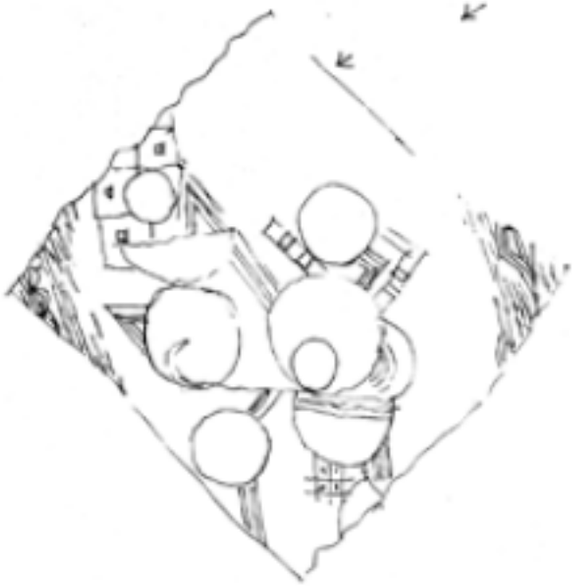
Lo que hace posible
estos textos y dibujos
es treinta años de vida,
trabajo y estudio entre pro-
fes. escultores, pintores y arqui-
tectos. Tal intento de ciudad. En
ella el cuerpo del arquitecto no es el
de un solo hombre. Entonces, la buena
alegría de hacer como, como esto:



y no es la alegría de hacer solo lo que nos
conduce a otros márgenes más de lu-
ces formulación aquella que simple-
mente es y con menos la
arquitectura

Colofón, *Estudio acerca de la observación en la arquitectura*,
publicado por el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso,
1981.

FUNDACIÓN
ALBERTO CRUZ
COVARRUBIAS

Alberto Cruz. **El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre**

Este proyecto ha sido posible gracias a
Isabel Somavía Dittborn
Carlos Cousiño Valdés y Verónica Mery de Cousiño
Agrícola MES S.A.

PROYECTO ACOGIDO
LEY DE
DONACIONES
CULTURALES

FUNDACIÓN
ALBERTO CRUZ
COVARRUBIAS

Directorio
Presidente
Fernando Pérez Oyarzun
Vicepresidente
Diego Matte Palacios
Directores
Constanza Echeverría Prado
Sylvia Arriagada Cordero
Tomás Browne Covarrubias

Equipo
Directora ejecutiva
Sara Browne Cruz
Asistente general
Carolina Castañeda Pizarro

Alberto Cruz. **El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre**
© Fundación Alberto Cruz Covarrubias, 2017.

Primera edición 1.000 ejemplares
ISBN XXXX-XXXXX-XXXXXX
© Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° XXXXX

Características técnicas del diseño
Xxxxxx xxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxxxxxxxxxx xxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxx xxxxx xxxx xxxxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxxxxxxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxx xxxx xxxxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxxxxxxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxx xxxxx xxxxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxxxxxxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx xxx xxxxx xxxxx xxxx xxxxxx xxxxxx xxxxx xxxxxxxxxxxxx xxxxx xxxxx xxxx xxxx xxxxx.
Fotografías: Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV. imágenes páginas 7, 7, 7, 7, 7, 7 a 111, 111 a 111, 111.
Matías Bonizzoni S., imágenes páginas 7, 7, 7, 7, 7, 7 a 111, 111, 111, 111.

Exposición
9 de septiembre - 22 de octubre de 2017, Museo de Artes Visuales MAVI, Santiago de Chile.
Coordinación Fundación Alberto Cruz Covarrubias **Curadora General** María Berríos Huerta **Curadora asistente** Amalia Cross Gantes **Diseño de montaje** Corporación Cultural Amereida: David Jolly Monge, Victoria Jolly Mujica **Enmarcaciones** Altraforma **Difusión Comunicaciones** MAVI **Montaje** Corporación Cultural Amereida, Daniel Vial Cruz.

