdandam faccum quat milliquas maio. Pore vel magnihitaque magnim-porem. Am sedicias mosanis consequasi od maximil im doluptio officium fugitat eum undam, adignat iasperumque nobist ant exeriosam, odios et asitatat.

Quiatquas res cus dunt omnisita doluptatem quo debit, que con re verum evellaborrum doluptat velest unt quia name volor remquiam, temoluptur aris aut lanisquam fugiatendit verempore aciet modis ut et, tem eaque volut ressequo doluptiuntia apitiatem siti beria quo ellatemqui di doluptat aligendae desti aniendis eici doluptaerum et restissequ videlector acepuda estotatem sedictem quatisc iatemped et of-ficte ctemolorro et veliqui stores eligent, conse plam rende volorrum qui vel es sim de laut veribus, tet aut escipsam faccum sit moles dem. Genis dolo et laces es explaccatia nobit pratis as alique ea nis aut quiber-natem. Name pe qui blaccat volupta spiende bitiasit labo. Nam dolestrum erro id eum doluptaetae dolo-rumqui aut facerro rrovitem ut voluptae volorem qui beaquatur re maximet et fugia pa sit asi dit aut volut officit doloria quod quos doluptatum faccum qui re sa volorem nimet et eiciusapel ipis ium vendis niet rae consecum faccupat atisto bea valorio consequi omnihit intur, velenectas valorisque etur aliatiis voluptatem aut untium faceaquia voluptat accabores ipicae odit, omnis volum debitem sam, utectotatia dem dolore que odi omnia verferit arum niendam facestibus aut plibus am fuga. Re aceaque la voluptiae estis si qui testotatur, occus.

Ficabor alis rem. Nam voluptio corentur anti untiate mposandipid que non non conestis cor simus comnis etusa porpos quam et eostotat.

Di consectem volorep eriores, con pratia quam, aliquidi odion pore nihit, eos sum iunt laci qui aut quat ulpa corende ntistrum valoratibus essimiliqui digenim olorepra seque verae sin conecto iliquos ut dolor millore mperione estium explacernam debit, ut perate consecra temoles et hillictios maximus vol-orepre, simus molo quatur?

Cone nonsequo voles aped quas exeruptioni comnihil

is endit, suntem est et et erovitium volorem quae-p-tatur aut voluptae. Im expedi as atiissundia nonemqui officiisqui que pligniendel id quiat.

Igni se nonsedi repudi des maior aut haritasitate dolorum inus nimagnatem soluptame mod quatribus nobis alignis modita vel magnatiae aut magnatio. Isinihit et lit occus, senisqui aped quo et eat quis ut expliae nimagni hition cone con conecer fernatemo-lut ium eatis nim reni utatquam moloribus est estios expe voluptatur, experum faccaborrum hicia di nullan-dae esequi tecus simus delissequis estio bearumqui odi sit ommolo eumque es eum quis vere nonsed estis expelita ipsam quia vollo intem faccus cum qua-simi llorerum fugia net reperen imusda necaeputade dolecti strupta doluptat quis magnam sapictio. As doluptaturit es earum harum ipiet voluptat.

Solorepero que remquat emolut volo bea volum raeperibus aut quist, exere velendi odis ullupta tiorro int, in non re quis et et quiae odi tem lam, officab imaxim iderunt la si ommodias et idit lab imus es doloressum hillor sus, section rerorro estiaspit exero debis idenimod que labor seriati te ium as ditis experatecti od quis ut quam, temquis repra volupta de num eatiatis nobitaque debis volora con nem faccaept tatiorr orenesto totatem experem eatur ad modi comnis rectotame quis doleniendae. Ut eaquidi acimporerum, similib eaquibu sciatusa venis reicata doluptibus, utata doluptincta sin corio ipsae dolupta quasperciam quunte pedipsanda dolupta temporit laborem exero quis minum inusdandis eossequi ipicias ducipsum reribus.

Ut mo quidunti dolore, natem dolent aliquae molupta vent eos accae omnimenimus estiur min et que rehendi delit eum acculpa qui consed ut everaest mos aut aborrum faccus.

Unt voluptatatio tem consenda parum eum vo-luptatum facestis maximaximus possime ndaectest, quate excest quidis dis sinciis evelias eatios et quodit exceratem quia velicia di tem et a ipsum quiaerum, quiatum quiat et aut ati dolut utate eniatium, sustias-sin plis porrupit, simus aut volupti oreium autatiustiis andae vero venem. Dignis est excest aut volore litibus quaeperum lam suntia aut fuga. Itatium quunt.

Untio. Itatatur re nonsed quam, aut ute nonsequeae litatust dolorpo ressit, occulparum volum sinus eum fugitatia dio corro es doloresequi aut dolupta tempore perovid que consequam valoribus dolut voluptistem harioire ptibus debis eum dolupti orepratecus simagni quia doloris ernam illaut faces qui te consedi ullitiaspic torem re et pore aut que pre minvelent pa voles dessit as rem quo vendus, testem quiation rem voloreh endae. Ita dolupti ureictem digenda epedio mosaperibus.

Ibeat. Accum et re ea si coratur? Sum hillorescit, in nis ut omnimus ex es audignatur, volore ne est volut am intur, consequi omnis is mi, qui autempe ratur? Bor aut et pellabo riberum qui cullupt issent rerspe simagnat.

Ciam que pos magnis sectin rem fuga. Itatiis maior si archilit faccabo. Alibusantiae vera denimax imusani mperspietur aceatem poribusa arum ipsapient venimen imolumende perchilleste non ration re nobis anissitatum, officient, consequis pra vel mint ma que as post pratur aut praessi nciatat quosseque voluptae vent omnienti as rectiscien maionserspic tes dolore veles volum audaecus.

Molupta ernatur molore nulpia conempores exchic tore ipis aperi dolupta tiatur sin nost assimus, voluptisimus eius ea consequi derento invercipsam quistiscima velitatusdae derrovi destotat aut reium elest est, occaborrum faccus provitas es dolupid molorun toreputam nimoloriae prorrerero con et lati con nem di cum, qui de reproped et maiorum quideli que nobistia qui volore valor si adicate mporrum ut qui quisquo int fuga. Us ma si unti sumetur adi dollacepe placea ipsum utempe pra et dolupturiti quiat alit enit, od quidipsani dissund aectemperia voluptas rempore ctaturiam, voluptibus, suscide exces ne corepra in consequi natem verumquam delestiiscia quia desequibus sequi inusa nis doles nam, corenec aboreru menimod que plis eario. Udis et atur?

Tur assimi, estio cus que cum quo torpor as everfere lis ime si tota aut debitatem volore nos a pra pe liquaepeldest doluptat faceptatem. Me vid que si culparunt volore nonsequeatem ulparum comnihi citatur, ipsa dolo eatur, omnimol uptate as endi quiat

estiostorum volut labores seratem quias expedit quam qui odipsandis rest, qui aut ma coriore dendae nitiasperum dolor sim eatio molorumque preptae eum rest laniminvende vellorest veligen istiant ion-sent, nonsere ictur? Bea voluptitam adictem fugitam eos sequam, audit, sit facerum, seque coneser speles dolor audam, officiaeptat fugit aut explabo. Mi, cum que officimendus alibea aut eumquiae. Ovid quis ad ex eostibeatus moluptatur?

Otatias abo. Et entur susapic torenam cum dolestis volectur, tempell itatem que pero quam voluptis as volecatent lacesci libusam expellesenis et ut pro quos aut pellaborrum audae ma aut vit as num vellautem-pel illiquat quas aceaturere voluptae et qui alitio dit vendandita vel magnatur, cum ex etur?

Nosto blabor apienihil il id ut quam estrum reptiunt pore de pernati busanis sa inimus et ipis es sit officit atur si untore sintiae. Iquatem. Borectem aspriet aut debis nis dis nam idunto excepero doluptatur acidentis alit accus, secte landit quam il est ratem ellent alitiamus, voluptat.

Ebis aruptatum quiaeptamet evelibust optae voluptae. Dae lita voluptas aceperro tempernatia num aut eaeatissequas eum sequae que consed quasiti a delestis rersperum el id quo intus eum dolupta tinctur as dem ressinci acea qui siminullaut odit la quam del il experum erum venihil inum ut doloriorum etur, ipsam volo et pratum voluptaque nonsequi quam et aspeliti re nus num et quos mo maximi, asped que sequam illuptatem. Ut hitaquid ut volum rerita ditat.

Ipsam harciiscitis vololorrendae qui undam dolendam dissi dolut abo. Nam alitius doluptatium este simint molorrore vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam sedit aliquaectis dolupta testrunda nesse volorem qui

Void leap

Pezo von Ellrichshausen

The limits of the world are defined by what we are able to say. This has been abundantly clarified by a number of whimsical tautologies formulated in the early days of modern mathematical logic. Their pronouncements have only served to confirm all that we already knew as well as all that we did not know. What we knew consisted of a formal system of more or less articulated signs. What we had never learned had no words assigned to it, much less proper nouns or adjectives. And what we ultimately decided not to know, those things that we accepted as ineffable or unutterable due to our own inabilities as humans, turned out to be far more than what we do know and all the labels we use to try to understand them.

Despite his somewhat mythical presence, almost omnipresent in our national consciousness, Alberto Cruz is someone we know very little about. And we know even less about the Pajaritos chapel. So we begin with an advantage, feigning the crudeness of a preliminary study about a work that remained unfinished and imperfect, perhaps by divine design. Feigning the behavior, faking the voice, acting from beneath a costume. But here comes a little advance warning: if you are of sound mind, you never forget your mother tongue, even if only out of habit. You applaud the achievements of others, celebrating not just their results but their will, the tenor of the risk. And what we are contemplating here is an unusual situation, because there is neither location nor flesh. A body whose flesh has been removed. A hypothetical situation, a tale, a fiction. The chapel is an imaginary place for a life never lived, though it nonetheless occupies a position in our little world, in a dusty corner, surrounded by chopped-down trees and dry fodder. Exploring this position should not defile its mystery.

To the point: we wanted to understand this reading as a "void leap." A binomial, a cacophony, that considers at least two interpretive dimensions. "Void leap" can be read both as a leap "into" the void, as an act of faith, a metaphor for abruptly entering the unknown, assuming the risk of an adventure and the

possibility of falling. But "void leap" can also be read as the voluntary crossing from one world to another, from one filled with notes and preconceived notions to another, more diaphanous realm, a clear, lucid abyss that is also endless (and, as such, practically useless). A leap that implies not just effort but a fleeting suspension in mid-air and a disconnection, a kind of double autonomy (from its start and toward its landing). This is the leap that explains the metaphor of the almost infinite division of the n-sided polygon that, no matter how large or unfathomable its number, will never become a circle. As we will see this does not need to be proven.

Nothing to say, nothing to see or hear. We are intrigued by the symbolic value of the void as a subliminal message for producing an emotion, a feeling, a sensitive reading. The mute room allows speaking. The blind room leaves colors intact. The deaf room only hears whispering in the wind. To confront that void means taking a flying leap into the beginning and the end. And we know that is an impossible bit of acrobatics.

To find one's way to a specific case is like falling into a trap. What we don't know about the work is the creator's genuine intention. Because whatever is said can just be an invention, a rationalization after the fact, a story (even a lie). And so we understand this individual, intimate silence as a biographical void, a sullen presence, a "dead" author as Barthes would have put it. But its intimacy, its profoundly human dimension, can also be read as a collective void, the simple illiteracy of the masses. That everyday audience, those country dwellers, whether pilgrims or lay visitors, innocent, uninformed, ignorant, who see and read into the work whatever they feel like seeing and reading, whatever they are able to see and read, or whatever their traditions allow them to see and hear. It's Eco's "open work," but it has been shuttered because of a lack of literary devices, poor book learning. It's hard to imagine what atheists see in religious architecture. As hard as imagining what the zealous see.

Within this virtual, tacit and cautious ignorance, we have chosen not to speak about the process of the project. We will not pause to linger over intentions, doubts, erasures, conflicts between forces, circumstances. The possibilities that emerged during the process of developing ideas are definitively closed, or rather confined, within the solid construction. The project, then, becomes a built work, materialized at an unrepeatable moment and then abandoned like the inevitable embers of an unknown past; at the most we may gain a sense of it by recalling or invoking it.

Though it pains us to say it, architecture has no present moment; it teeters, always, within a double projection. Between one vector pointing forward, in the quest to anticipate a possible future, and one pointing backward, as if wanting to transcribe the hieroglyphic codes of a dead language. Architecture has no present moment because it moves from one intellectual world to another. But buildings—all buildings, not just those dreamed up by architects (much less by intelligent, sensitive architects)—are precisely the opposite. Buildings are pure present, pure contemporaneity; they have no history, no memory, no hallucinations, no nightmares. They are mute things, objects like any other object in the world. Although, like a cherry tree or a clay pitcher, we cannot help but read our own emotional projections into them (in the sense of the tree that we planted together, or the pitcher that my mother shaped).

Therefore, we venture only to analyze facts, not intentions (which actually don't interest us that much anyway). And so, we will try to read from the ignorance of the direct experience. In this case, from the premise that the representation of the project (its technical drawings, sketches, and an unusual series of drawings) replaces that reality. We are not talking about architecture but the representation of architecture, the designs, the plans that come together as a conclusive fact, a final state—in other words, as if it had been built. And we prefer not to

read the author's notes as anything more than a curiosity. Of Alberto Cruz's ramblings we linger on a lesser assertion. Returning from an imaginary trip, he suddenly realizes that in this chapel, "nothing stands out." Without modesty, the tenor is clean. In this work nothing stands out because there is nothing in it to stand out, nothing dominant. Everything in the work is rather clumsy, basic, elemental, simple. It is a naked construction yet it is also filled with tricks only half-revealed.

The central artifice, of enviable clumsiness, is that its cubic format in reality does not form a cube. The cube is present, yes, but with a deviation that is too pronounced to be unintentional. Why was its perfection avoided? In a flight of fancy, one could see an affected, maybe even post-Baroque game, that complicates a form that is naturally simple, too simple. In another flight, we might also see a subliminal tribute to the human impossibility of conquering "the absolute," of possessing certainty about the intelligent world; of knowing a definitive, perfect truth.

With all this in mind, what specifically interests us is the gaze, both ignorant and arbitrary, that looks upon this cubic piece. Not the gaze of the artist, or the architect, or the priest, but of a landowner and his laborers (trying of course to resist all the political, social and psychological conflicts associated with said relation of labor dependence). In that innocent gaze we see fertile terrain for the imagination, for poetic figuration. What we have before us, we know, is not just any construction. Its form disappears behind the institution that sustains it. For this reason both landowner and laborer see the chapel as "the church." They don't see a cube, they don't see a proportion or a measurement.

Sheltered in the anonymity of the outsider, what we see in the chapel is a fragile idea for a modest construction. Though it would seem the very opposite of a classic temple or a basilica loaded down with ornamental motifs, the chapel is a primordial prism

that contains the heroic monumentality of the temple and the nakedness of a canvas filled with potential figures. A plinth and some simple reinforced masonry walls, plastered and painted white on both inside and outside, manage to embody a distance, an opacity that is hermetic, heavy, expressionless. The chapel is a piece elevated by its will to disappear, by its delicate indifference. The plinth worn down, burnished by a claylike dust, disappears against the natural ground. The untethered volume, separated from and connected to the earth, is perceived as a crate, like the sheds that dot the immediate vicinity, but without a roof.

In some way recognizable in the country life and the rural landscape, the chapel still doesn't quite find a place in its pastures and emerges as a hard, strange, incomplete monolith, one that presides over its own indolence. A monument that commemorates an unknown, possibly nonexistent past, perhaps modeled as the reverse of the recently-ploughed land, where roots have been languishing on the surface for a couple of centuries.

The country laborer smiles as he looks away. Someone is instructing him with the latest slang, as fresh as it is innocent. The words get repeated, out of habit, but then go forgotten when unused. The friends of the estate owner would sing with borrowed violins beneath the light of the moon. The small charango guitars were also imported. Even back then, everyone knew that inventions rarely start with their names. The country laborer always listens out of deference, but says nothing, and just gazes up at the northern clouds, which he knows will bring bad weather. Celebrating abstraction is an activity that would seem to fall somewhere between a superstitious adagio and a childish antic; not very useful to his daily travails. One hundred years later (when the idea for the chapel was just halfway formulated), the country laborer would never use the word "abstract," not because he couldn't pronounce it but because he had no use for it. And after a few generations, because it would bother him.

According to the prophecy, each time an architectural thought becomes architecture, it both occupies a specific place and takes space away from the world. Words, just like projects that were never built, exist in the world and take up no space at all. In some way, perhaps a metaphysical or simply universal way, ideas also occupy a world that doesn't exist, that has no place and that, because of its substantive lack of definition, can never be filled. Its size is equivalent to that of the depths of a broken sack, to the hole that renders it uncontainable, so large that it becomes reversible. It is an intangible world that expands in every direction, without hierarchies, at different speeds, with different intensities, never stopping. That mental world, weighed down with a few of its own meditations amid the many meditations of others, occupies an indeterminate volume. Comparing the moment we envisioned our works to the present moment, the size of our mental universe then was infinitely smaller. But there is no way to measure that kind of size, and even if there were, it would be a useless measurement because its existence would be so brief.

Statistics tell us that fifty years ago Chile was a much poorer country. Poor because we had fewer imports, because we had fewer cars and fewer highways upon which to show off those newly buffed cars. It was poor because we didn't have enough of anything. But poverty was also simplicity. There were no complications, no ostentation, no artifice. The act of remembering is by definition a romantic act, says the prophecy. That's how things were brought, one by one, each one in its own time. First came the church, accompanied by a group of conquerors who shamelessly drew lines in the ground to mark the territory as their own. Much later, too late, the modern people came with their lessons in penmanship, with fresh, new ink. Some were insulted, others were zealously converted, stripped of their simplicity; that silence built with almost nothing, in the shadow of a moralizing pilgrimage, would be celebrated as a necessary leap in class.