Libro
Autor Fundación Alberto Cruz Covarrubias **Editora** María Berríos Huerta **Comité editorial** Fernando Pérez Oyarzún, Diego Matte Palacios, Sylvia Arriagada Cordero, María Berríos **Textos** Fernando Pérez Oyarzún, María Berríos, Pablo Lafuente **Coordinadora editorial** Sara Browne Cruz **Asistente coordinación** Carolina Castañeda Pizarro **Corrección de textos** Xxxxx Xxxxxx Xxxxxxx **Traducción al inglés** Xxxxx Xxxxxx Xxxxxxx **Diseño y diagramación** Cecilia Drápela Vandevliet, Ximena Izquierdo Silva **Digitalizaciones** Matías Bonizzoni Silva **Impresión** Ograma S.A. **Distribución** Ediciones ARQ.

Colaboran

ISABEL SOMAVÍA DITTBORN
CARLOS COUSIÑO VALDÉS
VERÓNICA MERY DE COUSIÑO
AGRÍCOLA MES S.A.

Contenido

Cuaderno 1
Presentación 7
Sara Browne Cruz

El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre. Las latitudes de Alberto Cruz 11
María Berríos

Vivir de papel: los cuadernos de Alberto Cruz 27
Pablo Lafuente

Alberto Cruz. Pensar dibujar observar. 37
Fernando Pérez Oyarzun

Improvisación 51
Alberto Cruz Covarrubias

Cuaderno 2
Curso del Espacio 177
Cuerpos Lúdicos 177
Viaje a Vancouver 177
Serie San Francisco 177
Amereida 177
Ciudad Abierta 177

Cuaderno 3
Cronología Alberto Cruz Covarrubias 177

Fondo documental Alberto Cruz Covarrubias 177

Traducción al inglés 177

Alberto Cruz
dibujando en su casa, en Cerro Castillo
Viña del Mar, 1955.

Presentación

Es lo que advierte una observación que es detenida por la alegría.
Aquello que disfruta del usufructo del mundo creado. De la Creación.
Es lo bello, la belleza.
Alberto Cruz, El acto arquitectónico

A cien años del nacimiento de Alberto Cruz Covarrubias, la Fundación que lleva su nombre anhela en esta conmemoración acercar a un vasto público la obra artística, creativa y hasta ahora desconocida de este arquitecto. La exposición *Alberto Cruz. El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre*, quiere rendir un homenaje a este creador y pretende poner en valor la singularidad de su legado.

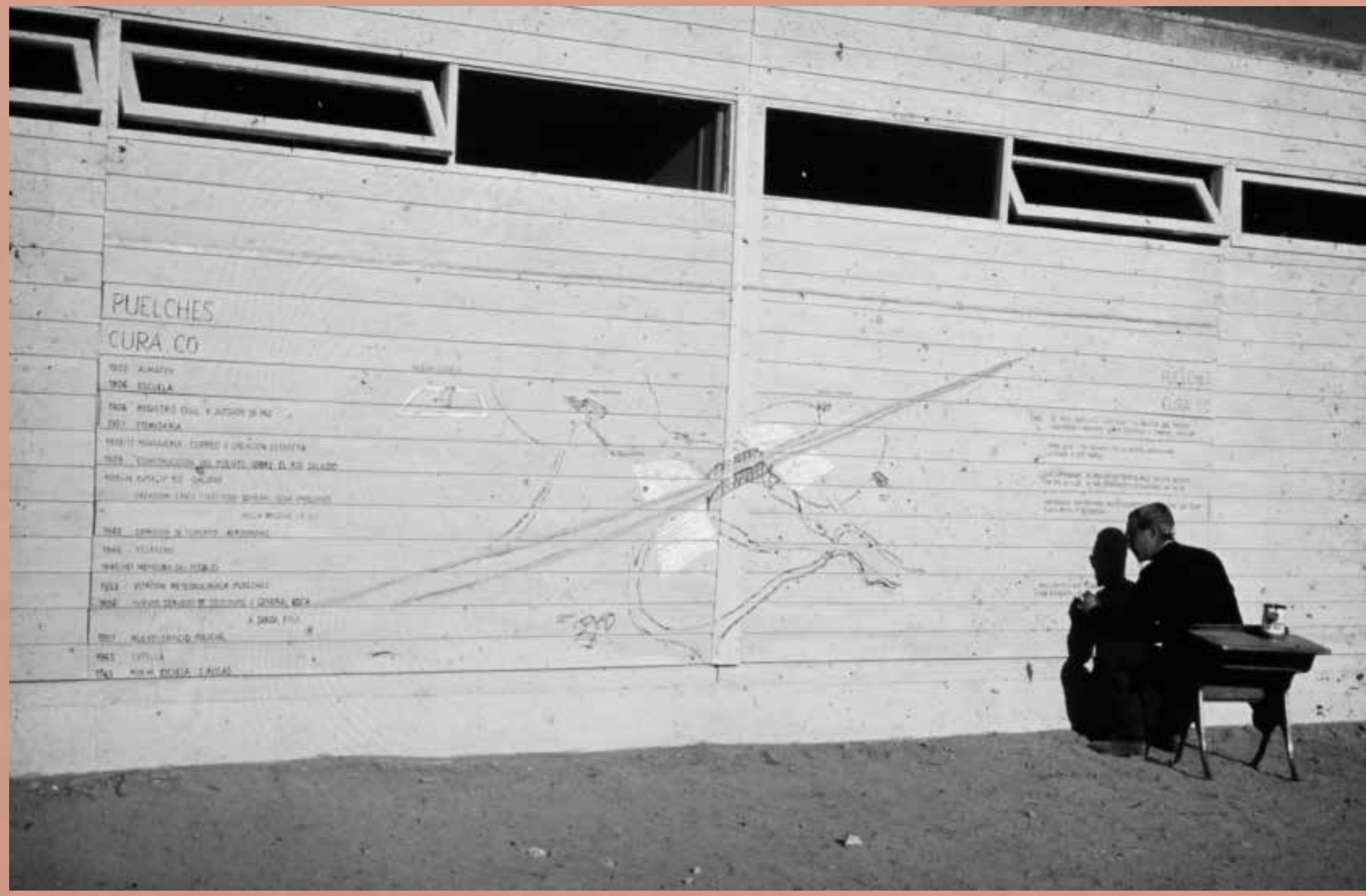
En un ambiente de vanguardia artística y experimentación pedagógica, en 1952, Cruz, junto con un grupo de arquitectos, artistas y poetas, refundó la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) y en 1970 inauguró la Ciudad Abierta "Amereida". A partir de ambas instancias se reformuló en Chile la enseñanza y concepción de la obra arquitectónica, ampliando sus límites desde la relación entre arquitectura y poesía a un vínculo profundo con el continente americano.

A lo largo de su vida, el arquitecto recogió esta aventura creativa en un corpus que reúne un fondo documental con más de dos mil cuadernos y carpetas, con escritos y dibujos referidos a la arquitectura, el urbanismo, la pintura, la filosofía y la historia, entre muchos otros temas. Además, se han reunido doscientas pinturas y dibujos en distintos formatos, técnicas y soportes, cientos de documentos que corresponden a ensayos, manuscritos y correspondencia, y 36 carpetas en gran formato que contienen estudios sobre arquitectura europea y latinoamericana.

La Fundación Alberto Cruz Covarrubias, creada en julio de 2016, gracias a la voluntad de los herederos Alberto, María Olga y Hernán Cruz Somavía, tiene por vocación la custodia, conservación y difusión de esta obra inédita, reflejo de setenta años de trabajo artístico y docente. Conforme a esta vocación, propone incentivar la investigación en torno a este patrimonio a través de colaboraciones y programas específicos con otras instituciones.

Como Fundación nos enorgullece cumplir nuestro primer año de vida presentando, por primera vez y a un amplio público, la obra inédita de Cruz, de la cual somos custodios. Esperamos así contribuir a la difusión y al desarrollo de nuevas manifestaciones artísticas que vengan a enriquecer el patrimonio cultural de nuestro país.

Sara Browne Cruz
Directora ejecutiva
Fundación Alberto Cruz Covarrubias



Travesía de Amereida
Escuela de Puelches
27 de agosto de 1965.
Alberto Cruz escribe la historia del pueblo en uno de los muros de la escuela. Además pinta, en el mismo muro, el proyecto de una plazoleta para el lugar.