Both modernity and religion would be accepted as rhetorical models, just like the progress that is applauded to this day, as it supplants evolution. Seen from the outside, religious and modern dogmas are almost indistinguishable from each other. They seem arbitrary, hierarchical, and imposed from the outside. A form of scorn or paternalism. Seen from the inside we would prefer to believe that they are rather empathetic, politically human models. A kind of fertile garden with fuzzy borders that offers itself to individual will. A substantial nature with ideal, refined, severe guidelines for behavior and action.

The ethic of silence, in this kind of miraculous countryside, wavers between conservative reproaches, insensitive denials, and a genuine inability to read imposed codes. There is nothing to say about those things we cannot understand. When the tongue is foreign, language doesn't matter much. The kindness or tenderness of its gestures also doesn't matter much. No matter its size, or whether it is a chapel, a church, or a cathedral, a room dedicated to some or other doctrine is of no use to non-believers, but it is also of no use to the true believers. Believing is nothing more than holding something to be true without the need for proof. One believes without the benefit of reason; based on intuition, almost out of instinct. Both believers and skeptics, holed up at opposite ends of the spectrum, react naturally and inexplicably because of their respective internal vocations, either for or against the wisdom of the doctrine in question.

Much like what occurs with superstitions, there is very little you can do to twist a person's beliefs. For this reason, the temple represents an unequivocal sign that appeals primarily to the indecisive, to all those people who still don't know what they believe in, or who prefer not to know. The room transfigured into doctrine, into word and message, thus takes on a public role. Its silhouette and stature function through mediation, as signs elevated to a symbolic category. And if the sign is effective enough, it should be accessible and comprehensible to all, independent of education and occupation.

Depending on its degree of inertia, ignorance can be separated into two very distinct figures. The first is indolent, idle, deaf, arrogant, possessing neither brilliance nor ambition. The other figure is the very movement of will: it is an educated innocence that is cultivated, agile, restless in its quest to know what one is ignorant of, in order to be further humbled by the immensity of the unknown. Without doubt, the history of the world has been invented by a small group of ignorant people and followed unhurriedly by others, crowded together in the masses (who in fact died without even becoming aware of their own ignorance).

The German philosopher, theologian and cardinal Nicolas of Cusa, a key figure in the very pivotal shift between Medieval and Renaissance ideas, formulated this question with no solution. His crusade was simply to accept that knowledge is an impossible task, that truth exists outside the world, unattainable. His treatise *De Docta Ignorantia*, printed for the first time in 1440, painstakingly examines the distinction between the known and the unknown, the finite and the infinite, the limitless and the indeterminate (whose limit, if it exists, can never be achieved).

The Cusian reflection assumes the flagellation of limited thought. His argument accepts its own imperfection and inability to describe the totality of the divine. Humbly, it accepts its insufficiency, knowing that it is based on separation and multiplicity. Because it admits that reason exists and functions within the realm of the known, the fragmented, the decomposed. In divinity this is something that occurs all at once, as an inseparable unit that includes aspects that are different to one another and even entirely opposed (like the large and the small). When the universe is understood to be something that is incommensurable and infinite, anything multiplied by an infinite value generates another infinite value. In other words, this is a measure that doesn't exist in the world, that exceeds our own abilities of comprehension.

Following Cusa, there is (or should be) a directly proportional relationship between magnitude and transcendence: a proportion that is illustrated mathematically through geometric figures of increasing complexity. It is a metaphor that uses the quadrature of the circle as its congenital derivation, using it to describe the step, that magic leap from straight line to perfect curve, to the "absolute maximum." It is a regular polygon transfigured into a curve with neither segments nor inflection points, and because its radius' magnitude is equal to the infinite, it becomes a straight line, symbolically true.

The contradiction is relative to the magnitude of the leap. The *n*-sided polygon has straight segments and inflections, whereas the circumference is continuous. But the circumference, seen infinitely close, is by nature a straight line. The only thing that is voided is the inflection point, the vertex. In symbolic terms, it is imperfection, hesitation, change in direction, variety. A circle is a unit, a whole — something that Cusa understands to be a *maximitas*, or "maximal greatness," greater than which nothing can exist. The treatise uses the number to refer to a state of things, to the proportion between things. From the circle to a single radius, from the polygon to a ton of apothems.

Cusa's leap would confirm the deviation of the cube, a scarcely perceptible deviation. In a learned ignorance, we would simply say of the chapel that the cube is to the circumference what the cubic box is to the polygon.

And even believing the message to be true, where does the size of the box come from? Why does it measure ten meters rather than five or twenty? "Because the boss's family was big" would be one possible answer, though insufficient. What happens in a room measuring ten meters? You can see everything, hear everything. The walls are always close; we can see all their textures, that grain of sand in the plaster. We can also see all the faces, their grimaces, their tears and their sighs. We can see the hands,

the palms, the fists in prayer. It is all so intimate that people can speak without raising their voices, see with their eyes closed. Since the box lacks windows at eye level —whether one is standing or sitting— the background disappears as a figure and reverberates like an interior landscape surrounding everything. With ten meters on either side, every room becomes a collective echo chamber that transcends individual contemplation.

White walls are another illusion and, in fact, one of the best fictions of the modern movement. A hypothetical device, perhaps exaggerated by the black-and-white photography of the age, the abstraction of a white surface, in its moralistic quest, presumed a decidedly aseptic, visually sterile restitution of the castoffs of the postwar period. Guided by this noble aesthetic model, the so-called "new objectivity" (or new realism or new sobriety), eventually became a battle that was impossible to win. Given the inevitable wear and tear, stains from the rain and moss, and all the other forces of nature working together ceaselessly, these surfaces would have to be repainted over and over again. Youth and cleanliness are conflated here with innocence, purity, and immaculate goodness. Far off, the whiteness would make it seem as if the prism were expanding across the landscape. Its silhouette would be an apparition, an emergence, like an weightless brilliance beyond scale.

But surroundings are never quite that symmetric. The directional sequence of the liturgy, at the entrance to the property is an attempt to "confront the city." Without pretensions, one could easily maintain that all architecture occupies a unique place in the world, sometimes as an articulation, sometimes as a terminus. But here, the world is both contingent and apocryphal. The immediate world is the countryside, a privately-owned country estate. The imaginary world is the city, scarcely visible against the horizon, at the foot of the Andes. The access road is nothing more than a dusty clearing that connects the real world with the symbolic one (with that memory that

someone would have after coming to these farmlands from the town).

Today, in the overwhelmed metropolitan scale of Santiago, this leap would be almost too abrupt, a mistake. It would mean bridging a stretch of land clogged with industrial waste, unchecked expansion and wild real estate speculation, to another zone closed off by steel fences replacing barbed wire on poplar stakes. In the best of all possible destinies, it would remain frozen in time, resisting the external forces with a touching lack of productivity. And in these circumstances, the access road (half a block from the property's entrance gate), would barely manage to filter out the sounds of the avenue. The sought-after depth, that gradual, slow, comfortable "transition to plenitude" remains in the atrium.

In that protracted one-way ritual, more than the sequence of frames that very clearly directs the gaze toward the altar, we are intrigued by the repetition of the cubic volume. The nave-cube is attached to the sacristy-cube and the bell tower-cube. Upon the plinth, the niche-cube rests upon a table-cube. There are closed cubes as well as skeletal but finished cubes, formed by crosses in each cardinal direction. This is reiteration is not naïve, for it celebrates a tedious, irrational chant that manages to rise above the murmurs. It is a repetitive rosary, a habit that disappears in its repetition.

But the largest box of all is never fully closed. It is not blind but hermetic. Its interior light is a gentle shadow with a washed light that descends upon the cube's four sides. This gentle light is interrupted every time someone opens the door and enters, and when the two main doors are flung open, with a latch that affixes them to the exterior wall. And so, the leap between everyday life and spiritual life is resolved in one fell swoop, against a backlight, in the immediacy of a threshold whose thickness is almost nonexistent.

The box is not blind; there would be no architecture if it were. It is a myopic box, that leaves everything blurry. It allows very little natural light to enter inside, very little—just a kind of twilight, a weak but dramatic, perhaps almost theatrical light. This half-light would change the quality of any visual effort and the resulting darkness would tend to erase the edges of the spatial cube. For that to occur, the space would need an opaque, painted glass to block the entrance of the sun's rays (which, in fact, occurs even though the ceiling is suspended, aligned with the ceiling window. Yet, the edge remains evident (even more after the eye adapts to the absence of light). Perhaps the intention of "rounding" the cube is equivalent to the quadrature of the circle, which is impossible through rational methods, unthinkable, though evident to an irrational, fervent will surrendered to faith.

At the same time, the suspended ceiling does what it can to elude its thickness, because it is a suspended, weightless plane. The sectioning of the windows is exactly the same on all four sides. The natural light moves from left to right (facing the altar). The light on the wall at the back is more stable, with a single ray to marks the passage of time, hour by hour. And with this, the centrality of the cube becomes a greater distance, a linear tension between the great entrance hall and the tiny niche in the back, behind the altar. Because the floor plan responds to the traditional layout of Christian liturgy, to a focal and irreversible transmutation, the meaning of the work would seem to lie in the exaggeration of this quality through an almost literal, strictly symmetrical speculation between the interior volume and the exterior volume confined by the access plinth, which functions as a terrace slightly elevated from the natural ground. A place for arriving, for greeting others and for saying goodbye. This chapel without walls, invisible, serves as a counterweight for the opaque piece. The atrium is a pause and a stop. In other words, a delay that materializes the leap between one world and another.

The act of Inhabiting Casa Olivetti

Alberto Cruz C.

Cruz's chapel bears a number of crosses. In this chapel, nothing "stands out," quite literally. The genius and generosity of its creators have very wisely chosen to disappear. We cannot imagine a nobler ambition for an artist. And so we have no other choice but to believe that never being built was, in fact, the very best thing that could have happened to this project. Even when the mud sidewalks are no longer watered with hoses, nor swept with brooms made of hay, nothing of our known world, nothing of our worn-out manners has eroded its presence. Entrenched in our own practices, we know that firing shots into the air is not a purposeless act. We also know that they never rise up out of the clouds. Something that we suspected before is now something we know nothing about. And the thing that, now, we don't know now was very evident before. If the chapel is comprised of two voids, one confined by those white plaster walls and another by invisible walls, in a voluntary leap back and forth, we could tell ourselves that only half the chapel was not built. The other half, its infinite void, has always occupied the same space. A decade before the chapel was even imagined, a Spanish thinker had already explained the difference to us: "we have our ideas, but we exist in our beliefs."

This text was presented by Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen at Seminario, Proyecto, Obra y Ronda, organized by the Alberto Cruz Foundation at the crypt of the Benedictine monastery of Las Condes, in Santiago, on January 10, 2019.

The Olivetti people asked us to design a house to receive the company's executives who, because of their various duties, would be coming to Chile and living here for short periods of time. The house was also intended to function as a possible place for receiving guests and meetings with people from other companies. But the "total" idea was that it was to function as a "house" that "wasn't exactly a house."

With land available on the Lo Curro hill, with sweeping views of the city of Santiago.

The concept on which we based the house involved bringing to light a desire of theirs that coincided with our way of seeing the relationship between the "domestic" realm governing "the house" and another "distance."

For example: They did not envision a simple "dining room" separate from a salon, for the use they sensed it might have. In fact, in the dining room the guests would have to confront one another through the table that, in front of each person, establishes a kind of regularity — whatever that regularity may be. This is because things that are primarily useful tend to generate regularity. In the formal drawing room people confront one another but they do so through an empty space. This empty space does not naturally tend toward regularity. For example, the positions of seated bodies can be very different to one another.

In domestic life people confront one another in a way that makes the imbalance inherent to all confrontations imperceptible.

In Greek theater this is very apparent.

That imperceptible confrontation is produced because when two people of the same height confront each other in the domestic sphere, they do not appear as having the same height. One person's eyes (the person looking) would appear to reach the top of the other's head.

The objective here, then, was to refer to this difference in height that emerges in the confrontation and elucidate?, as well, the regularity of confrontation in the house. And to that end we would continue with the method of conceiving the architectural order through the vertical (just as in the Benedictines).

Thinking in vertical is not about reasserting or modifying superimposed horizontal usages, but about how to “elevate” (*see note) what we have called “acts,” whose origin is related to what we spoke about many times before, about what comes from the multitudes.

The order materializes on a first floor that corresponds to the useful and a second floor that corresponds to the not useful. We are accentuating the order; we are dividing it, splitting it in two in order to give it a certain presence, because if we were dealing with dimensions like those of the Spanish cathedrals that stretch out, occupying entire city blocks, the size would not need to “adapt to” (?) or unfold on a single floor or level.

But all confrontations have an element or a factor that homogenizes them — sunlight, for example.

In other words, the confrontation is concentric between two and eccentric when there is one homogenizing factor that, in this case, is a configuration in the form of a curve. The “house” is built in a kind of ring, around an empty circular space at the center, and it is like this because it *must* be this way: a centered form—the length of the cathedral is where we find the homogeneous, through its long straight lines (*note).

The second floor is built with a series of extensions to the pillars of a resistant structure with a terrace in the style of successive doors or jaws in which the extensions of the pillars are like a tree-line boulevard that serves as a “frame.”

These extensions to the pillars are conceived in the following way: when one walks across a single floor there is a “natural” velocity. From a balcony downward, the velocity is fast; if it goes upward, it is “slower.”

The purpose of these forms, when viewed from the first floor or even from inside the (illegible) common terrace/waiting area, is to engage the viewer’s attention (illegible) and accentuate the existence of this order of the floors.

The idea for this room is to make a more patent effort to keep the “interior” from being determined by the regularity of the table (the repetitions), and to bring the exterior inside.

Let us look at the architectural order of this house in the form and happenings of the city: we may observe that in the city center—whether there is one or several—many or most of the places of public use—bank, school, a restaurant, a store—would like to achieve the intimacy of a house, the warmth of a home, because a home possesses a defined identity. This is the thinking. Along these lines we have the cities of Spanish America, which were established according to the Laws of the Indies with their configuration for city blocks and which, in the past century, toward the end of the last century, began to abandon these laws and extend outwardly, opening a path, clearing a path, I told myself, through all sorts of difficulties. So I called these places “clear cities.” Clarity, then, is the order that is produced at either end of a bridge that clears the way over a river. But in our time, this activity of urban expansion is not especially concerned about that process of clearing paths; it is more interested in wondering about the identity of its different areas of expansion, and not just of those specific neighborhoods and streets, but of all the city’s neighborhoods. This is the origin of the tendency to want to clearly identify the home, which is considered to be clear a priori. Of course, Casa Olivetti is not the place for today’s sort of family, nor is it in the style of those houses with three patios with plenty of room for grandchildren and great-grandchildren. For this reason had we followed the conventional view of things, we would have sought some semblance of home for this house. But we didn’t do that.

For the following reason: we may observe that in the contemporary city people perceive the urban fact, the multitudes, in their diverse moments, more and more by grasping the instantaneous (*note). And this perception typically brings with it an anxiety that causes that alienating urban chaos and the purification of non-urbanized places. This malaise—for us—subtly warns us of the conflict of the aforementioned identification [conflict: see]. Casa Olivetti, on its previously-acquired land on the foothills of one of the first buttresses of the Andes mountains, with its sweeping views of Santiago and the Central Valley

that extends southward, is not concerned about its view maintaining the kind of continuity that is maintained by summer homes that identify themselves as such. On the contrary: it builds a discontinuity, similar to that of the houses with three patios on a single level, different to those that have two patios and two balconies facing the street. It is in this way that this house turns round on the conflict of identification, without starting from the *a priori* of the clarity of the home previously mentioned.

For this reason the house does not come together as the result of a single motivation as the domestic does (see the Santa Clara church); its origin is a dual motivation. It is for this reason that the second floor looks so different from the first floor; in this dual motivation both floors build difference within the act of inhabiting. And so instead of clarity we have distinction as the starting point for the conception of the house. This urban approach proposes the option of distinction over clarity as the *a priori* concept underlying the home. For this reason Casa Olivetti builds that discontinuity with the city and its location in it. This will not become inscribed in the clarity of a continuity.

Casa Olivetti

Note, page xx “elevate”

The multitudes build themselves as a group through the exercise of freedom of choice. This exercise extends to the internal constitution of our bodies. For this reason, the body cannot stop choosing, over and over again, even when it has decided to take the straight path. And so in this way our bodies may live in the bough of the trees just as birds do, on the ground as mammals do, or in subterranean caves as crawling animals do—which shouldn’t be particularly shocking if you consider the fact that, night after night, we sleep in horizontal positions, or the way sunbathers on a beach lay out in the sand. And buildings of certain heights, whether on a single floor or on plinths, are constructions that involve freedom of choice, constructions that are firstly the result of

that freedom rather than the need or the convenience of neutralizing or conquering the pressures of the outside world.

Note, page xx “long, straight lines”

In geometry a straight line is modified by an operation of transfer or rotation. In architecture, lines that form the edges of the bodies of walls, ceilings, column bases etc. are by nature always extending outwardly. A line in architecture is always, at once, its own operation of extending itself. And so straight lines extend out in parallels, perpendiculars and diagonals, which emerge as net references—in other words, as references that are already built and demonstrable. Curved lines, on the other hand, radiate out asymmetrically thanks to their convex and concave sides, and the multiple radii deliver references that are no longer built, through constructions that are only visible on the convex side.

Architecture—think of Brunelleschi—has sought to unite the dome and the naves of the church in the quest to build what is demonstrable of the straight line and what is visible of the curved line in a unified whole.

There are architects who understand that this union of dome and naves represents one of those problems that have been with us all throughout the history of architecture; there are others who believe that in situations like this the voices of architecture speak to us. But those problems, those voices, don’t really exist. They are just part of a game of possibilities. A game that allows us to re-envision possibilities that might be harmonious and inclusive or contradictory and exclusionary. It is the eternal act of re-seeing of the exercise of freedom of choice.

But the game of possibilities is not in any way an internal issue of the architectural vocation, in which that very specific internal vocation is a guarantee of legitimacy and productivity. On the contrary: the possibility is, itself, an introduction. The introduction of architecture to poetry. An introduction that, this time,

is not only the formal act that establishes a vocation, but a human condition. The condition of never resting on a given shelter, but of building it anew, again and again. As such the relation between the straight line and the curved line is fulfilled through an introduction to poetry.

Note page xxx “grasping the instantaneous”

The instantaneous can be recognized in painting. In Manet and the Impressionists, who depicted the sensations of everyday life through which we grasp the immediacy of the world.

In their paintings the immediate and the instantaneous tend to become one, and to this end we know that for the past century the immediate realm that was accessible—previously something sketched—has grown much larger. The entire planet, in fact, wants to be immediate, and through communications and locomotion everyone attempts to achieve instantaneous immediacy.

And so we may observe in the city, a sign from the early part of the century that announces the “La Austral Tile Factory.” And nowadays it only says “Austral: Tiles.” And if this brand is very well known, or if it manufactures not just tiles but associated and complementary products, as well, then it will just say “Austral.” In other words, the factory with its manufacturing is included in the product. And the product, in turn, is included on the label. That is the immediate and the instantaneous. An immediate comprised of particles that are instantaneously grasped through labels.

But poetic acts have something to tell us about this: by participating in one, at a specific moment, we were invited to strike the water of an estuary with branches taken from a forest. But water, not being a solid body, does not present the kind of resistance that, when forced, might change the direction of the estuary or anything of the sort; it just lets out a resounding snap and the waves curl up, for a fleeting moment, in the water’s current. To strike the water is not, then, something that can be simply labeled.

It is impossible to label the action—the one-time action—of blows with no resistance, which are no longer blows, and that hear the resounding snap of the water’s tenacity reaching its end: falling into the ocean, the water. The poetic warning here is that the immediate and the instantaneous are not behind labels.

But the warning cannot be received, either, as a kind of label. That would be counterintuitive. But when poetry warns us, it tells us that we are hearing it from a location: the location that we have freely chosen. I choose the following location: every dawn makes the night light through a vibration in which the dark interweaves with the light, and through a direction in which darkness lets go, allowing itself to ebb into the clarity of the sun that will soon come up. But every dawn not only sketches vibrations and directions of the daytime white and the nighttime black but does so, at the same time, through the chromatism of the emerging colors. Vibration-direction, white-black, color chromatism, give and confer depth. Depth is granted in the present moment. The past and the future are in their present “theres,” but without any depth of their own. The poetic act is what confers depth, for it allows us to see the present in the present moment—and that is the act of striking the water in an estuary. Labels, in contrast, look at the past and the future.

But cities—and let us recall what we just said about them—march forward along the path of the instantaneous immediacy of labels. This is why the primary objective of labels is to envision the future and allow the past to persist as heritage; and to transform mobilization into a soul of urban life, since urban life functions and revolves according to the labeling of movements that embeds the very act of moving around in the mode of manufacture of that “Austral” factory mentioned above. Mobilization is the model of that inclusion found in labels; it is the model of the tendency to include the present in both the future and the past, and current urbanism in this sense rises up upon a dawn that is just the transition from night to day; in other words, without depth. And this is how

Residence of the general managers of the Olivetti company in Lo Curro

Miguel Eyquem

it occurs, for that urbanism ascribes no importance whatsoever to the warnings of the foundational poetry of places. And it sings the tales of movements with efficacies and fluidities that, more and more, prompt us to continue on where we were and to anticipate where we will be.

And our present-day urbanism, more often than not, also fails to hear the next poetic warning; Godo was going to talk about Góngora and asked me to make some slides of some verses from *Solitude I* in which I was to make literal drawings of a populous hamlet, a luminous team, sapphire ecliptic, worsted and silk, biting on gold, tapestry of green leaves... in which the leaves were leaves and gold, gold. And so I did it, and when he read the verses, pointing to the drawings, the drawings took on a form that hadn't been present before; you see, the word made present—the drawing—which became present as a present—a gift. And so the present should be built as a gift. This is what Manet and the Impressionists wanted to sing. But in the painting that Kandinsky, Mondrian, Malevich opened up, the present lies not in the depth of the Renaissance or Dutch humanist perspective, but in the invention of another depth that I want to call "fundity," removing the "pro" of its prefix. And it is believed that many architects who dislike feeling indebted to painting come to seize the present of the city as if it were a painterly work in which that "fundity" were real. It is this [illegible] support that drives them to plan the future and preserve the heritage of the past from a present moment built as label.

When Casa Olivetti was built, I was "on loan" at the Cormu [Corporación de Mejoramiento Urbano, Urban Development Corporation] to take care of the San Luis urbanization, which was a huge project, because at that time Cormu was just getting started and didn't have the staff to handle all the work.

And so Gastón Saint Jean and Jaime Bellalta, colleagues of mine who were running Cormu asked me to come and help them. This was the reason the Architecture School at Universidad Católica de Valparaíso "lent" me.

One day, working at the CORMU workshop, Alberto Cruz turned up and said to me, "You can help us from Santiago to handle this commission from the Olivetti company to make a house for the general managers on a property in Lo Curro. You're already in Santiago and you're working with the municipality of Las Condes on this urbanization project, so you can help us in some way. So I can work with the team in Valparaíso and you work here, you can help us with this thing."

Now, you all must be thinking, "of course, Miguel is the draftsman in Santiago for this 'project'," but that wasn't it at all. Alberto even said to me on the side: "Listen, what you have is this property, it looks like this, and this is what's special about it: it's quite large, et cetera. You know it backwards and forwards—I don't have to explain it to you. As far as creativity, it's very simple, it's a 'ring,' you know, so now we can get started." And with that he left.

What does all of that mean to you? I'm sure the first thing you think is, "ahh...he pushed you out of it." But here it's important to understand something of the history of Alberto Cruz Covarrubias, and the adventure that began in 1946.

Alberto was teaching a visual arts course at the Universidad Católica's architecture school. Now you all know that in an architecture school if a course isn't a workshop people don't think much of it. And so nobody thought Alberto's course was very important for the students. Several generations of students had passed through Alberto's course, good, solid people, and they hadn't appreciated it. It's an attitude that

I call “the spirit of Chile” — the spirit of living on an island, isolated from the rest of the world. Some people might take issue with that, but historians have told me that it still exists, that it’s true, that we exist without really caring about what is happening elsewhere in the world.

In those days we were very cut off from Europe, we had no idea about anything. The architecture school at Universidad Católica didn’t even have a library, which seems unthinkable, but that’s how it was; don Carlitos Casanueva still hadn’t gotten the donation of the library. We had just a few books, on drawing: one of them was *Létarugy*, a big book of thick red cardboard, with lettering in gold relief, it was beautiful. And inside it had drawings of the architectural orders, magical drawings, nobody has ever been able to explain how those drawings were done without the instruments we have today. They were beautiful and perfect, and the students had to imitate them exactly as is; we asked students to be “magicians;” those were the expectations of students in those days.

And so, amid this very Chilean environment, in which people behaved as if they lived on an island, it was natural that Alberto created these drawings with colored pencils on pieces of letter-size paper. He did these very free, abstract lines; we were creating, discovering things with the eye of the painter, doing things that even in Europe they might not have started teaching, to train our hands and eyes in the visual orientation that is so critical for architecture. It was all very natural, until Alberto discovered a foreigner among the students in his course and this foreigner learned that he and Alberto were both in the same state of desperation, reduced to a very small circle of people.

Right at that time in Europe a marvelous renaissance was taking place, right after the 1914 war, with Dadaism that had gone from Switzerland to Paris, which was followed by Surrealism, Breton, Dalí and company, and on and on. This was how the avant-gardes emerged and evolved, one after the other, after Cézanne, forerunner of the Cubists with his square houses, had opened the door to the twentieth cen-

tury. At that time architects had begun to work with Platonic bodies, those perfect, geometric Greek bodies. It was an unfathomably rich renaissance that was unfolding, and we didn’t know the first thing about it.

This foreigner’s family would mail him copies of *L’Illustration*, a French magazine, beautifully produced—on the cover you might see Greta Garbo or a Rolls Royce, and inside you would find news of what was happening in Europe at the time. So I knew what going on.

It was amid this tension that, one day, Alberto turned up with a piece of paper ripped out of one of his sisters’ fashion magazines, and at the bottom there was a tiny little reproduction, 7x5 centimeters, that looked a lot like those lines we were drawing. A full-color picture, it was this beautiful thing staring out at us.

And so I asked Alberto, “what is this?” and he said, “It’s a reproduction of a Kandinsky painting, a painter from Russia who had worked in the Bauhaus along with other artists.” I spun around and said to him, “This can’t be happening, Alberto, how can it be that all this is going on and we don’t know about it, that we don’t have access to this?”

After that I went looking for Jaime Bellalta who, like me, had come to architecture after studying engineering for a few years, and he was in the same boat as we were, complaining about this provincial school of ours. “Jaime,” I said, “Let’s go talk to Alberto.” So we went to Alberto and said to him: “we’re going to help you study this information that we need in order to discover architecture.” “*Macanudo*,” Alberto said, meaning something along the lines of “stupendous.” (Does “*macanudo*” sound strange coming from Alberto? It’s a word our partner, Jorge Elton, used a lot). “Let’s meet at my house tomorrow.” And that is exactly what we did. Jaime Bellalta, Pedro Burchard and I arrived with the tools we needed to talk, and with the sheets of paper we had scribbled on, to the terrace of the wooden house on the street called Los Estanques. On the second floor terrace, there was a wooden railing that was finished with a plank that measured 1 x 5 meters, and that was our work space.

Alberto proposed that we compare two plates that we had drawn on in the course. Juxtaposing them, we looked to see which went well together.

Alberto then proposed: "Let's stand them up." We held them up with our hands. And Alberto said: "Go up to the attic, there must be some junk we can use. And so we found those little square sticks with the little groove in them, the ones you use to put a photo in a glass frame, it was exactly what we needed. And immediately two plates appeared, angled as if to form an open book, creating a corner. Alberto then proposed, "All right, let's put the other plate at an angle between the first two here on the table." Once we did that, with his index finger, he immediately pointed out that the only thing missing now was that other corner, and we had a cube. And so we thought: we could take a little ball, the kind children play with, and suspend it with an electric wire from the wooden strip on the angle. Back up to the attic to rummage around his nephews' toys. The matter resolved, Alberto proclaimed: "This cube, geometrically defined, is a spatial field, we have created a 'spatial work.'" Like a true poet, Alberto proposed the name of this creation, a permanent and eternal name.

We had just carried out the first act, the starting point of a new school based on visual work. How was it different from Beaux Arts?, one might ask. Beaux Arts worked in two dimensions, on flat surfaces, as we did in our visual art course. Here we were starting from three dimensions. Architecture belongs to the three-dimensional world. It was a new starting point.

Alberto is the greatest Chilean poet we've ever had, because the other one was Argentinian [a reference to Godofredo Lommi]. Alber invented the "spatial field," and that marked the start of a course that we were secretly taking, just the three of us, with Alberto. The other students in the course had no idea about any of this, it was a totally unusual circumstance. And it led to a whole set of very unusual situations [you've just heard "The genesis of the Valparaíso School," which you are all familiar with.

What I wanted to talk about was this: from that moment on, in 1946, which was my third year studying

architecture, I began to work with Alberto and I worked with him until he died. And so everything Alberto did, he did with me, too. I'm sorry to have to speak in the first person, but we are talking about Alberto as a person, not his works. And that's how it always was, and Alberto said, "Listen, don't worry, it's going to be a ring."

One day, working in the office of Jorge Elton, Alberto's longtime work partner, Mewe, the Comptroller General of the Republic, arrived and announced, "I have a corner lot, in Providencia, and I want a round house there."

Now, an architect faced with building a round house, with round walls, normally doesn't know what to do. You have to think about the furniture, you have to think about a round bed. Tricky, right? But it was a very imaginative thing. I liked the idea of trying to work with something I didn't understand, with curved walls. I went to the property and started to think about what could be done with it, and I realized that the curve, the curved world was very interesting, very complex. It required knowledge of a lot of things—beyond the simple geometry of it, you had to figure out how to actually build the thing. So I said to myself, "I have to talk this over with Alberto." And so I told him about it and Alberto says to me, "Hold on, wait for me, let's get together tomorrow."

He arrived the next day with a notebook, and inside, with that analytical capacity Alberto always had, were drawings of every possible thing you could imagine doing with a circle. I'm not going to list them here because the whole thing was absolutely infinite. And so I said to him, "there is only one thing I can do here: tell the comptroller that on his property, his house, this marvelous idea he'd had just didn't hold up. He had to look for another property, a larger plot of land and then get back in touch with us," because we were certainly interested in the round house.

Now, when Alberto said "a ring," this is what he was talking about. A house that was a ring, a circle with an interior courtyard. What does this remind you of? A volume that is square, closed, and that has a light well in the center? That's the Music Room at the

Open City. A square, with the sun coming in through the center. And so when Alberto told me that this was going to be a ring, he was talking about this structure that we had discussed before.

Having discussed and dealt with this issue, it was almost instantly clear, we barely even needed to talk about it, because we found ourselves again on a familiar path, and that's how Casa Olivetti came about. A circle, a ring, but this time on the right piece of property for it, with a great courtyard in the center that was the house's main social space, exposed to the elements of the Santiago climate. We had a very good time in that space, we had a lot of fun in that "salon" of sorts.

Can you imagine what the rooms were like? Square, as we architects like them. Square rooms, arranged in such a way that each one extended out against another, forming an angle, and that angle was a bathroom. That bathroom was an amusing game, with light shining down from above; we tested out different acrylics that produced all sorts of wild effects on the open ceiling. The baths all had exteriors, with curved walls extending outward, on the outside of the house, creating a closed, walled courtyard where the bath extended out. So, for example, the showers leading to the pool were there outside, facing the courtyard, and there was a cement bed where you could lie out and sunbathe, and you could easily do it without any clothes on (Le Corbusier) because the neighboring houses were relatively far away, there was a street in between, so there was no problem. There was no way to see in, and it was walled-in, so you had a total freedom outside among the elements.

On the other side, this central hall, on a very steep part of the property, featured a succession of terraces. For example, there was a central terrace that was a kind of overlook, facing out onto the valley, and underneath it was the bar, which we treated kind of like a cave, and it was at the level of the living room, one of the spaces beneath the ring. And so between the living area and the bar a little passageway was created that led to the "bar-cave" that recalled that part of France, La Champagne, to the north of Paris, where

champagne was stored in the hills, in those little caves that were incrustated in the hills and that nowadays are restaurants. Well, this was kind of similar, it was like a cave in Champagne.

Along with this geometry, there was a longitudinal axis that ran underneath and that began at a covered parking area, an axis where the cars pulled in and continued all the way around, so they never had to go in reverse, it was very elegant. There was no reversing at all, it was as if they were horse-drawn carriages, and the cars were to exit out the other end, to the street.

As you entered the house, the entrance hall faced the central courtyard, and followed the terrain downward with a gentle staircase along the path between the two semicircles that faced each other: the living room on one side, on the lower level, and with the last bedroom to the right, one level higher.

This path led to the level of the living room terrace, and the axis continued through planes of water, a succession of pools. There was one pool, for example, that had a trellis above, a shaded pool; then there was another pool, a shallow circular pool for children, and then another, and another, a kind of staircase with various planes of water. We had a lot of fun with that, too, figuring out how to get the water into the first pool. The water entered beneath the last bedroom, one level higher, and it flowed beneath the bedroom. Another cave, this time recalling the sea caves under Capri, off the coast of Naples. We had a lot of fun with that, to be under the bedroom and in a pool, because with the heat in Santiago, it was very attractive idea to be protected by the shade in a dark place.

After that, well, there's a lot you could say about the bedrooms, about the roof. One of the ramps that connected one side with the other was above the roof.

What was the issue with the roof? Wood tiles. And you would walk up there without a guardrail, of course, and at the corners Alberto said, "Here, we're going to remember Palladio." Palladio, on each corner of Villa La Rotonda, placed a statue, a sculpture of something interesting. And so here we decided to do a figure in iron, metal profiles, a symbol of something

Casa Olivetti or the pleasure of architecture

Sebastián Irrázaval

that Claudio Girola had studied. Those are the main ideas of the house.

PD. Why this house was never built: the work began with the installation of the work, the plot drawings and site plan, and then the land was cleared and leveled for the bedrooms to make it ready for the foundations. Just then the political situation in the country changed, and dollars and assets could no longer be transferred outside of Chile, and the firm couldn't send its earnings to the home office in Milan. And so they told us, tough luck. You invested very little money to commit to the work as a significant investment. It was a shame.

Ipsam harciiscitis volorrerendae qui undam dolendam
dissi dolut abo. Nam alitius doluptatium este simint
molorrore vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam
sedit aliquiaectis dolupta testrunda nesse volorem qui

The essay on these pages seeks to reflect on the presence of pleasure and bliss in Casa Olivetti. To this end it uses Roland Barthes' *The Pleasure of the Text* as a mirror. It is worth mentioning, as a first coincidence, the fact that both Casa Olivetti and Barthes' essay were conceived in 1973 and, as such, were immersed in the same intellectual climate. This is particularly relevant when we consider the close connection to Europe, and particularly to France, among the poets, philosophers, artists and architects who founded the School of Architecture at the Universidad Católica de Valparaíso.

While the explicit theory of this school, as many of us know, is rooted in phenomenology and the hermeneutic perspective that Martin Heidegger added to this school of thought with such essential texts as *Being and Time*, *The Origin of the Work of Art* and *Building Dwelling Thinking*, I am most interested in studying this work by Cruz and Eyquem from a perspective that focuses on the house as body. At a time when discourses have been emptied of meaning, the body would seem to be one of the few places where, presently, such works may be validated. To engage in this exercise implies stripping the house of its auratic wrapping and forgetting, if momentarily, even this very place where this seminar is being held, a sacred space and a place that, in some way, serves as a protector of this aura.