Alberto Cruz
Tarjeta Phalène, c. 1992
Tinta y lápiz pasta sobre cartón, 17,5 x 23 cm
FACC

El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre.
Las latitudes de Alberto Cruz

María Berríos*

Al dibujar el sol, trata de tener a mano papel de colores, tiza, plumones, crayones, lápices grafito, bolígrafos. Puedes dibujar el sol con cualquiera de ellos. También recuerda que la puesta de sol y el alba son el atrás y el delante de un mismo fenómeno: cuando estamos mirando la puesta de sol, la gente de allá está mirando el amanecer.
Bruno Munari, 1980

El hombre habita en la luz, en blanco y negro y en colores.
Alberto Cruz, 1979

La inestabilidad de los dibujos. Errantes y en redefinición continua. Dibujos que se doblan a sí mismos. Dibujos que piensan en voz alta. Dibujos que hablan, que aprenden. Dibujos que declaran que no existen materiales privilegiados, que se utilizará lo que esté a mano, aunque habrá cierta preferencia por colores vivos y luminosos, como si todo lo trazado, delineado, rellenado y transparentado, como si cada figura, partiese secretamente con la luz del sol. "Girando en lo iluminado",[1] el bolígrafo y el plumón se vuelven materiales que animan, entran en movimiento.

Todo lo anterior está presente en los cuadernos confeccionados, escritos y dibujados por Alberto Cruz, aunque al mismo tiempo no sea más que un horizonte posible de los múltiples existentes en cuanto a su manera de pensar dibujando. Esto, porque para Alberto dibujar no era nunca solo dibujar; trazar con el lápiz formaba parte de una manera de aprender, de enseñar y de exponerse a los "actos" de vida. El dibujo de Cruz no buscaba actuar en aislamiento, sino que en conexión con otros. Él planteaba que dibujaba en sucesión, que cada dibujo tomaba algo que otro dibujo le reservó. Y al mismo tiempo su dibujo salía al mundo, a la posibilidad del encuentro con otros.

* Xxxxxxxxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xx xxxxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xx xxxxxx
1. Alberto Cruz, Estudio acerca de la observación en la arquitectura, Instituto de Arte de la UCV, Valparaíso, 1981, p. 39.

Ciudad Abierta
Alberto Cruz junto a algunos alumnos en el Acto poético de los proyectos de títulos, 1973.

Alberto definió el dibujo como una "escritura de la simultaneidad",[2] en tanto fue para él un elemento constituyente de su particular metodología de la observación: un lenguaje a la par de dibujos y palabras. La observación como un modo de acción: "nuestro cuerpo va, aun cuando repose"[3]. En este sentido, observar era para Cruz una manera de "caer en el propio cuerpo"[4] y en sus posibilidades de "ir" a participar de los actos en el espacio. "El acto viene de un reposo y va a un reposo, ese es su pulso"[5]. Su escritura-dibujo tenía ese pulso.

De esta forma, sus dibujos tienen una cadencia que se propone "construir un modo de acceder y de aprender"[6]. Si bien le pertenecían, también contenían la humildad y generosidad de su impulso pedagógico, no como objetos en sí mismos, sino como una experiencia "en extensión". Acompañar sus dibujos, que podrían considerarse una unidad mínima, autónoma y autoral, implica –en el caso de Alberto Cruz– seguirle el ritmo personal a la obra colectiva a la que entregó toda una vida.

Arquitectura y pedagogía radical

Alberto Cruz no se dedicó únicamente a dibujar, aunque el vasto legado de sus más de dos mil cuadernos podría fácilmente constituir una obra en sí misma. Todo lo que hizo podría considerarse parte de la revolución de la arquitectura de la que fue parte. Esta fue impulsada por el colectivo que cofundó y su propuesta de "unidad de trabajo, vida y estudio", desde donde aquel intentó alterar lo que se entendía, y enseñaba, como arquitectura en el mundo entero. A partir de los años cuarenta, la manera que tuvo Cruz de ser arquitecto fue planteando las bases para esta nueva arquitectura, a cuya experimentación y vivencia se entregaría por completo.