To slip off the veil is to suspend, for a moment, the sacred halo of mystery that envelops this work, and I apologize in advance if what I may suggest during this reading sounds at times out of place or even inappropriate in this sacred space, the crypt of the Benedictine monastery and, moreover, in the presence of one of the creators of the house. As such he may be regarded as the 'keeper' of this work, and I am connected to him not only through deep admiration, both professional and personal, but also by the bonds of family, bonds of affection. For me, as such, it is a tremendous honor to have been invited to be here with Miguel Eyquem, who has great respect for freedom of thinking and who no doubt will value the opportunity for his work to be viewed from a new angle.

As many of you may already know, *The Pleasure of the Text*, which I will use as a mirror to reflect on pleasure and bliss in Casa Olivetti, is an exercise in literary criticism. Its great novelty lies in looking at texts as spaces for playing games in which language fills, through its body (text), a seductive rather than an informative function. The experience of pleasure and bliss with this body-text—in other words, hedonistic experience—is generated more by entering into contact with the whisper of the spoken word than by focusing on “what is being said.”

Having made this brief introduction, I want to argue that in architecture there exists a body that is analogous to the body of text. It is a body that is built, and one enters into contact with it by inhabiting it. But it is a form of inhabiting that, just as it unfolds as a “being-in-the-world,” in the previously-mentioned phenomenological sense (inhabiting as a bridge that clears the way between two extremes), it also unfolds simultaneously and non-exclusively, as a form of inhabiting susceptible to the seduction of the architectural body. Before moving forward with this, I must add a qualification. While both pleasure and bliss imply libidinous discharge, the former (pleasure) is linked to the satisfaction of a desire associated with survival while the latter (bliss) is not necessarily linked to self-preservation, and may even work to undermine it. Examples of these differences in sense (in terms of sensing, or feeling) would be, on the one hand, the pleasure we feel when we satiate our thirst and, on the other hand, the bliss we derive from biting our fingernails.

When brought into the realm of architecture, this distinction between pleasure and bliss—which is no doubt subtle and occasionally ambiguous—is also expressed in two of the architectural principles of the Vitruvian triad. On the one hand we have *firmitas*, or durability, which would correspond to the pleasure associated with self-preservation, and which is expressed through the pleasure of being sheltered from the elements; the pleasure of survival over death through the material endurance of a given envelope (monuments, for example, embody this impulse to

endure, to survive death); and finally, the pleasure of comfort (the pleasurable sensations that are brought on when we read the signs or messages that tell us we are in an immune sphere). On the other hand we have *venustas*, the aesthetic bliss associated with the sensory perception of an object which, as I pointed out previously, may even conflict with and contradict the aforementioned impulse of self-preservation. To use an example that is somewhat removed from the realm of architecture, I would suggest thinking of the male moose of Quebec. Because of its impulse to attract potential mates, this animal grows antlers so long that it must drag its head on the ground, which keeps it from following its own herd; as a result, it is often caught by wild beasts.

After having tried to clarify this subtle and often complex distinction between pleasure and bliss, it is important to note that when we speak of pleasure or bliss in the experience of a work of art, we do so not in a physiological, epic or triumphant sense that involves spasms, contortions or anything of the kind. Everything is more subtle. The hedonistic experience, in the context of the work of art, involves not a muscular contraction but something else entirely—the person must experience an abandon, a letting go that, in the words of the philosopher Emmanuel Levinas, could be understood as one of the few instances in which we don’t quite escape our solitude but we do manage to escape the Self (the awareness of ourselves) to confront the true other that is the infinite, which is not another self, another “me,” an alter ego, but the truly other that I cannot access from my conventional categories. In this process of abandon, pleasure and bliss play key roles. In music, for example, rhythm takes us, removes us, at moments, from the control of our consciousness. This occurs in all the arts, including architecture, as we will now see. In short, pleasure is connected to a finality, and bliss is not. Animals can feel pleasure but they do not experience bliss.

Having made these clarifications, I would now like to present the house as an architectural body that produces bliss through ten conditions: first, through

the perception of the phenomena it generates; second, through ruptures; third, by producing excesses; fourth, because the house is a gift; fifth, by embracing what does not have finality; sixth, by speaking between the lines; seventh, by putting novelty before boredom; eighth, producing drama; ninth, embracing the unfinished; and tenth, incorporating the impulse.

The first thing I would like to propose—and not impose—is that, just as literature is the science of the bliss of language, architecture is the science of the bliss of spaces. This bliss is the result of the intelligible and sensitive perception of the phenomena that architecture generates, phenomena that become visible to the people who inhabit that space, most of the time through contrast or the cyclical recurrence of the phenomena.

This leads us to the second point I wanted to make: that, just as the pleasure of the text is associated to certain ruptures and discontinuities, it is possible to maintain, likewise, that the pleasure and bliss of architecture are also associated with ruptures, discontinuities, and confrontations. We could draw up a long list of these discontinuities in Casa Olivetti, and with that list enter fully into the terrain we are approaching here, starting with the Principles, in which the words “confrontation” and “discontinuity” are repeated over and over (known versus unknown, measured versus uncontrolled; rural versus urban, light of Europe versus darkness of America, enlightened reason versus barbarity, useful versus useless, rule versus freedom, control versus impulse).

It would almost seem as if the architects behind Casa Olivetti were trying to tell us that, for architecture to inspire real bliss and not just pleasure, there must be alternance—between moments of intense design and moments of zero-degree design—or there must exist confrontation between what has come to be known as a “major” style and what is called, in contrast, a “minor style.” Moreover we are implicitly told that when this alternance occurs without mediation, the bliss is greater. If we look at the floor plan of the house we will see this alternance of styles, where the detail (the part) is not there, just as

today we assume that it should be there—thanks to the hegemony of instrumental reason, as Adorno and Horkheimer explain in *Dialectic of Enlightenment*—dependent upon a larger order or organization. To use a musical analogy, this work presents styles within styles or orders within orders, in which the detail (the part) breaks free to become an uncontrolled expression of rebellion against that organization, emerging as the embodiment of that rebellion.

This open rebellion against the dominant style, which we almost never see any more in any work of art, is expressed in Casa Olivetti through the extreme contrast between the Dionysian formalization of the bathrooms (the parts) versus the Apollonian order of the modules (the whole). I venture to state that the struggle between the whole and the part expresses the architects’ belief that the general idea, to paraphrase Adorno, is a documentary map that creates order but no true connection. Without opposition, the whole and the parts would have the same features and this would be a harmony conquered previously. As such we would not be witnessing an authentic triumph of connection. True connection, then, would be found in the union of opposites, and would be expressed in this case much like musical *divertimentos* (the bathrooms) that confront the organization (the modules), a *divertimento* without any great aspirations of transcendence, but with a presence strictly necessary to escape the control of everything. Something like the escape hatch that the unconscious finds in order to manifest itself.

I hope you will forgive me for adding a note in the margin here, for a discourse on excrement (perhaps I ought to use a more elegant word for this, like “scatology”). I want to draw attention to the fact, not a coincidental one, that the impulse for freedom is expressed, in the manner of a *divertimento*, where, with such impulse, waste has its place as an organic function, when the body frees itself of its detritus, or surrenders to the bliss of the sun. As we all surely know, psychoanalysis states that the child’s process of maturation and individuation begins with the control of this impulse, that of expelling the body’s waste.

Nor is it a coincidence that waste, much like weeds, finds its place there in the interstices between modules (between the fingers), the supreme guardians of the documentary plan. Weeds, as a metaphor and an expression of the brutality that the glow of enlightened reason would like to suppress from the site, emerges nonetheless as a space for rebellion against the absolute control of the general idea of the ring of modules.

The Principles assert two very revealing things to this end. First, that the entire site must be mapped out so that nothing, no detail, escapes authority and control. To ensure this, an irrigation system must be established (as in the foundation of Santiago). Secondly, America must be seen (and this is the locus of the work) from the light of Europe, which is nothing other than enlightened reason, which is made manifest here, as I just noted, in the effort to dominate the totality of the site. For this, like the Laws of the Indies, the architects draw it, divide it up, and assign a purpose to every piece drawn on the site.

The third condition of bliss is that of excess. The brio of space, just like the brio of text, is its will for bliss. There is bliss there, where the space exceeds the demand for it, where the space attempts to surpass its useful purpose, where it forces its freedom from adjectives—elements that, according to Barthes, are the doors through which ideology penetrates and that, according to Heidegger, are what dilute the mystery. The brio or the splendor of spaces occurs in that place where we cannot adjectivize; in the pre-concept. In other words, what we cannot quantify or enumerate escapes concepts and shines as a form of bliss. For example, Baroque architecture elicits bliss through its tendency toward the infinite, the non-quantifiable. Renaissance architecture, on the other hand, in its obsession with squaring space and translating a vision of depth within a three-dimensional space (which first emerged in painting through the use of perspective), gives us pleasure. And pleasure is connected to what we can count and perceive through a sudden gaze (Aristotle), to measurement, to what we are able to capture. Bliss is something

else. Bliss is excessive. It is chaos. It is the euphoria of what cannot be enumerated and, as such, escapes our grasp.

In Casa Olivetti, this thing that I describe, this thing that escapes labels, is expressed in two ways. First, though the columns that stretch out like caryatids and that, just like in Palladio's Villa Capra (Villa Rotonda), mediate (and measure) the distance and construct virtual limits on the upper path of the terraces. And second, through the construction of the framing of the modules, which seek to temper the distance, so that it doesn't yank us out of the act of inhabiting, a form of inhabiting that, in the Heideggerian sense, is by definition a here and not a there—in other words, a condition that is generated by proximity, among other things, by the concreteness of the world rather than the ideal, that other world of fiction.

This effort to protect against the enchantment of distance is summoned with fundity, in opposition to the pro-fundity of the Renaissance. This desire to found recalls Cézanne's Doubt, the text in which Merleau-Ponty so brilliantly explains the very difficult challenge that the French painter assumed when he set out to merge figure and background without giving up, as the Impressionists did, the gravity of the object. Cézanne's strategy is not unambiguous, as Merleau-Ponty explains, and I think it is similar to the implicit strategy of the frames of Casa Olivetti (and those of Casa Peña, as well), which function through the construction of a discontinuity in the edge (a broken or "hairy" line, as the Valparaíso architects liked to call it), producing a vibration that merges. And so we do not find a framing device that cuts out and extracts; we witness the construction of a fundity that does not renounce the presence of the distant, but also does not objectivize or label it, which is the opposite of what a frame does. A frame places a label; a frame says "this deserves to be seen, this has value." (Through the frame, the architect says: "this is an entity and I conclude it as such; end of story.") This frame of zigzagging lines, however, is much more like the beginning of the story, an origin that leaves open the mystery of that thing that is suggested but

not framed. The background, to use those terms, continues to be an infinite, a question that asks us to listen, without betraying the thing being sought.

Let us turn now to the fourth condition of bliss. Just as the text exists as a body, the very same thing occurs with architecture. Its body is an erotic body that offers itself up as a *dono*. That *dono*, or gift, appears in three ways, just as it does in the text. First, that body offers itself to bliss in the interstice, in that exposed space that runs from the waistline to just under the breast of the Indian dancer, for example. That interstice, as we have mentioned above, would be analogous to the bathrooms between the modules, that place of musical *divertimento* that I spoke of before. But it is not only there that we find an interstice that produces bliss. We also find it on the horizon that creates a space between the house and the distance.

The second way this architectural body gives pleasure or bliss as a *dono* or gift is when we roam or wander through it. Roaming is a purposeful, assured walk. This very assured roaming is the precise opposite of wandering, drifting. Drifting, in the context of roaming over a body, is a bit like a caress, a gift that searches without knowing what it is searching for, that does not objectify what it touches. There is no purpose in either the caress or the drift, just the bliss of the other. For Emmanuel Levinas, who I mentioned earlier, the caress is one of the few instances in which we leave ourselves to encounter the other (the other instances are artistic experience, filial love and somnolence). And so, this drifting, like a caress, pulls us out and throws us to the other. Roaming, in contrast, only brings pleasure, a kind of happiness that is produced by the certainty of knowing that we are on the right path, that we will arrive safely to shore. In Casa Olivetti, this matter emerges in its very Principles, which tell us that the goal is not to create a settlement which can be reached by only one path—that is, purposeful and assured that we will find happiness in the fulfillment of our expectations. As a counterpoint, the figure of the city emerges an ideal place or lodestar—as the embodiment of the complex, the multidimensional, risk, freedom of choice, wandering, drifting. In this

vein Casa Olivetti is conceived as an urban house at the foot of a hill that offers the freedom of moving around the city, but translated to the domestic realm of a house whose floor, which hugs the terrain, may be caressed by the foot, allowing an encounter with that other body that is the anatomy of the terrain, with which the house engages, couples, resonates.

The third way in which we find the bliss of the text as gift—or, in our case, of architecture as gift—is when it becomes a body, when it becomes corporeal. The bliss of architecture occurs when the form takes shape, when flesh hangs and rips off, as we find in the works of Gaudí but not in the works of Mies van der Rohe, in which bodies hold tight to their bones, producing pleasure but not bliss. There, pleasure is derived from an excessive fit, an excessively perfect fit. The bliss of Casa Olivetti as a body is that of a body that, as we know, embodies lightness, where there is neither a perfect fit nor a misfit between flesh and bones. We are talking here about a body that is so light it has no reverse side.

The fifth condition of bliss has to do with embracing what does not have a purpose. Just as the text produces bliss when it exceeds all function and purpose (particularly in poetry), the same thing occurs with architecture when form eludes function. As Sloterdijk points out, what distinguishes human beings from other species is their penchant for luxury, which is expressed, among other things, in the fact that sexuality extracts bliss from its purpose, which is reproduction. In this house, what eludes function, what is useless, appears expressly formulated in the Principles. I am referring to the terrace, the upstairs path, the final destination of a form of inhabiting whose authenticity and historicity are constituted by movement from one place to another, drifting, the act of “going.” And in this light the house may be understood as the extension of the movement of the car: by bringing Olivetti’s guests from [the airport at] Pudahuel, and making them climb up to the skies again, this is clearly not about facilitating the typical business trip.

The sixth condition for bliss is predicated on the

following distinction: while pleasure is speakable, bliss is not. Bliss is something that can only be spoken of between the lines. We may speak of pleasure with absolute impunity, in the full light of day. But we cannot speak of bliss in the same way. When we speak of bliss, we are overcome by modesty, by guilt. In more colloquial terms, bliss is a guilty pleasure. And along these lines, in the realm of architecture just as in literature, there are architects of pleasure and architects of bliss. About the former group, much can be said; about the latter, less. Architects of bliss elude the possibility of being said, and for that reason is it not easy to speak about bliss when we speak about this house that, as I said earlier, is enveloped by a distancing aura, that rests on principles of transcendental resonance, for it is a house that is part of an archive that protects it from becoming forgotten. What I mean is that everything points in other directions, almost never hitting the target of bliss.

The seventh consideration has to do with boredom. Here we must stop and return to Barthes, who points out that if the murmur of a text, the "prattle-text" is boring, it is because the reader does not embrace the demand of the text. What would occur if the reader loved it?, Barthes wonders. Well, that maternal appetite would not be so far from bliss. It would be a bliss as seen from the shores of pleasure. Does something similar occur with a work of architecture? There are those boring works that nonetheless satisfy a maternal appetite for protection. These boring works express themselves in one of two ways. First, by building a sense of security that rests on the fulfillment of expectations through stereotypes. In this house, this is consciously avoided through the belief that it is not possible to live life authentically without breaking free from inherited forms: one's dwelling must always be built anew. Second, through the repetition of spatial events (as in a Palladian villa, where spaces of equal dimensions are joined together). For Barthes, boredom does not necessarily imply being far from bliss. But he does see an ambiguity here. Barthes believes that while repetition does form part of ideology (domination), and ideology must be challenged by

the new (not as a trend but as an antagonistic value) in order to produce bliss, repetition is not always necessarily ideological (dominant) and can in fact be liberating, depending on its degree of intensity. In other words, while the rule (repetition) tends toward abuse, just as the exception is bliss, in certain circumstances when the rule intensifies, as in mystical practices, bliss is actually possible to achieve through repetition (for example, when a mantra produces bliss). This mystical form of bliss is the result of excessive repetitions, as is evident in obsessive rhythms, litanies and rites.

In Casa Olivetti, as I pointed out earlier, is established through the repetition of the modules in rings. One might say that this feature, this ring of repetitions, roots the house with a mystical kind of foundational tradition. "To repeat excessively," says Barthes, "is to enter into loss." And in architecture, a similar thing occurs: excessive repetition can produce the loss that brings the triumph of the other. When excessive repetition brings about a loss in the notion of form, for example, matter, textures and colors may appear. This also occurs with music based on repetition, as we find in the works of Michael Nyman or Philip Glass. Barthes sums all this up by saying that, "in short, the word can be erotic on two opposing conditions, both excessive: if it is incessantly repeated or, the opposite, if it is unexpected, succulent in its newness."

The eighth condition of bliss is related to the following: while there is pleasure in the tragic text, whose ending we know, pleasure disappears in the dramatic text whose end we do not know, and in its place we find a progression towards bliss. In this light, we may say that there are tragic forms of architecture and dramatic forms of architecture. The former category would be comprised of palaces and cathedrals, and the latter, of fortresses and labyrinths. Is Casa Olivetti a palace or a labyrinth? I leave that question for you to ponder.

The ninth condition of bliss results from the fact that the sentence is hierarchical, and so it implies subjections and subordinations. This is what makes the sentence complete. The sentence contains a hierarchy and, as such, it cannot remain open. The

trouble with the sentence is that it expresses ideology, because all ideological activity is presented in the form of compositionally complete statements, as Kristeva tells us. And Barthes, turning this proposition around, adds that all complete statements risk being ideological. In architecture, the translation of this dichotomy between complete scheme (ideology) versus open scheme (emancipation) found its home in the nineteen sixties and seventies in the idea of the Matt Building, a kind of three-dimensional chess board capable of extending out to the infinite, a heterotopia capable of realizing the dream of a new university campus in Berlin or of a new city for Algerians on the outskirts of Paris. The Matt Building would be, to paraphrase Barthes, like a sentence or a chessboard: immutably structured and yet infinitely replicable. Is Casa Olivetti a palace or a labyrinth? I leave the question open.

To finish and close the ring, let us now turn to the tenth condition of pleasure, which is related to writing aloud, also known as *actio* or vocal writing. Though it is a nonexistent practice today, in the classical era it was employed, and consisted of a detailed list of techniques for allowing the bodily exteriorization of the discourse. This out-loud writing owes its expressivity not to bodily gestures but to the tone of voice. Its objective is not to achieve clarity; it seeks to find the impulses in messages. In practical terms this is a text “lined with flesh”, in which one “can hear the grain of the throat.” This recalls the work *Julius Caesar*, by the Italian playwright and director Romeo Castellucci, in which an actor who has undergone a tracheotomy delivers a speech in a time in which speeches have been emptied of all content, in which the body is the only thing that can validate anything. Hermes transports only impulses of corporeality. Is there an architectural equivalent for this? Insofar as space is also a vehicle and messenger, one might wonder what spatial exercise would be the equivalent of the discourse of that person who speaks after having undergone a tracheotomy.

In conclusion, I have presented the house as an architectural body that produces bliss. First, through

the perception of the phenomena that it brings about; second, through rupture; third, by producing excess; fourth, by regarding the house as a gift; fifth, embracing what has no purpose; sixth, speaking between the lines; seventh; choosing novelty over boredom; eighth, producing drama; ninth, embracing the unfinished; and finally, incorporating the impulse.

To express this in a more bodily and less analytical sense —and with this I close— I would say I have tried to show the house, more than anything, as a body whose snout is quivering and that, to use Barthes’ words, granulates, crackles, caresses, grates, cuts, comes; and experiences bliss.

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

*Ipsam harciiscitis volorr rendae qui undam dolendam
dissi dolut abo. Nam alitius doluptatium este simint
molorrre vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam
sedit aliquiaectis dolupta testrunda nesse volorem qui*

The Palace of Dawn and Dusk

Alberto Cruz C.

Godo says, "Palace of Dawn on the inside and of Dusk on the outside." This is a complex of four lodges that come together through a room connecting all the lodges as they were in the first, or old, palace. They are complemented by a number of public baths that have been fighting to emerge as the days have gone by here at this Open City.

I said to myself, both the dawn and the dusk are moments that we experience unequivocally, unambiguously; at dawn or dusk we would never make the mistake of believing, for example, it was midday. On the other hand, we could easily confuse noontime on a very cloudy day with dusk. And so we experience the dawn and the dusk with exactness. And since they are transitions from darkness to light and vice versa, that have neither too much nor too little of anything, they manifest that exactness I just mentioned as well as a kind of perfection. I took up this idea of perfection and exactness by searching for forms that might build the unequivocal.

To erect the work, I had bricks: the fact of having or not having this or that material is part of the vicissitudes of the foundation of the Open City. And so I had some bricks that today are calculable in their anti-seismic properties, through self-supporting forms. They are the result and the product of the scientific techniques of contemporary engineering, a field predicated on progress: progress in its domination, the domination of nature. But the dawn and the dusk as forms of the unequivocal, in themselves, cannot be considered as progress in any sense, because they are not born, as we said before, when speaking of types in [] of the accumulation of knowledge. No; here, we are not talking of the accumulation of any kind of knowledge, but of basking in the occasion; that occasion when the poetry speaks, each time, because poetry will never come to repeat "dawn on the inside, dusk on the outside."

But progress, itself, is unequivocal; if it weren't, it simply wouldn't be progress. As such engineering and architecture, in this case that of the palace, in this time, battle for the same thing. This is the truth; but it is true because poetry has come to create that

possibility. In reality architecture and engineering alone, come together in such a way that most often they remain relegated to our most servile works, as it says in Amereida. As such, we are not talking about a relationship between architecture and engineering that is bi=nary, but tri=nary. Accepting, of course, that the binary is a relationship in permanence and this tri=nary is something new each time.

And so the Palace of Dawn and Dusk was built with the unequivocal aspect of its limits —engineering— and the unequivocal aspect of its void —architecture. But the palace, because it is not a house, could never be something binary. For this reason it received a poetic revelation. Remember, to the effect, what was said about the plaza and the ring in [...]

And the poetic revelation was the following: to not carry on with the palace itself, to not carry out the four lodges with their communal, shared room; to just leave it with its courtyards, already built, as the antechamber of the future public baths; and for the palace to continue on, as it should, in its surrounding faubourgs that from the start have been waiting for their time to come. We hold, then, that the poetic word does not emerge only as the general origin of the architectural works, nor in an "each time" origination of one of them, but rather that it participates directly in their generation. It participates, we might say, shoulder to shoulder, in the concrete generation of a work. Now then. Anybody can identify the configuration of an architectural work. Anyone may point out that a figure stretches out along the length of a straight line in a bay, or around a square courtyard, or that a figure rises up as a circular tower, etc. For that reason many people believe that man is, naturally, an architect. But that is not so. Because here we are speaking of figures, not forms. The configuration, the figure, represents the calculable aspect of the scope of the work and our involvement in it. Figures are determined by an understanding that does not need to ask about the figure's geometric generation and origin; their nature is akin to writing in which, surely, we do not ask about the origin and generation of the letters. Of course there are some architects who

started and start working from figures that need to be retraced back to their geometric generation and origin, but in reality those figures are already forms. They are forms, moreover, that evoke their existence as figures. But for that evocation to be truly an architectural evocation, the forms must evoke freely and not mechanically their existence as figures, since architecture is an art in which forms can never be mere figures that ignore what they are, because they do not know the full dimension of the form.

When I talked before about working “shoulder to shoulder” with the poet I didn’t mean it in the realm of figures but very specifically in the realm of form. And so when the poetic voice said not to continue, it was saying that the form had been consummated. In other words, what had been attempted had already been consummated. This kind of thing is exactly what the poetic word always knows, especially one that knows how to identify places, like Godo’s poetic word. But wouldn’t an architect know about all these things? Wouldn’t I know when we have reached the consummation of the form of this palace that was built with the engineering figures of limits and the form of its empty space, which in this case exhibits the form, through that empty space and those limits? In order to respond, let us linger a moment on what was said about the calculable aspect of figures. I mean, in the calculability of the perimeters of the courtyards with their specific quantities of modules of bricks; and of the floors with their compartments in combinations of bricks, in the drainage canals, etc. It is through these kinds of calculables, then, that the form of the unequivocal in this Palace comes together. Which, evidently, cannot be built with other figures. At this point, someone might object saying that figure and form here are not two things but one and the same. And I respond: No. Because if someone were to make an exact copy of the Palace somewhere, the figure would appear to be the same but in no way would the form would be the same. Let’s look at it: the palace, in an extremely calculated manner, traces a horizontal plane at the top of a hill, so that its verticals may unequivocally rise up atop it; but since

in an open-air work the horizontal must be done on a slope to allow the rainwater to drain off, this plane was calculated at an angle of 1%, which meant that it had to rest at a maximum of six meters from the network of drainage canals. That 1% and those 6 meters exist in the freedom of choosing of the freedom of Eros – without – option of the unequivocal. Now, in another place, this horizontal plane would adapt to greater or lesser erosion and accumulation of land, not in the exact lightness it maintains at present. Not in the lightness with which it sits on the land, in the understanding of the equivocal more as a grace that is received rather than a condition that is fulfilled.

It is this received grace that hears the voice—the poetic revelation that points out that what has been attempted—the unequivocal—lies consummated. But, first and foremost, why does she hear? Because one goes in two ways or modes. One, in which what has been created remains in the maternal womb, to put it one way. And another way is outside of oneself, like the children who run their own lives. Now, one hears that part inside of oneself [I have been able to lend form to this over the years, in those little notebooks that I always have with me]. For that reason, that question about whether the architect knows or doesn’t know when what he has attempted has been consummated is, truthfully, not a well-posed question. The architect at once knows and does not know. Or better yet, the architect knows it in a state of openness. It is through the open mind—in the poetic sense—that one may return to not knowing. That is the answer, then, to the question of what exactly happened with this Palace of Dawn and Dusk.

The Palace of Dawn and Dusk in the Open City

David Jolly

I

Today we have come together to talk about this work of art in which we find ourselves at this moment, to summon the presence of what we cannot see directly right here, right now. One of these indirect realities is the principle on which it is based.

We might surmise that facts are mute, that the inhabitable void is mute. But inhabiting is an act, one that resides in language. Thus facts are not mute; they can remain silent. And a silence may hide things because it says nothing, but in architecture the silence that is generated inside the work is what creates space, it is what allows us to inhabit.

Right here, right now, we are here to suspend these silences, if only for a moment, and explore the discourse that allowed this work of architecture to come into being. This discourse belongs to a time that came before the built structure. And part of that discourse and the acts that allowed us to build this inhabitable void are what I want to bring into our presence today.

Alberto Cruz presented the Principles of the Palace of Dawn and Dusk in the Music Room on Monday, 19 January 1981.

I have brought with me some of the basic points of this principle that were said in the workshop ronda:

Of the act: Alberto proposed that the dawn means being in the unequivocal, and to illustrate this he offered an example, saying that at midday or midmorning like now, it might be 12 sharp but it also might be eleven-thirty. At dawn one is exactly in the dawn, an experience we have collectively in acts of observation right here.

Then he asked how we could move into the form of the unequivocal and took a position in which he situated us as barbarians in comparison to the Romans, and he said that in relation to the dawn, this is a barbarians' palace.

On this point he proposed a divergence from those modern architects whose open forms derive from modern art, suggests that the path we have opened lies in the act and not the form.

And he also said that in our barbarity, the whole and its parts, is not like the marvel of Greece, in which the column's flute is in harmony with the column as well as the totality of the work.

With us, all the parts manifest themselves as fragments; one way of seeing this is to imagine an empty space between each word; he calls this a syncopated space.

And so what has been built is a syncopated space which one can occupy unequivocally.

He then said that we had to accept that barbarity in order to make the foundation.

Then, he began by observing how we occupy that first state when we awaken, when we still cannot see anything, and he said that this position is space, as in animal. And then, from the position, one tries to be IN, to be in unequivocally.

Characteristics of the place

II

The location of the work had been determined previously on this plateau. We are at a certain height above the sea, on an attenuated slope, not with the verticality of Valparaíso.

Then he wondered about the form of this "being IN" and said that it was about gaining space, the way plazas do, along with the steep slope that we find in triangles.

He wondered what to do with squares and triangles, and he found the answer in the contemplation that, presumably, was the first thing that people did in the Americas before they went on to exploit the continent.

Looking at trees in the forest, with students working, yachts on the horizon, he discovered that he could count to twelve as long as he separated the numbers into two series, and organized the Palace in twelve and two. The size of a square measuring twelve meters by twelve meters.

Now in terms of transparency, he says that Le Corbusier had an open plan because transparency is also

open; we have a transparency toward the Southern Cross, the measurable of the earth by the unmeasurable of the sky; that is the relationship with form. And so he proposed the form of a plinth, and upon it the windows and the roof.

Now, I have brought something into our presence in the same sense that Alberto named the parts of a work that want to be a fragment. This justification of the Palace began with acts and before that, working meetings.

Here are a few assertions:

In March of 1979:

The problem with the name Palace for a work of architecture here and now is that the palatial act as such doesn't exist, there is no such act. There is neither king, nor prince, nor court nor court life. There are no Palace acts. All that remain are its dimensions; a large-scale civil, military or religious work is a palace.

Now, the problem is that these grand dimensions are not the accumulation of small dimensions, and even so they come together in one place, in the grand salon of the prince or the king.

May 1979

... a work measured, not by a use but by an act. The table of each individual lodge will be the great salon. All the lodges are to begin with a banquetarium to which bedrooms are added. I am proposing that all the lodges form the Palace's great banquetarium...

May 1981

The Palace of Dawn wants to be a palace in the strictest possible sense, and a palace of dawn. It wants to be what it is.

July 1981

A palace that is a collection of lodges comes into being.

Some considerations we can formulate today about this and other works in the Open City

They are works that, having an architect leading

them, in this case Alberto Cruz, are sustained by the invention that is the work of Alberto, who invented the name *ronda*, which is a collective way of being. This is a good moment to mention a peculiarity of the *ronda*, since the architectural craft is by nature collective; arriving at the edified space is ineluctably collective.

III

But the *ronda* entails the construction of an architect in the sense of the title of last year's exhibition at the MAVI Museum, *El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre*: "the body of the architect is not that of a single man." This has several implications that allow the existence of this architect among others. Starting with the No, the *ronda* is not a hierarchical organization, but rather a creative concern, functioning in unison, that converges around a work. And this is possible because there is a principle that unites all those who participate in the work, in this case that principle is the unequivocal. And so, as the construction is carried out, every step of the way the group asks whether it is advancing in the direction of the unequivocal. One example of this is the invention of the metal matrices, done by Jorge Sánchez, that allowed the masonry walls to be laid out and built efficiently, controlling their regularity. The bricks were manufactured right here by an artisan who explored the possibilities that this material might create for us.

Finally, we must bring into the present moment a quality that reveals the discontinuity between the conception of a terrain that is established by a government and the wide-open extension of *Amereida* across the continent and the Open City, one of whose manifestations are the open-ended works that are carried out on the *Travesías* (crossings) and here in the *Jalón de América* (the landmark of America). The open-ended work knows its starting point, its premise, but not its end point. It advances in search of a cadence between word and action.

Ronda is the term Alberto Cruz coined for the working group that regularly meets to conceive and construct architectural works in the Ciudad Abierta (Open City), on the Travesías (Crossings), and on other special circumstances.

The group starts by proposing the origin of the work to be undertaken. At the Open City this origin is poetic; one of the poets might name a work, as in the case of the Palace of Dawn and Dusk. But since ours is an artistic endeavor, there is nothing dogmatic about this name and/or origin. Some works' names have arisen out of the common poetry in the air, and not necessarily from the voice of a single poet. The unusual quality of this mode of working is that the principle of the work is a collaborative effort; each person contributes what he or she sees, trying to be true to that collectively agreed-upon name. After clarifying, to some degree, the principle behind the work, the participants of the ronda make formal proposals for it. There may be several proposals with different alternatives, or just one that makes sense to everyone. Once the group decides on a form—whether for the entire work or just as a way of starting, construction begins.

The ronda in the construction of the building is as creative a moment as its projection. The construction site is a place that always wants to be inhabitable, it's not a technical state of the work. It's also an occasion to clarify the form for the different members of the ronda. In this sense the ronda functions from an eros. There are no written rules, and people participate in the ronda they feel called to participate in. And though the different rondas for each of the works in the Open City certainly have something in common, you could never say that they are the same. Each time is each time, and the goal with this collectively-created work is to achieve a kind of plenitude (with no guarantees, of course). This is a *modus operandi* that has the virtue of encouraging the creation of a work that is open in two ways: many people know what is thought of the work, and everyone who wants to can participate in it. As a result, works carried out in this way have a public quality that to some degree con-

cerns everyone—or if not everyone, many people participate in it to the degree they wish to get involved. And so the poetic meaning of the Open City, with Lautréamont's mandate that "poetry must be made by everyone," is not an imposition but something carried out collectively by building a common spirit. And this is a spirit that clearly must be built each time because it is not a spontaneous activity; it must be sustained each time.

*Ipsam harciiscitis volorrer rendae qui undam dolendam
dissi dolut abo. Nam alitius doluptatum este simint
molorrere vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam
sedit aliquiaectis dolupta testrunda nesse volorem qui*

Palace of Dawn and Dusk. Open Work

Luis Izquierdo

It is a pleasure to be here and to join in the conversation about this work.

It is not easy for me, however, to comment on it because I was not a participant in the project nor do I agree with its ends or its starting points. But I do celebrate its means, very enthusiastically. I celebrate and admire the coherence, the consistence and the courage with which this work has been carried out.

And so I find myself caught in the dilemma of having to say something appropriate. It is the same dilemma I faced some thirty years ago, on a previous occasion when I was invited to speak about another work here at the Open City. At that time, too, I was very unsure of what to say. Well, I went looking for the papers from that event and I found the text I had written for it. To my surprise, it resonated quite strongly with what's on my mind nowadays, and I think it would be very useful for me to read it again, here today. Among other things it certainly proves that people don't change very much. And so, to start off this conversation I am going to reread the comments I made back then but transposing them onto this other work.

Back then I started out by warning the audience of my own limitations: "I am an architect," I told them, "not a professor, and much less a critic. But I have been invited to critique," here and now, a work that matters to me, "and it is a request I cannot say no to."

"The tendency of the critic is to oppose the work, to establish a distance from the subject in order to examine it... I always preferred to do the opposite, to eliminate the distance between me and my subject, to remain in it. I preferred to put myself inside, to be drawn in without interrogating it, to feel good, to not have anything particular to say. This way, the subject could emerge on its own, in this consciousness devoid of questions. The best way to celebrate it is silence. Which would mean I should stop here, but that would be saying too little."

"Following this minor bit of self-critical criticism, I must now move on to discuss this remarkable building." Back then I was commenting on the Hospedería de los Diseños (the Design Lodge), and today, the

Palacio del Alba y el Ocaso (the Palace of Dawn and Dusk) "which, moreover, is unfinished" (this is true in both cases) "making my task today especially difficult".

"Yet, on the other hand, the unfinished aspect of this work is also its closure, in the sense that from the work's inception its authors assert the principle of the open work, the unfinished work that is open to continual additions." In fact, its present state has been planned as a work whose beginning and end were determined by the foundational word of the poet, in a way that I, from the outside, view as arbitrary. But this unfinished condition does make it seem "a beautiful ruin, but in reverse. The ruin is something that once was a totality but lost its parts over time, while this is an incipient totality that aspires to completion."