Alberto llevaba casi una década haciendo clases en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, cuando –a fines de los años cuarenta– los cursos que realizaba estuvieron al centro de la polémica y de la revuelta estudiantil que los levantó como ejemplo de la nueva enseñanza que se debía buscar[7]. La temprana pedagogía de Cruz estuvo de este modo directamente involucrada en un proceso que llevó al abandono de la enseñanza académica clásica, al estilo *Beaux Arts*, y en el giro dado hacia los principios modernos de la arquitectura, consolidado en la reforma universitaria de 1949. En ese proceso, que duró varios años antes de su culminación con la revuelta estudiantil, Cruz participó activamente como parte del grupo de profesores que impulsaron y apoyaron la reforma,[8] que incluía, entre otros, a Alberto Piwonka junto a quien realizaba el curso de "Composición pura", que desató la férrea oposición del ala conservadora del profesorado. El curso proponía un trabajo con la abstracción, que ponía en contacto directo a los estudiantes con el espacio mediante exploraciones de material, forma y color para entregar una formación plástica –antiornamental–, base para la arquitectura. Consistía en trabajos de desarrollo individual, que constantemente –y en diversas etapas– se exponían a una instancia, considerada fundamental, de crítica y exposición colectiva[9].

2. Cruz, *Don Arquitectura*, Ediciones ARQ, Santiago, 2002, p. 3a.
3. Cruz, *Estudio acerca...*, op. cit., p. 13.
4. Ibid., p. 9.
5. Cruz, *El acto arquitectónico*, Ediciones e[ad], Valparaíso, 2010, p. 13.
6. Cruz, *Don Arquitectura*, op. cit., p. 10a.
7. Sobre los cursos dictados por Alberto Cruz en la Facultad de Arquitectura de la PUC, ver Cruz "Composición pre-arquitectónica", Plinto N° 1, octubre de 1947, pp. 86-87, y Cruz y Piwonka, "Curso de composición pura", en *Arquitectura y Construcción*, N° 16, septiembre de 1949, p. 20.
8. Ya en 1947 los profesores considerados del ala más radical habían entregado a las autoridades universitarias un plan de reforma elaborado colectivamente. Entre los firmantes de dicho plan, además de Cruz y Piwonka, estaban Sergio Larraín, Manuel Marchant Lyon, Emilio Duhart, Fernando López, Mario Pérez de Arce, Patricio Schmidt y Héctor Valdés. Sobre los cursos de Cruz y Piwonka y sus vínculos con la reforma de 1949, ver Cristóbal Molina, *Alberto Piwonka en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*, Tesis para optar al Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC, Barcelona, 2016.
9. Para la relación entre estos cursos y los principios del Vorkurs de la Bauhaus, ver Molina, op. cit., y Hugo Palmarola, *Josef Albers. Cartografía del curso preliminar*, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Andrés Bello, Santiago, 2007.

La polémica se desató definitivamente con la revuelta que en 1949 llevó adelante la primera huelga estudiantil en la historia de las pontificias universidades católicas –según sostuvieron las autoridades de la época en sus esfuerzos por disuadir a los jóvenes. Fue durante ese episodio que los alumnos llevaron a cabo la célebre quema del libro de Vignola (arquitecto renacentista italiano, cuya obra se utilizaba como referencia base de la enseñanza clásica)[10]. Aquellos estudiantes, entre los cuales se encontraba José Vial, levantaron la pedagogía radical de Alberto Cruz como uno de los emblemas del giro que debía dar la facultad. Los cursos de Cruz realizados en Santiago –que fueron, según él mismo, el inicio de lo que posteriormente continuó desarrollando en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso como "Curso del espacio"– deben entenderse además dentro de su propuesta de que la arquitectura está en la vida misma y sus manifestaciones en la ciudad. A la arquitectura "no se la conoce adentro de las aulas. No se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla",[11] postulados con los que Cruz y su grupo de trabajo en Santiago, en sus esfuerzos por repensar la arquitectura, ya estaban experimentando.