"Ruins have a powerful poetic aura; the value we ascribe them goes back to the Romantic age of the past century. Their evocative power comes from letting us see what is incomplete, and from there, the imagination represents the absent in permanent marks ... we feel the silence of those absences first by walking through this work, even before learning anything about the history of its creation."

After reading the creators' statement about their work, "we forget the found object, eloquent in its truncated state, and turn our attention to the process that emerges, the methodological problem of the project. And we come to understand this work as the result of an exercise—an academic exercise—for which the process of development, the act of creation, is what matters most, in the sense of an essentially pedagogical opportunity. This is what justifies it as an open, unfinished work, one that reveals the different contributions of the people who participated in its creation. This would also explain the propensity to add rather than take away, although here this propensity has been refined far more radically than it has been in other works at Ritoque." This is particularly true in terms of the geometric and constructive solution which I think underlies the essential innovation of this work: the repetitive element that comprises the built totality, the wall with the semicircular layout,

which is special because it offers seismic resistance without any additional reinforcement, instead of the usual flat masonry wall held within a reinforced concrete frame. Here, the shape of the structure transforms a material of relatively slight resistance into a rigid element capable of withstanding seismic force. This, to my mind, is the invention proposed as the essential element of this project that is particularly well-executed, in the sense that its form obeys and works splendidly with its material condition. In this element there is a remarkable convergence between form and material that is extremely appropriate for an especially complicated ground condition, for which there are two solutions. One is to use a layer of sand as seismic insulation between the ground and the base of the wall; the other is to split up the walls into relatively short, uniform panels. These walls are of uniform height and are sized to the height of a standing human figure, which is the minimum height needed to create an interior space within an open, uncovered space, and they also create a close-up horizon line set against the sky, which is closer than the more distant horizon line created by the ocean.

"The work reveals the intention of starting at zero, not in the sense of ignoring the traditional craft, but rather in terms of avoiding conditioned reflexes, infiltrated and undeclared purposes, so that this may be the response to a collection of requirements formulated through an original premise. This is evidenced here through the economy of means. The low cost, in the end, is a demonstration of the work's formal elegance, which is clearly evident in the ingenuity of the constructive solutions... Yet, even before arriving at the pure and singular fulfillment in the form, of the requirements imposed by the project's process, the economy of means and the information of the place and its use, there seems to have existed a decision, a priori, to create a style. A style identified by a preference for the process of the activity over the work as a finished object, the light over the massive, the precarious over the definitive, the fleeting over the permanent, the spontaneous gesture over the careful and polished, the naked over the covered, what is

added over what is cleaned or removed."

"The principle that serves as a starting point is always a poetic proposition." In the case of this work, the poetic proposition is expressed succinctly in its name: the Palace of Dawn and Dusk. "But this generative proposition is not necessarily related to" its goal; in fact it is not necessary for its construction or habitation nor does it foretell its destiny. It is autonomous and previous to the design requirements that the work must satisfy as an instrument that allows people to inhabit it in a significant way. "The named work comes about through a poetic vision, but a verbal poetic vision beyond the simple exigencies of the commission, and that does not seem relevant to it. This lack of consistence renders the object cryptic. And this is complicated by an inversion of the processes that generate it:

Methodologically, poetry should be present not in the principles of the architectural work, but in its crowning moment."

Alberto Cruz and I spoke on several occasions about this last comment of mine, and it may be the touchstone of the issue at play here. When I say that poetry should be the "crowning moment," I don't mean it in a sumptuary sense: I am saying that when the meaning of a work, made to satisfy prosaic needs, resonates with the sensory experience of the person inhabiting it, the work is able to deploy the mystery of its essence. This is what, from ancient times, we have understood as beauty. But by setting the mandate of a word first, rather than a principle, we set a foundation. A foundation in a mythological sense, that proposes a primordial narrative that institutes, illuminates and generates, in one swoop, the complete creation of the new world that comes afterward. A foundational myth refers the world, as an instituted work, back to an initial, a-historic time previous to its creation, in which its justification may be found. That mythological foundation remains established arbitrarily, forever, and is unquestionable. It is the authoritarian device of the author of the work. For this reason I believe that here, poetry says foundational words that are positioned before the work, but they are not fundamental.

Music Room

Alberto Cruz C.

And it is for this reason that I disagree with the ends but not the means, which I find admirable and, more than anything, consistent.

This work can easily be admired without knowing the veiled motive of its origin.

From the start Open City had a Music Room, because poetry made this apparent to us immediately; it was as if we, the architects, had its form ready and waiting, ready to fall from our lips. That is how the Open City came about.

We hold that the poetic foundation has told us to go to the agoras; for that reason they cannot be celebrated in the lodges. And the same thing occurs with the Music Room. And this instruction "to go" occurs architecturally in those things we speak of as "Agoras," of extending ourselves in what concerns us, of building that extension as a space in panels.

For this reason, on the lands that belong to the Open City, we have not carried out the kind of works that are typically understood as urbanization projects; instead, each time, we all must move through the land as we did the first time, as we did on the days when we held the ceremonies to inaugurate the land.

But evidently "one goes" to the Music Room, renewing those inaugural acts, to gain access to it both when music is played as when silence reigns, so to speak. Music is, most definitely, what concerns this room: and silence is foreign to it. For this reason, this question of musical sound, of the silence between sounds and the silence when nothing is being played, comes together through light. And that is our concern, always. There is no silence of light. Not even at night. At night there is a black light that maintains the longitudinal and the transversal. But both have forms of distancing that are, ultimately, the maximum possible extensions of our bodies. For that reason the night is densified for us like a temporal ornament. And so I said to myself: in this Music Room the light must be a call to concernment. One that comes to sing that inside the light - room "one goes" to the music - room. And I conceived that song of what concerns us to be in the form of a ray. A ray is a light that we see. We first see it in front of us. As if, from that place in front, it were coming toward us. Coming as a form of distancing. As such, we see, that one is not in the mode of the night, but in a mode that effectively negates the longitudinal and transversal dimensions insofar as they distinguish themselves

Ipsam harciiscitis volorrer rendae qui undam dolendam
dissi dolut abo. Nam alitius doluptatium este simint
molorrere vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam
sedit aliquiaectis dolupta testrunda nesse volorem qui

from each other. And so the very construction of the space is that of something “that goes.” Something “that goes” to hear the music. And illumination in rays does not divide it, divide the illumination. This is how the Music Room receives those that “go to her” through the lands of this Open City in this dispute between partition and non-partition.

The Music Room is regulated acoustically through sliding panels made with cattails from the land on one side and compressed wood on the other. On each occasion the people who made the panels determined the amount of sliding they thought was adequate. After concerts or jazz sessions, people could exit by choosing one of the three doors to the Music Room. This is a reference to the aforementioned act of “going.”

The lighting in the Room reclaims an old, or familiar, architectural relationship between act and form: the non-domestic goes with the expansion of the space—in other words, the construction of the extension. In this sense, expansion is configured through the materials that glow — the marble— (the walls) and the gold and the colors fusing together to set themselves apart —the radiance (in the domes) of the churches of the Baroque period. But these churches are vast interiors with clear systems of walls that expand and clear systems of domes that expand. In this sense, things that are close are not held at arm’s length. For this Music Room, however, we could build to a size that just large enough size to ensure that the close would not be at arm’s length.

Of course we are all heirs to our age, we are heirs of this age of ours that did not begin by building with clear systems — the systems of walls and domes— but rather through continuity whose clarity, systemic clarity, is that it can be interrupted at will. And that ray-illumination in the Music Room is that kind of interruption. I believed that we had to risk everything for everything; beyond all concern about inheritances of our age or perspectives about being or not being Baroque. And I believed this because I felt uncomfortable; uncomfortable because the continuity that was interrupted meant being a property of a

previous construction, and evidently that interruption is an alteration of something interior, and I found myself fixated on that spatial construction that I have described as laid out “in panels,” which aims to be a construction whose properties are, in a way, their first state of being. But I understood that I had to build step by step these operations of the properties, which meant re-seeing these others — the interruption— and I would like to call those panels perimetral depths, as centric or central properties.

An interior at the Open City: a foundational need

Juan Purcell

The Ciudad Abierta (Open City) project, on lands belonging to the Sectional Amereida Cultural Park, began we built the Agoras, places where we could convene to talk about the purpose and evolution of the Open City. We built three Agoras: the Tronquoy Agora, close to the beach, the Guests' Agora, on the plateau; and the Fire Agora, in the dunes. All three are open places whose boundaries are defined by their contours, the natural sky and ground. But we needed an interior place so that our meetings could function independently of the weather and gain their own momentum, so that they could meet the needs of a government of the polis. (All these names—the agora, the polis, the palaces and all these things—were necessary names at that foundational moment because we were doing something big, something meaningful in the world).

This interior place had to be large enough for all of us to fit in; it had to be located on the land and it had to have a name. It actually had two names. The first was Sala Múltiple (Multi-purpose room), which we used when we presented the project to the university, when we were seeking support and collaboration for the Open City Project, which had come out of the university reform movement. The second name was the Sala de Música (Music Room), which was the internal, poetic name we gave the project. There were no musicians among us, but we believed that should be some. And so we envisioned a room that would await those musicians and bear witness to their absence. Architecturally speaking, this translated into an acoustic, luminous size in the natural space: an abstraction.

The location in the Amereida Cultural Park where we would place this room was decided one day as Alberto, Godo and I took a ramble through the property. I think Arturo Baeza was also there. Suddenly, someone said: "Here!" And we stopped. We had reached the end of a little knoll, at the beginning of a dip in the land that, in those days, would always flood in the winter. Why here? Because it was the first moment on our walk that we couldn't hear the sound of the ocean: there was an acoustic shadow that would protect the music in the Music Room.

11 meters by 11 meters, Alberto said, and he handed me a drawing on a piece of paper, that I think was actually a napkin, so that I could draw the blueprints. It ultimately ended up measuring 10.5 meters by 10.5 meters because of the amplitude modulation and the height, which was given by the slight inclination of the lumber.

The room was built on a pile foundation, with the piles set 1.5 meter apart from each other and .5 meters above the ground. A cubic figure, white, with its own light and sound, now appeared in the natural landscape: a lovely architectural abstraction.

The Music Room provided a space for the Open City's incipient life. It provided a house for several of us and our families, it welcomed guests, it was a place for meetings and celebrations, concerts and exhibitions, academic events and classes. The present-day schedule of meetings and lunches on Wednesdays started in 1984, long after the time I am talking about.

The Music Room was built in 1972. Over 45 years have gone by now, and during this time it has required repairs, replacements and modifications, and though this work has changed significant details of the original structure, the most essential features of the building remain intact:

The size: a cubic space measuring 10.5 meters by 10.5 meters by 3.5 meters

The light: an enclosed space with a central light shaft measuring 1.5 meters by 1.5 meters, with luminous openings at the access points

The sound: a space in the shadow of the ocean's noise, with movable panels around the perimeter of the structure to regulate the sound produced on the inside.

These three spatial conditions are what define the form of the Music Room and comprise both its interior and exterior space, down to the tiniest details, particularly that of the central light well whose sheath of four picture windows creates a column of light that separates interior from exterior while, at the same time, connects both through two collapsible windows that allow the column to act as a ventilation shaft. The four picture windows can be raised like sash windows,

to give both the foot and the eye free movement around the inside.

The upper part of the column faces north, along the diagonal, in order to capture the maximum possible amount of sunlight; the sun's rays multiply as they reflect off the small glass panels on the south side, lighting up the inside of the Music Room. Below, the glass panels are larger to lend the column more transparency. In this way, the interior is constructed by the central light well and by the luminous openings around the perimeter at the three access points, to help the eye adjust to the different intensities of light between inside and outside.

As I wrote these notes about the light in the Music Room, I recalled the study of the sun's rays that Alberto assigned me when he was studying the chapel for the Benedictine monastery. The idea was for the sun to illuminate the altar in the center of the presbytery, on its path from the east, where it rises, across the Andes mountains and to the west, where it sets over the coastal mountain range.

This was when I saw the relationship on the long path that began with the chapel at Los Pajaritos, continued with the chapel of the Benedictine monastery and the Santa Clara church and then finally the Music Room. It was a path that was a search for an interior, that each time searched for the size of the light, the abstraction of a space that could provide shelter.

The Music Room has positioned itself as the center of the Open City. It is a reference point, a place for meeting and coming together. It is the equivalent of the foundational plaza of the Spanish city; here, the interior is the plaza. Twenty years later, we built another public interior, the Casa de los Nombres (the House of Names), to provide a space for the exhibition celebrating the School of Architecture's fortieth anniversary. Today only the pillars emerge from the dunes, which have recovered their natural form, filling the empty space of our artificial dune. Right now, work is underway on a Porch of the Guests.

Today I can say that, starting with the Music Room, what we always wanted was "to give cause for a place," as Godo always talked about: Bonjour Mr.

Godofredo!

And I can also say that Alberto's most important and significant architectural works were the Santa Clara church in Santiago at bus stop #18 ½ of Gran Avenida, built between 1960 and 1970, and the Open City, at kilometer 4 on the Concón-Quintero road, begun in 1970.

Juan Purcell Architect and professor, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Active member of the Amereida Cultural Corporation.

Two aspects, three dimensions

David Luza

When I received the invitation to speak about the Music Room at this seminar, Alberto Cruz: Proyecto, obra y ronda, I decided to approach it through two aspects that come together to comprise three dimensions. The aspects are: the construction work aimed at repairing the structure, which was carried out during the time that I was on the board of the Amereida Cultural Corporation, and the period of work that unfolded after I actually lived inside this space for a couple of seasons, occupying one of the four beds located at its perimeter. I was not alone—there were others—nor were we the first people who ever lived there.

I will begin with the construction work undertaken to repair the building.

First dimension: repair

The items: new foundations (continuous footings); new interior flooring, walls; installation of props and scaffolding (to hold up the perimetral walls in the air), new roof; and new rainwater drainage system.

Basically this work began in 2009, I don't remember exactly when it was completed, either in 2010 or 2011. The scope of this construction work might have raised the question, today, of whether or not what we were doing was a restoration, a reconstruction or a repair job. Without going too deeply into it, because I am not an expert in these matters, I would venture to say that it was a repair project, and although the building was always standing, we were very close to undertaking a wholesale, total reconstruction of the building.

The Music Room had suffered extensive deterioration, in the sealants, the joints, the siding, floors, vertical studs, insulation. The time that had gone by since it was built, along with periodic flooding, had accelerated the deterioration. I should mention that the architects, Professors Jorge Sánchez and Juan Purcell, roughly between 2007 and 2008, had already repaired the dome, replacing pillars, roof trusses, window frames and panes. The old horizontal pivots, which allowed the lateral panes to fold, were replaced with a system—as yet to be completed—of sliding panes supported by the pillars.

The first thing we had to do was calculate an intervention that, on the one hand, was quite radical, but on the other hand demanded that we proceed very carefully so as not to cause further damage to what was still standing. This was especially important because this is a work of architecture whose walls—which we would have to partially replace—play a key role in supporting the building.

The first measure was to install radial braces around the entire structure that sat on the foundations, transforming the building from a structure that was supported at specific points to one that was supported (or hung, for a time) continuously, because the ultimate goal was to install continuous footing.

One of the lessons the students in the Project Workshop¹ had to assimilate was the fact that we would start by replacing the foundations of the work, a very atypical exercise. We began by fitting a bottom band of wood so that the joint between the wall and the foundations would be supported, and then we cleared, sealed and partially filled the floor. Once the foundations were done and we conceived that enclosed, central space, we began to remove the sand below the floor level that had been deposited over time by occasional flooding. And so we removed material with all kinds of detritus, and then refilled the space with new sand. Following this operation we installed other filler materials in order to finally build the interior flooring, which we carried out over the course of several sessions with an assembly line of students hauling in wheelbarrows. We bought the concrete knowing that there was no duct to bring it inside the building.

Once we had completed the work on the concrete floor that would allow us to install the wood, we moved on to the insulation and, finally, the wood floor—and not at the best time of year, either, because we knew that in the summer spaces would appear between the joints. All throughout this time we were also dismantling the exterior siding. We had all the wood made to order, like the original section of the floorboard, just that this time it would be treated pine, and of lengths that wouldn't require in-

intermediate joints on the surfaces. When we removed the old siding from the building's façade we found a very unusual form of insulation—the paper wasn't felt, but thin aluminum plates that the students had drawn on, as kind of capsules for future archaeologists. I don't remember what we did with them; I'd like to think that we returned them to their artists. Once we finished the siding, and redirected the support for the siding to the vertical studs, we focused on the roof. After some time, and with a new infusion of funds, we got to thinking about the fragile state of the aluminum roof tiles that were very worn down. All our work would be in vain if, after everything we had done, we couldn't manage to keep the water out. So we began by redrawing the edges to clad them with a material that would attach to the surfaces; the slopes were already set by the room's main roof trusses, so the job was basically to cover and draw the edges with the piping that was installed to adapt to the existing water flow and brought to the corners. Here the error was not preventing the connection between the metal and the plates with which we had made the piping, so they rusted quickly.

Second dimension: the work that generates a work

There are works that emerge from other works. When I say this I am not talking about the interpretation of their visual aspects, but of the experience of inhabiting them, of staying with them and, from there, going out in search of another place. But what other place might that be? What other work might we be speaking of? I am talking about *The Cells*.

When the moment arrived to go out and build what, at the same time, was coming together as the result of living inside it, we recognized that we had a first spatial order that was related to a bed, to the tables and to the window (the light well). This trilogy, this irreducible collection signified our first spatialization with property, and so this trilogy was no longer simply a collection of furniture, but what was it? Firstly they are words, nouns that allow us to build a discourse about the boundaries and contours

that were experienced: bed, table, light well. Alberto would later say, "it is an order of space before it is a densification of it."

I should mention that the project workshops, which frame the *ronda*, are responsible for generating that tension between the projection of the work and the constant construction of language.

We discussed everything, but I don't want to give an exhaustive retelling of all that we discussed. For today, I have chosen to speak about what allowed us to get started, none of the typical things; often the project seeks to improve the conditions which actions take place, but I tend to think that the open city replaced those expectations of the project with that ability to see with new eyes those things that outside (in normal cities) go unnoticed.

Before the pathways leading to this room were forged, the point of access was similar to that of a vessel — in other words, it was boarded, because you came from the dunes, almost untouchable, to enter a series of "decompression chambers" in order to leave the wild and untamed outside. In this vein I remember something that Alberto told us with respect to the entrances of the houses in Valparaíso that straddled the slope and the interior ground, the porches, the front hall, bedrooms whose doors remain open during the day just to remind us that they are there, even though they aren't for us to enter. For that, we must knock on the doors, often decorated with colored glass.

To this place that we were hoping to find, whether it was a place you arrived at or a place you had to board, in this quest Alberto gave us a lesson that we may also visit in the Architecture presentation of 91. He had focused his discourse on Valparaíso's effort to be a city, and he said that in this effort "the city contracted, the courtyards compressed into a hall." Because the available space in the city was so limited and narrow, he explained, things weren't left out but instead were compressed in such a way that they were transformed, in this case, from a courtyard to a hall.

This dimension was dealt with in one of the project workshops, about how to find a connection to a place while bearing in mind that contraction, and in

that sense he explained to us that the first state of all works, no matter what their final destiny, their first state previous to contraction was the 300 hectares we had, and in the process of one contract they would arrive at the dimensions close to each specific work.

And so it was just as the courtyards turned into halls, in Valparaíso, with the difference that here we are not talking about the contraction of that nostalgia of the property on the established city, here that contraction is the coded extension in its architectural plan.

To this statement I responded, in the middle of our ronda, by exhibiting some drawings of sculptures by Bernini, where a kind of expansion that accompanies that particularized, contracted dimension also exists. In this case, the busts, the dimension that accompanies them is the layer that surrounds them, that layer that traps the air, and marks a kind of incipient horizontality, beyond the gesture and aura of the body, closer to here than a specific place that envelops it; he called it the precise fit with the environment.

Alberto Cruz's response was implacable and established a direction: "A way of thinking that seeks to fit is the work of poets; ours is a uni-directional mode of thinking, a void, that remains subtracted from its unfolding, in other words, what is believed (the correct in the architect) goes in its center and, at the same time, in every point. We are going to focus on looking in elevation, on looking at what occurs in the vertex extension and what it says about recomposing densification."

This led us to think about the order of our elements, the ones we had with us (bed, table, window) and suspend the language of the cardinalized axes that were so dominant until then, the bed the table the light well began to appear in the different sections. To what height? The height of the light well in the Music Room.

Third dimension: previal space

In one of our meetings about "the open,"² here in the Music Room, after a lunch one day Alberto Cruz remarked that he felt we needed a previal space. By

the time we are sitting at a table with someone, we already know them. Tables are for celebrating the act of gathering; and extensions on tables are not for making that first contact. And so in this sense we needed to create a porch for guests,³ to create a space for that very first point of contact for those people coming for the first time. We talked about how at The Cells⁴ we could have some doors that would contain writings, like a second surface for the walls, not always open, just when they were with a guest, a kind of introductory act. The tables in the Music Room would be, in this case, a consolidation of another state of co-generated hospitality, because hospitality is also about wanting to be received or preparing oneself to be received.

In closing I should say that Alberto is no longer with us, but it is in these efforts that we continue to find ourselves and one another.

David Luza Architect and Dean of the Faculty of Architecture and Urbanism, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. PhD, Universidad Politécnica de Cataluña⁵

Revisiting the Music Room: light study at Valparaíso

Mary Ann Stean

The act which marked the Open City's foundation in 1971, the building of its Music Room, began with a movement invoking light. As Miguel Eyquem explains, 'The Music Room was the first construction built at the Open City. It acquired this destiny simply through a gesture of the poet Godofredo Iommi throwing open his arms towards the horizon and declaring the magic words: Music Room...' Reflecting on the importance of this act, he adds, 'Perhaps this image led directly to the discovery of a symbolic lighting: the reception of light from the sky, from its zenith.'⁶

The 'Valparaíso line' is a recognisable phenomenon, and the significance of drawing to the school's pedagogy, obvious. But what impact has this nuanced engagement with visual perception had on the education offered by the school? To answer this question this paper reviews how light has been spoken, written and drawn at the School by considering the degree to which the Open City's first building, the Music Room, represents a dialogue between poetry and science. The paper also reflects on how such lighting study contributes to the goal of formación (literally 'forming', typically translated as 'training' but more akin to Bildung, that is, 'self-education') at Valparaíso. To reach its conclusions, analysis of Cruz' unbuilt Los Pajaritos project and brief commentary on both Eyquem's 1957 unpublished paper 'Iluminación', and 'La Luz de Corral' ('The light of Corral'), a 1961 text by José Vial, preface a detailed discussion of the Music Room and its role in this 'education in light'. Prominent in the argument is a re-evaluation of the 2006 interview⁷ held by the author with Alberto Cruz concerning how the Music Room's 'reception of light' was enacted.

I have written previously⁸ about how the Valparaíso approach to design education can be considered a training in ethics, one which recognises a communal basis for practical wisdom in which students discover the rewards of austerity and of sacrifice in a common cause. What the study presented here argues is that a different perspective on natural light becomes possible when architecture is treated not as form or

object, but as collectively authored event tuned to the meaning of human situation in a particular locale. Ash Amin's recent insight that in a globalising world maintenance of the local cannot be assumed, is answered here by work whose light is understood not as a general but a specific phenomenon, one central to how architecture takes place.

Orienting ideas about light as origin

Alberto Cruz's 'Project for a chapel in the estate of Los Pajaritos'⁹ analyses his own design process for a small chapel on an agricultural estate outside the Chilean capital Santiago. Four critical lessons for this paper emerge from the text.

Firstly, Cruz argues that design, rewards intellectual 'nakedness' and should be a form of discovery, not the application of rules. Rather than choosing from a spectrum of already established forms, or naively assuming form equals function, a designer should identify a direction worth following through direct observation of human settings. Design is thus neither logic unfolded or history fulfilled but empathetic wayfaring, that is, negotiation.

Secondly, Cruz rejects the idea that architecture should make a spectacle of itself. What architecture itself looks like is not the end but the means of whatever life it accommodates. When he declares 'The light is the sand that enables being near to the sea of our praying...The rest doesn't matter, it is not at all interesting, let it be what it wants,' Cruz treats light as circumstance not prospect, not what you look at but where you find yourself¹⁰.

Thirdly, he implies that light is a more fundamental aspiration than form. An aspiration for a particular quality of light is born of looking; it is not the consequence of form or geometry but its origin.

And finally, Cruz locates architecture in everyday life not beyond it, as the page on which life gets written¹¹. Architecture he argues is not about constructing idealised forms divorced from their context, but devising the framework for a play of occupation that does not draw attention to itself.

It should therefore come as no surprise that despite framing his ambition somewhat abstractly as 'a cube of light', questions of scale, geometry and form are continually explored in relation to human perception. Demonstrating light's central importance to his circular mode of inquiry, the text ends by opening a new question: 'But what will the confessionals be like in this cube of light? What will be their light, the light given by the form of these small churches inside the larger church?'

Cruz's detailed analysis argues for the change in approach to education he introduced at Valparaíso: a new attention to experience, a new attentiveness to observation as a means of reframing the questions architecture might address. His subsequent 1959 paper, entitled 'Improvisation of the architect Alberto Cruz'¹² expands on a pedagogy in which empathetic observation is a goal not an assumption.

Cruz underlines that young architects must learn to see through actively interpreting the world in drawings. As regards subject matter, he urges a focus on people and their activities, the informality of everyday exchanges and their circumstances, not formal concerns like axis, surface or materiality. In encouraging students to walk, draw, think and write, he is aiming for recording to become 'seeing', and a realisation that design is a matter of shrewd arbitration not formal dexterity. Teaching designers is a matter of developing resilience, empathy, nous: and perhaps most importantly a trust in seeing, a trust in engaging with others, rather than the delivery of formal or technical knowledge. To craft something depends on one's 'craftiness', 'a true cunning to achieve things.'

Iluminación: the poetry and science of light

Eyquem's 1957 paper 'Iluminación'¹³ explains the goals of the unbuilt Santa Clara project. Its emphasis on visual perception is further evidence for the Valparaíso School's engagement with light. An unexpected marriage of science and art, the paper adopts the terminology and diagrams of optics, but is set out like Symbolist poetry. References to prece-

dents (U.S., European, South American, traditional and contemporary) accompany insights of personal observation (the diffuse quality of light under sunlit chestnut leaves, the impact of strong local colour on white surfaces, experiments with the light transmission properties of materials, the implications for light of liturgical ceremony). This approach builds a bridge between science and poetry where reference to precedent and a grasp of optical geometry supports a characterisation of the ambitions for light that a rigorous physical modelling process is expected to explore. Importantly, what seems to lie between a protest against science/technology and a cautious dialogue with it may be regarded as having its heart in practice, as a form of "mixed" thinking that operates at several levels, but uses poetics, words, to find the "truth" of a proposition (building, city, ephemeral installation) and 'science' to qualify the outcome.

Local light: the setting of Nuestra Señora del Tránsito at Corral

[José Vial, Jorge Sanchez, and Alberto Cruz with the collaboration of other Valparaíso tutors and students, structural engineer, Sergio Rojo; construction adviser, Alberto Vives; environmental adviser, Reinhold Klubstchko, 1961]

At Corral the design team lived on site for a considerable period. Unusually, this enabled not only acquisition of the on-site collaboration skills by which the school continues to set great store, but a greater awareness of the implications of local light conditions for the staging of community at prayer.

In their lengthy description of the project¹⁴, the design team's ambitions for their reconfiguration of the church at Corral are framed as light that supports prayer while diminishing or withdrawing 'the presence of form'. The echo of the Los Pajaritos text is obvious. What quickly becomes clear is that amongst other things the work can be considered a response to local light conditions. The design team knew the chapel would primarily be seen by daylight and so the character and dynamics of the natural light in this

locale became an important point of departure for the redesign of both the interior and exterior of the building. Broadly the concern was to make the most of the frequently diffuse, relatively dim light created by Corral's situation at the base of several deep valleys beside the sea, one which makes looking through open windows difficult, owing to the glare that results. The close engagement with the critical phenomena is illustrated in Vial's summary of the village's situation:

'The light of the city matters for the exterior constantly and for the interior at the hours of mass. It varies in intensity in winter and summer...in the evening the height of neighbouring hills and their position make the direct sun disappear very early. So for many hours the light reflected by the sky reaches the city - which is very intense because the sun is still at a good height. That is, there is a long twilight of zenithal light reflection so that it remains almost constant. The hills, at that hour, full of trees, are very absorbent, and appear shady while the sea and buildings and sky have reflected light.' ¹⁵

Alluding to this light study, the team suggests the colour-scheme of the exterior (silver for the upper walls and a dark red for the lower walls) gives the building, 'a form of presence that corresponds to the external light prevailing in Corral: in both winter, when there is a constant drizzle with bright clouds; and in summer, when Corral becomes a spa with moments of splendid sun in which the mass of the sea dominates.' ¹⁶

Annotated sketch diagrams outline their options for distributing light in a less axial and much more generous nave space in order to mitigate glare while retaining higher light levels in the presbytery to maintain the orientation of the interior. And as Perez notes, commenting on the screened windows that help to complete the enclosure of the nave by filtering the light they introduce, 'This light, delicate and homogeneous, free of all dramatics, contributes also, in its way to the constitution of this place of assembly.' ¹⁷

Yet these words, these initiatives, still beg an important question. How does light take place in the work the School has subsequently completed?

A 2006 interview with Alberto Cruz concerning the light of the Music Room allowed me to pursue this question, and what follows unpacks his answers in the order they were given. Beyond shaping my argument concerning the relation between his pedagogical approach and light study at Valparaíso, it is also a nice demonstration of his dialectical stance on the collaborative enactment of architecture; pointing towards but not explicitly stating what it takes for architecture to be 'open', and the kind of discipline the goal of openness demands of us as architects and teachers.

A public interior at the edge of the city: The Music Room. Eight questions.

[Godofredo Iommi, Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Juan Purcell, 1971]

1. MAS: 'What dictated the placement and orientation of the music room among the dunes'?

ACC: 'The first building? Its location signified the maximum extent of the open city. We began by walking through the whole landscape, an area of 300 or so acres to feel the landscape in our bones. A time of walking. In order to own it. Returning from the north, we came to where the damp marshy ground ended and the dunes began again. The poet suggested it was a place for music. No-one amongst us was a musician, but we could then receive a musician – and that became the most urgent of tasks.'

In being allied to the ambition to be able to give welcome to musicians, this siting of the building near the marsh at the very edge of the city deserves comment regarding Ancient Greek practice¹⁸. It has been argued that a shrine to the muses delimited the territory occupied by Plato's Academy. Water was often an important feature of the liminal location chosen for such shrines, and the festival of the muses that this shrine staged was treated as a significant event in its common life. Whereas the muses had originally been associated with all learning, in time they came to be treated more specifically as sources of knowledge in the arts, and the patrons of poetry in

particular. This is relevant as regards Cruz' aspirations for the education delivered at Valparaíso, with its dual focus on the relation of poetry to architecture and collective endeavour, for in Ancient Greece the muses were considered to promote strong group cohesion by motivating its members to do their best.

2.MAS: 'What was the Music Room's relationship with the dunes'?

ACC: 'Precisely with light. Within the group in those times the idea of extent and the idea of light were related. No difference was understood between light and what is illuminated. No difference was understood between a natural extent and being extended, i.e. between an extent and perceiving/ understanding that extent. Seeing and looking and the light.

In elaborating his answer Cruz points to the idea that we are always inside the world, not at a distance from it. On this site we see, we look, we are with the light of the dunes that gives the openness of their extent. He emphasizes the extent of the dunes as an extent of light. So the Music Room's simple white exterior is justified: its reticent doors, its reticent windows, its reticent roof allow the building to sit easily, mutely, with the dunes. The Music Room sits where the sound of the breakers almost disappears and the sea is no longer visible. An example of its designers' attention to the interpenetration of sound and light - the mutuality of hearing and seeing - he is saying that the building does not declare itself loudly in visual terms but sits precisely, quietly, with the dunes/the light.'

3. MAS: 'What was the light quality sought here?'

ACC: 'When an architect has a room, that is, an extent of a plan (say like this room), he or she understands the room's luminosity. Extent is what you study and the light is available. Light is a gift.

The Music Room was going to have a tension as regards sound - sound was to be elaborated there - thus we couldn't have the confidence that its light would be given as normal.

We were thinking that what had to be made concerned the visual. We wanted what is almost impossible (the utopian moment of all works): that light would not illuminate objects but would show itself. There arrived a moment when all this had to be referenced as the horizon references the visual. We realised that we should construct a vertical horizon at the centre, and the rest had to be a penumbra, that is, luminous half shadow. The room's extremes (the corners) have light so the light does not finish.

We, like the rest of men, think of light as fixed. We don't see the changes of the day.

But light has variation. Sometimes light illuminates things as things, sometimes it illuminates in a different way. Light is equal in the middle of the day. At the beginning or end of the day it illuminates things differently.

(Here) we were thinking, we were wanting the light to illuminate things equally. That is why the central part of the building is regular.

We made it regular (in plan) so it could illuminate regularly. With no double shadows. Unitary, restricted, elementary. Trying to avoid all irregularity'.

This was the first of two longer answers. Cruz' response suggests that light was considered by the building's designers alternatively as a gift, and yet also a discovery concerning locality. He seeks to acknowledge through this dialogue that in the development of a work, light has two faces. It can be assumed and it can be revealed. At first he says light is not what you design but something given to you, and yet he then admits that in this case a suitable light had to be found - in order to remain faithful to the originating words 'Music Room' provided by the poet, Iommi, during the phalène. Again a concern for the interpenetration of sound and light is apparent, with the implication that light may acknowledge or reciprocate the claim of context. It may take place, it may index place. It may be the origin of a work.

What is particularly interesting about Cruz's subsequent comments is his admission of the engagement with the 'spectacle' of light 'showing itself'. This is especially so, given his more typical concern with

human inhabitation, to which I have referred in my discussion of the Los Pajaritos project. In this case there is a major shift from the bright light outside to the warmth and shadow of the interior. As he underlines, the strong source of light at the centre, light 'which shows itself', is not merely spectacle, something for us to look at, but in fact the 'vertical horizon' that shapes/references our experience of the half-light in the rest of the space. (This is because the brightest surfaces control how a space is perceived and determine the relative brightness and therefore visibility of the rest of the room).

Further, he is clear that a simple 'equal' light for this centred space is the goal, one which will give no side of the room prominence, so the room remains unoriented or 'regular'. I will return to the question of the dark corner below, but in general terms what Cruz means by 'equal' here is a concentrically equal light: a bright area in the centre, surrounded by half-light/half shadow, a penumbra.

Cruz touches knowingly therefore on the question of human light perception, on both phototropia and visual adaptation, and the way in which light can recall or reinstate time. He says the equal light of this room for music is perpetually noon-like, stilling time. And certainly there is a tension in the drama of the 'utopian' zenithal light. Thinking back to the decisions taken at Corral concerning the integration of light and space we can perhaps say here that the light gathers but does not orient - in order to create a room open to reinterpretation. In Chile people often turn away from rather than towards a source of natural light, because there does not need to be much light for there to be enough. People naturally stand sideways on to the light to avoid its glare.

There is of course something quite radical about a vertical horizon - and in this case the centre of the room rather than the bounds of existence: it turns the usual theatre of existence inside out.