A inicios de 1952, el recientemente designado rector jesuita, padre González de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), invitó a Cruz a dar clases en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. Este partió a la reunión con el rector, acompañado de los arquitectos jóvenes con quienes estaba colaborando. Ellos lo esperaron afuera, amontonados dentro del Citröen que manejaba el único de ellos que tenía auto: Fabio Cruz Prieto, primo diez años menor y alumno de Alberto[12]. En el encuentro, Alberto Cruz le plantearía al rector que la invitación debía incluir a su grupo de colaboradores: irían "o todos o nadie"[13]. Una semana después comenzaron los planes para trasladarse al litoral, que constituiría el comienzo formal de lo que hoy en día se conoce internacionalmente como la Escuela de Valparaíso[14]. El traslado de Alberto y su grupo fue seguido por una pequeña oleada de estudiantes que abandonaron sus casas de estudios en Santiago para unirse al nuevo proyecto.

La primera acción que emprendió el grupo al llegar a Valparaíso fue fundar, dentro de la Escuela de Arquitectura de la UCV existente, el Instituto de Arquitectura. Este plantel quedó conformado por el grupo de Santiago, y en él se puso en marcha un "plan de estudio original", según Alberto Cruz, "dedicado primordialmente a la reflexión y el estudio del arte contemporáneo. La actividad [del Instituto] comprende: arquitectura, escultura, pintura y poesía. Además orienta la enseñanza de la Facultad y se hace cargo de su docencia"[15]. El plan de estudios se intentaba articular "en una coherencia no tan solo pedagógica, sino proveniente de un fundamento o postura arquitectónica original, de la cual deriva la invención de un método de estudio. Dicho método se basa primordialmente en la observación arquitectónica directa de la ciudad"[16]. El grupo se propuso "unir la vida, el trabajo y el estudio en un ámbito comunitario",[17] para lo cual se fueron a vivir juntos en casas colindantes en el cerro Castillo, en las cercanías de la Escuela. Así, Valparaíso –ciudad que está presente de uno u otro modo en prácticamente todos los cuadernos personales de Alberto Cruz– se convertiría en el laboratorio de investigación y acción del colectivo.

10. Esto, según testimonio del sacerdote Mariano Puga, quien habría llevado el ejemplar de Vignola que fue quemado. En ese momento, Puga era estudiante de arquitectura, y participó de la huelga y de la quema de libros "conservadores" en el patio central de la universidad. Conversación entre Mariano Puga y Diego Grass en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 25 de noviembre de 2014. Disponible en: https://vimeo.com/113156995
11. Cruz, "Improvisación" (noviembre de 1959), en *Lo Contador 1959, Pabellón UCV*, Cuadernos de Extensión Nº 2, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014, para la cita p. 13. Ver extracto de este texto en esta publicación.
12. Respecto a la conformación del grupo en Santiago y su traslado a Valparaíso, ver "Entrevista a Fabio Cruz Prieto", IV sesión de la Comisión Memoria Histórica de la Universidad Católica de Valparaíso, Club de Viña del Mar, 10 de septiembre de 2001, acta.
13. El grupo estaba conformado en ese momento por Arturo Baeza, Jaime Bellalta (que se encontraba en Estados Unidos, pero que se incorporaría después), Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Francisco Méndez y José Vial, además de Godofredo Iommi y el propio Alberto Cruz.
14. Este será el nombre que utilizaré para denominar al colectivo conformado por los miembros del Instituto de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, fundado en 1952, como también luego al grupo Amereida, a partir de 1965, y a la comunidad que fundaría y habitaría la Ciudad Abierta a contar de 1971.
15. Alberto Cruz. Arquitecto-Profesor, c. 1989, documento perteneciente al Archivo de la Fundación Alberto Cruz Covarrubias (FACC).
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Cruz, "Improvisación", op. cit.
19. Cruz, "Improvisación", op. cit.
20. Sobre las exposiciones de arte concreto del Instituto de Arquitectura, ver Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970*, Ediciones ARQ, Buenos Aires-Santiago, 2011. También se recolectó "obra cubista en el medio nacional", con lo que se organizó una exposición con obras de Picasso, Sonia Delaunay y partituras originales de Stravinsky provenientes de la colección Huici-Errázuriz.
21. Ficha "Curso del espacio", c. 1958. Archivo Histórico José Vial Armstong, PUCV.

Conjuntamente, la práctica personal de observación de Alberto se volvió plural, se colectivizó y pasó a ser uno de los principios pedagógicos fundantes de la Escuela. Desde el primer momento se les propuso a los estudiantes observar la realidad concreta de la ciudad; deberían confeccionar sus propios cuadernos y, a partir de su experiencia, participar del desarrollo de ese modo de observación, exponiéndose a la vivencia urbana.