4.MAS: 'What are the particular reasons for the form of the ceiling around the lightwell?'

ACC: 'We wanted to counterbalance the direction

of the sun.

To see the light, to think the light, to educate perception. The education of vision.'

Cruz becomes most tersely explicit here about the idea that light is *formación*. He suggests that light forges understanding and maintains the local, because it takes place and interprets it. The design of the central light-well itself indicates that the goal of building 'equal' light over-rode that of building 'equal' form. The Music Room ceiling seems to have foursquare symmetry, but on closer inspection it becomes apparent that the surfaces adjacent to the light-well differ with orientation. Those on the north sides are flat while those on the south sides are sloping, an adjustment which redirects light towards the centre of the space while moderating this potential source of glare for those entering¹⁹. In other words a grasp of solar geometry is coordinated with a concern for patterns of movement and their experiential implications. I am aware that this aspect of the Music Room's physiognomy has been termed an expression of the 'thesis of one's own north' - and therefore can be seen as part of the School's post-colonialist quest to reframe Chilean identity - but Cruz did not choose to say this in the 2006 interview.

5. MAS: 'What aspects of the building's design emerged out of a conversation about music, its performance and the relationship of performer and audience?'

ACC: 'Music is thought of only when it is finished. When it was finished everyone wanted to leave and had to choose between three doors. What had given music was the possibility of choice.

The Music Room has now become a meeting room, a dining room, so the three exit doors aren't there. (They aren't needed any more).

No musician was involved. We had to produce, understand and interpret a tension, an interpenetration, the tension of music and light.

What we had to reach, to achieve was that if someone was there (WITH) that light illuminating the room, we wanted to build a situation of being absorbed... absorption being the idea of not having a past or

a future. On a *travesía*, one stops because one has become absorbed. At the same time an openness, a gravity (*pesadumbre*). We wanted that. Music persists there even after it has become a dining room. We foresaw in advance that this would happen.

Then many musicians came: pianists, chamber music, electronic music.

They move the panels. They move the chairs. They construct an acoustic for the room.

Musicians have a relationship with what impedes sound. They have it from (their relationship with) their instrument. The building becomes the instrument of the musician.'

Cruz reflects further here on the idea that light and sound in a Music Room are not to be divided. He declares that a choice of exit routes, and what he describes as *pesadumbre* - the gravity of shadow - enable absorption, a being caught up in the present. The room's general penumbra, its equal half-light, supports absorption in the play of sound rather than the spectacle of view. Another way of saying this is that absorption demands introversion, a room without a view (or rather a room with only broken glimpses of its immediate setting), while the music itself needs enclosure if it is not to diminish with distance. What is implied here is that the reception of light from the zenith enables the adaptable enclosure through which musicians 'play the building.' As Eyquem points out, the dark corner has generally been preferred by musicians, possibly because this corner is less likely to be disturbed, or because the top light is slightly stronger here as a result of the asymmetric design of the central light-well, already discussed.

Cruz does not unpack the subtle interplay between the building's orthogonal geometry (the columns, the main walls), its diagonal geometry (the roof trusses, the angled boarding across the windows, the corner porches) touching instead on 'openness'/'the possibility of choice' as a goal. I will therefore offer my own comments on this aim. In the original building a long diagonal view was available from each porch. This *veduta per angolo*, or encounter with walls at an angle to the direction of view denied con-frontality and

invited wandering movement across the interior. The remaining entrance porch still offers this invitation. It is worth adding that the tiny courtyard orchestrates not only light and ventilation, but also the space available to users. The goal of an unoriented space depended on close attention to how the building is encountered, its lightscape and the variation in spatial possibilities it offers.

6. MAS: 'What dictated the size of the building and the size of the lightwell'?

ACC: 'It was at such a distance that a person could see anything at any position in the room. An orientation between each part, (to create?) an equal relation between things.

When you go on vacation (*veraneo*, *veranar*, to go on summer vacation to the sea, to be oriented to the sea, always therefore in Chile to the west) your orientation is to the sea.

Here we wanted the building as equally oriented to the hill as to the sea.'

Cruz touches once more on the issue of orientation - spatial and temporal - but this time with reference to the building's exterior. Unlike the majority of coastal settlements in Chile, the buildings of the Open City turn their back on the sea, choosing to engage with their immediate landscape rather than the unknowable ocean whose presence they cannot escape. On a site from which the ocean is not visible, this attitude is exemplified by the Open City's first building.

7. MAS: 'A difficult question: To what extent was the ambience of the music room discovered and to what extent was it intended?'

ACC: 'The poetic voice has two dimensions.

Music: there is the activity of music, and there is the height of the muses.

In the Open City we were fighting the pragmatic aspiration of the muse.

(One can) be in things, or in front of things.

One is always in things. That is, existence is in something, is somewhere.

Music - and the muse of music.

There is pragmatics - and also the utopian dimension of the issue.

Americans are different from Europeans, especially Spanish Americans.

Especially in architectural urbanism.

Without vacillating the Spaniards founded cities that were based on a grid (quadricular).

Sites of houses were rectangular, courtyards were rectangular, blocks were rectangular.

So we inherited the sense of thinking works from their origin, their generation.

They brought a generation of forms and they placed them. In the Open City we were not thinking of imposition, but of the generative principle of the work.

So all origin of architecture is poetry. It has to be built step by step.

Especially at the beginning we were interested in the sense of beginning more than an imposed form. Other people don't find themselves in this situation.

The Plaza Major gives fidelity to the metropolis, it signifies fidelity to the King.

(The Open City) wasn't done in the sense of the work (to complete) but (in the seeking of) its generation. As a creative force.

It was neither with music or an acoustic, but with a sense of origin that we wanted to build the work.

A work that seeks, THAT is still in the seeking, in search of establishing a road.

We were worried about the height of the work. There were different experiments. Via perception, in the making of things, one became more certain of the height. It concerned how the body moves into the building.'

8. MAS: 'Was there a drawing, a plan?'

ACC: 'It was all done on site. We did it on site. It was all beginnings.

The working of a site is a big thing. It gives one the real magnitude of things. But at the same time you simplify things. A bit like a first Spaniard.

These are the issues.'

Cruz' final pair of answers extend his comment in

the Los Pajaritos text that design is not a matter of applying rules or imposing forms but empathetic wayfaring, negotiation, a journey of discovery. Here the ambition of the Open City's founders to be naked before a design task, to 'return to not knowing' are contrasted with those of 'Spanish Americans' whose rectangular grids and building forms signified loyalty to the Spanish Crown. In these replies the road metaphor for design is invoked more than once. Cautious and yet precise, what he confirms is the sense in which the authors of the Music Room were looking to remain loyal to the poetry of place unfolded on site, with nothing about the work decided ahead of time. To fight the pragmatic aspiration of the muse involves identifying and reflecting on the horizons of a topic before making things up as one goes along. In the search for origins such a work makes light take place.

His final remarks were that he would like to continue the conversation.

The evolution of light study at Valparaíso

A year ago, when addressing an audience of architects and building scientists in Cambridge, U.K., I spoke briefly about the pedagogical difficulties of teaching students about light and made reference to the approach to education taken at the Valparaíso School. When I noted my interest in the fact that at Valparaíso conversation about light has aired a cautious but significant dialogue between science and poetry, a frisson of uncertainty swept the room – as if I was either brave or mad – despite the fact that this kind of approach is often taken in exploratory design work by architecture students in the UK.

Why should the idea of a marriage of science and art in architectural practice be given such a reception?

In principle there is every reason for a continuity between nature and what we do or make. In practice, however, the claim of science has become a marriage or some other fusion because of the manner in which science frames nature, and therefore us as well. Historically, one usually looks to the appearance of this sort of awareness of a need for a fusion with

the advent of perspective and 'scientific method'. But it is good to be clear about how words are used and alert to the misinterpretation of history. Science is now typically defined as 'knowledge based on demonstrable and reproducible data', art as 'the creation or application of human creative skill and imagination', but the phrase 'ars sine scientia nihil est' which Ackermann²⁰ traces to the 14th century, actually asserts quite pragmatically 'knowhow without reason is nothing' not 'art without science is nothing.'

Modernist architects and artists were particularly attracted to science (embrace of science was – and remains – a way of being 'modern'), mostly the physical sciences (although there was a healthy enthusiasm for biological analogies as well). The extreme form of this in architecture grew out of hygiene and clarity motifs and a model of architecture to be prosecuted wholly on scientific grounds. Clearly this latter notion has never been embraced at Valparaíso. In part this is because the School has always recognised the difficulty of framing light as a topic for architects: the light we see/understand with, the light through which knowledge is embodied, the light that determines what can be seen, the light that is itself not seen. Cruz' acknowledgement that one is always inside the world and its architecture, and therefore never in a position to understand it entirely objectively touches on this insight.

His answers to my questions about light in the 'trabajo en ronda' of the Music Room signal his awareness that the structure of light within architecture always carries the latent, symbolic possibilities inherent in 'I see/I understand' – i.e. the mediation between individual history and the ultimate conditions. His approach reflects the idea that lighting is not something one can make over to theories of correctness (in Aristotelian terms it cannot be taught). It can only be done well or less well, but doing it well seems to involve a remarkably rich and yet precise imagination, rooted in a species of tact or generosity, and above all, as the Music Room and other Valparaíso works illustrate, a capacity to see the meaning in human situations.

It has been suggested that the initial engagement with science manifest in the Santa Clara project and Eyquem's essay 'Iluminación' was later abandoned – or at the very least heavily downplayed. The point at which words came to have increasing prominence in the collaborative working practices pursued at Valparaíso followed the publication in 1967 of the School's founding text, *Amereida*. But in what sense is this claim really true?

At the Corral church a careful evaluation of the locale and its light was critical to the project's success. Structural considerations were clearly key, but so were those concerning light. The team's observations on light helped them build a situation – in this case a more dignified situation of gathering – dependent on a new relation between light, surface, choreography and structure. In previous critical analysis close observation of the locale, and a co-ordinated attention to space and light in relation to inhabitation, may not have received the same emphasis as the lessons in collaborative practice this work was able to supply, but both have been equally pivotal to the School's subsequent approach to formación/self-education.

It may be true that in the poetics of relation promulgated by Cruz after 1967, words, gestures, drawings, matter in a way that calculations do not. Hence the explicit declaration that the Music Room represents 'spatial divination' not 'technical light calculation.' And yet this work still engages critically with light geometry, its navigation of light betraying a sophisticated grasp of the implications of solar geometry for the building's inhabitation, as well as an integrated response to the acoustic, visual – and even thermal – dimensions of the work. A nuanced grasp of the vocabulary of light is apparent in the explanation given for its role and character in the building. As is true of a scientific approach to understanding the world, observation is prioritised in the act of drawing and writing through which every Valparaíso project seeks its origin. In an important sense too, the Open City remains the laboratory it has always been, a classroom in which experimental research on light is carried out at full scale, each work an open experi-

ment, not a calculated answer.

Gadamer says of practice in *Reason in the Age of Science*: 'the normative character of practice and hence the efficacy of practical reason is 'in practice' still a lot greater than theory thinks it is'²¹ – that is, one cannot conduct practice according to a recipe or rules, one must 'be practiced'; and 'in contrast to all other goods it is not diminished by being shared but actually gains through participation'²² and 'practice is conducting oneself and acting in solidarity'²³.

Cruz would surely agree.

In his view the 'education of perception' marries knowledge of light - knowledge embodied through careful observational drawing – with the tacit knowledge gained through active on-site experience of building processes, and a familiarity with and confidence in collaborative design. In emphasizing that to act as a designer requires a willingness to learn to see (a trust in seeing) developed through drawing where one lives, and the courage, empathy and nous developed by building alongside others he is arguing for the value of practice/knowhow, guided by ethical insight over both the formal language of art and the theoretical propositions of science. This is not a total rejection of science but a recognition of what it can and cannot do. Science on its own cannot decide the origin of a work or the direction it should take, for the abstract models science embraces cannot by themselves answer legitimate questions about what should be prioritised when we build. And as Cruz realised, this is especially so when improvisational creativity is the objective.

At Valparaíso, formación – education - is a more critical ambition than form. In Cruz' teaching the focus given to inhabited light and the idea that architecture is 'event' not object, when pursued as open-ended 'experimental' play, enables the collective unfolding of 'lived understanding' at a specific locality and amongst a cohort of students. Light is a gift and light is locale, origin. It may be intangible, but critically it takes place.

Such concern to nurture a surer grasp of the concrete in a world of proliferating abstractions alongside

attention to the many indices of locality including light, deserves respect, and this despite the subversive message it implies that in design, 'scientia sine ars nihil est', 'reason without knowhow is nothing.'

Ipsam harciiscitis volorrer rendae qui undam dolendam
dissi dolut abo. Nam alitius doluptatium este simint
molorrore vendae. Fugitionsed que natur, entum, quam
sedit aliquiaectis dolupta testrunda nesse volorem qui

1. The Project Workshop was carried out with professors and students of the e[ad], on the property of the Amereida Cultural Corporation, and revolved around a project, designing and building it.

2. This was the name we gave for the weekly meetings we held with Alberto Cruz and the group of professors e[ad] for several years in the Music Room at Open City. At these meetings the members mainly talked about aspects of the practice of architects and designers, and the specific projects they were working on.

3. This comment prompted the construction (now underway) of the Porch of the Guests, located on the lower level of the Open City property.

4. Another work at the Open City.

5. I am referring to the assistant professors of the School of Architecture and Design who lived for several periods of time in the Music Room. They were architects Rodrigo Lorca and Rodrigo Cepeda and designers Manuel Sanfuentes and Jaime Reyes.

6. M. Eyquem, personal correspondence, 2006.

7. M.A. Steane, (2011), 'Enlightening conversation: The Music Room and The Open City' in *The Architecture of Light*, Routledge, pp 105-129.

8. M. A. Steane, (2016), 'Found in translation? Re-configuring the river edge of Cochrane, Patagonia, a travesía project of the Valparaíso School led by David Jolly and David Luza, November 2013' in *Brookes e-journal of Learning and Teaching*, Vol. 8, Issues 1 and 2, April 2016, published online at <http://bejlt.brookes.ac.uk/paper/found-in-translation-reconfiguring-the-river-edge-of-cochrane-patagonia-a-travesia-project-of-the-valparaiso-school-led-by-david-jolly-and-david-luza-november-2013/>.

9. A. Cruz. 'Proyecto para una capilla, en el fundo Pajaritos' (1954), *Anales de la UCV*, Vol. 1, 1954, pp. 219 -234, trans. author, published on the web at <https://www.ead.pucv.cl/1954/proyecto-pajaritos/>, accessed November 2017.

10. Cruz' metaphor implicates the fundamental conditions of Chile in a more cosmological orientation where the light is the firm substance - earth - against which washes our restless, ever-hopeful

praying.

11. F. Pérez Oyarzun, P. Bannen Lanata, H. Riesco Grez, P. Urrejola Dittborn, (1997). *Iglesias de la modernidad en Chile, precedentes europeos y americanos*, Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, PUC, Santiago, pp. 97-99.

12. A. Cruz (1959), 'Improvisación del Arquitecto Alberto Cruz', *Proceedings of the First Conference of Latin-American Faculties of Architecture*, Universidad Católica de Chile, Santiago, Doc. 27/ 12 November 1959, appendix to Doc. 26 of November 1959, Retrieved on November 20 2017, from <http://www.ead.pucv.cl/1959/improvisacion-del-arquitecto-alberto-cruz/>

13. M. Eyquem A., (1957), trans. M.A. Steane, 'Illumination: Study to establish the Illumination for Santa Clara', unpublished manuscript,

14. J. Vial Armstrong, J. Sanchez, A. Cruz, (1982) 'Reconstrucción Parroquia de Corral', in *CA, Ciudad y Arquitectura*, no. 32, pp. 28-33, published online at http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Reconstrucción_Parroquia_de_Corral, accessed November 2017. See also F. Pérez Oyarzun, R. Pérez de Arce, and H. Torrent, ed. M. Quantrell, (2010), *Chilean Modern Architecture since 1950*, Texas A and M University Press, pp. 67-70; F. Pérez, P. Bannen, H. Riesco, P. Urrejola, (1997), p. 142, pp. 150-153. *Sketches and documents concerning the project are published at: https://docs.google.com/file/d/0BxuJ5FxWMboMd3lhSG96ZT-N0dVE/edit*, accessed November 2017.

15. See J. Vial Armstrong, 'La Luz de Corral', 1961, <https://drive.google.com/file/d/0BxuJ5FxWMboM-VIZVMVdSRzJ3Sjg/view>

16. See J. Vial Armstrong, 'La Luz de Corral', 1961, <https://drive.google.com/file/d/0BxuJ5FxWMboM-VIZVMVdSRzJ3Sjg/view>

17. F. Pérez, P. Bannen, H. Riesco, P. Urrejola, (1997), p. 142.

18. See J.M.Dillon, *The Muses in the Platonic Academy*, http://www.academia.edu/4380867/The_Muses_in_the_Platonic_Academy, accessed November 2018; M.M. Miles, (2016) *A Companion to Greek Architecture*, John Wiley and Sons, pp10-11; N.F.

Alican,(2012), Rethinking Plato: a Cartesian Quest for the Real Plato, Rodopi, pp 33-35.

19. On entry from the east, north or west one can see at least one of the sloping surfaces, surfaces whose brightness is intermediate between the interior and the exterior, and that therefore make adjustment to the room's relative darkness easier.

20. J.S. Ackermann, ' "Ars Sine Scientia Nihil Est": Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan', The Art Bulletin, vol. 31, no. 2 (June 1949), pp 84-111.

21. H.G. Gadamer, (1981) trans. F.G. Lawrence, Reason in the Age of Science, MIT Press, chapter entitled 'What is Practice? The Conditions of Social Reason' pp. 69-87, p. 83.

22. H. G. Gadamer (1981), p. 77.

23. H. G. Gadamer (1981), p. 87.