Exponer. 'Develar la intimidad'

El grupo insistirá en la necesidad de ir más allá de la arquitectura; al decir de Alberto Cruz: "el arquitecto no solo vive del espacio que se ve; es poco todavía. Necesita de otros espacios".[18] A estos últimos se accedería mediante la pintura y la escultura, interés claramente plasmado en una cantidad no desdeñable de cuadernos personales de Alberto Cruz, dedicados al estudio de obras de artistas a quienes redibujó con sistematicidad hasta la reinvención (Kandinsky, por poner solo un ejemplo, es meticulosamente investigado en al menos veinte cuadernos). Fue en esta búsqueda por ampliar el espacio de observación, por estar en contacto con esfuerzos paralelos de transformar el mundo, que el Instituto se planteó la necesidad de "vivir con originales"[19]. Esto no se limitó a la presencia de manifiestos artísticos y escritos poéticos de las vanguardias, que tenían una presencia permanente en las paredes del Instituto, sino que incluyó la organización de exposiciones, particularmente –en los primeros años– de arte concreto[20].

En 1952, en el hotel Miramar, el Instituto organizó y diseñó un cuidado montaje para la "Primera Exposición de Arte Concreto", en la que participó, entre otros, el escultor argentino Claudio Girola, sobrino de Godofredo Iommi, quien pasaría a formar parte del grupo, trasladándose definitivamente a Valparaíso poco tiempo después. Las exposiciones del Instituto fueron promocionadas mediantes afiches pegados con engrudo sobre los muros de la ciudad y mediante carteles al modo de las campañas políticas o publicitarias (Alberto Cruz y Godofredo Iommi, de hecho, habían coincidido en los años cuarenta trabajando en una agencia de publicidad). Al año siguiente se realizó una exposición de pintura concreta italiana, también en el hotel Miramar. La muestra incluía la obra gráfica de Bruno Munari, la que fue colgada entre láminas de vidrio transparentes a lo largo del ventanal del hotel, jugando con la línea de horizonte del mar, en un gesto semejante a los ejercicios realizados por alumnos del "Curso del espacio" dictado por Alberto Cruz[21].

El formato de la exposición –el oficio de hacer exposiciones– tuvo un desarrollo fundamental en la historia de la Escuela de Valparaíso, y particularmente en el quehacer de Alberto Cruz. Al poco andar, la Escuela comenzó también a realizar exposiciones relacionadas con su propio quehacer. Estas desarrollaron –sobre todo en sus primeras tres décadas de existencia– el formato de manifiesto espacial, un planteamiento de sus principios que es al mismo tiempo la acción de exponerse al escrutinio de los otros. Las exposiciones constituyeron un esfuerzo de interlocución, una posibilidad de reflexionar y dialogar públicamente sobre su práctica.

Escuela de Valparaíso.
Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV, Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.

Una de estas instancias tempranas de exhibición fue la participación de la Escuela en la primera Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura. En este evento, Cruz –situado al medio del pabellón construido por la Escuela de Valparaíso– reflexionó, en un discurso "improvisado", acerca de cómo "traer los motivos por los cuales estamos haciendo nuestro trabajo actual"[22]. Parte su intervención planteando las complejidades que conlleva realizar una exposición sobre el propio quehacer, que describe como la difícil tarea de "traer nuestra propia intimidad". Razonaba, más adelante, que en una Escuela de Arquitectura que no creía en las salas de clases, sino en el recorrer la vida pública de la ciudad y "penetrar su intimidad", cabía hacerse la pregunta de por qué enseñar. Alberto Cruz –que dedicó más de medio siglo a la pedagogía– respondía de manera sencilla a esto: "simplemente, por la hermosura de hablar con otros". En cierta medida, la forma de la exposición aparece en la "improvisación" de Cruz, y en la práctica de la Escuela, como una extensión de la ciudad, como un ágora pública. Y en cuanto tal eran frecuentemente activadas por las características intervenciones "a viva voz" del propio Alberto, que de esa manera convertía el espacio de exposición en una suerte de aula abierta, en un lugar para hablar con otros.

La muestra "20 años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso" fue una exposición extraordinaria y muy contemporánea en términos de su lenguaje museográfico –incluso para hoy en día. Esto, debido al modo en que se ocupó el espacio y al lenguaje visual empleado, pero sobre todo porque se utilizó la exposición misma como un lugar de encuentro, habitable, un espacio de aprendizaje comunitario, muy diferente al ambiente de una muestra regular de arte o de arquitectura.

Fue la primera exposición sobre la Escuela misma realizada en un espacio propiamente de arte; se presentó en lo que es hoy la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, que por entonces –1972–, estaba en obra gruesa. La exposición consistía en 59 pizarrones, dibujados y escritos con tiza blanca por Alberto Cruz, que podrían fácilmente considerarse un despliegue "público" de uno de sus cuadernos[23]. Los pizarrones recorrían el perímetro de la enorme sala casi en su totalidad. El texto era una suerte de manifiesto de la Escuela que partía con una frase entre puntos suspensivos: "... un trazo, de veinte años por la arquitectura recorrido por el Instituto de Arquitectura y más tarde por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso..."[24].

El texto-dibujo de los pizarrones continuaba en sucesión, hilando los principios de la Escuela en una deambulación poética y reflexiva por sus obras y una gran cantidad de proyectos no realizados, que no se presentaban en términos técnicos sino casi mesiánicos: las obras se utilizaban para entregar una visión simultáneamente concreta y poética de los fundamentos de la Escuela. Además, la exposición estaba poblada de maquetas de estudio que flotaban en altura en el espacio interior "vacío" –denominados por la prensa de la época como "Volantines de alambre y papel"–, además de las características sillas esparcidas por la sala (que tuvieron otra versión en el pabellón de 1959), que ofrecían islas de reposo

22. Cruz, "Improvisación", op. cit.
23. Los pizarrones se parecen en esto a las publicaciones y ediciones internas de la Escuela realizadas por Alberto Cruz. En ellas es frecuente encontrar grandes segmentos provenientes de sus cuadernos personales. Sobre el caso de las publicaciones, ver el ensayo de Fernando Pérez en este catálogo.
24. Pizarrones presentados en "Exposición de los 20 años de la Escuela de Arquitectura de la UCV", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1972.

ante el flujo poético-narrativo presente en el relato continuo de los pizarrones. Los alumnos de la Escuela viajaban sistemáticamente a Santiago a instalarse dentro de la exposición y estudiar los pizarrones.

Dentro del espacio de la exposición había también una mesa baja de lectura y trabajo sobre la cual se encontraban diarios, presumiblemente con material relativo a los acontecimientos que habían generado conmoción pública, que de alguna manera fue la marca distintiva de la Escuela en la segunda mitad de la década de 1960. La proclama de Amereida y la travesía emprendida en 1965 generó titulares acerca de la "expedición geo-poética" de unos profesores universitarios; ello, junto con la primera de las revueltas universitarias que conmocionarán a Latinoamérica en las proximidades de 1968, iniciada por la toma de la Escuela de Arquitectura de la UCV y culminada con la toma del obispado en 1967[25]. Otro momento de alta visibilidad mediática de la Escuela fue su "combate en defensa de la ciudad",[26] que fue la manera en que designó su oposición al proyecto vial propuesto, en 1968, por el Ministerio de Obras Públicas (MOP) de una Vía Elevada que uniría Valparaíso y Viña del Mar. La prensa cubrió la oposición de la Escuela y su calificación del proyecto del MOP como un "urbanicidio", hizo titulares. Su "combate" consistió, además de organizar masivas manifestaciones de protesta,[27] en el diseño y desarrollo de un contraproyecto, "Avenida del Mar", elaborado a lo largo de un año por profesores y alumnos de la Escuela, y sobre el cual se realizaron exposiciones en Valparaíso y Santiago durante el año 1969[28].

Para la clausura de la exposición de 1972, Alberto Cruz, de pie frente a los últimos pizarrones del recorrido, realizó otra de sus intervenciones "improvisadas" al modo de un aula abierta. Lo rodearon en primer lugar los estudiantes, algunos sentados en las sillas repartidas aleatoriamente por el espacio y la mayoría sentados directamente en el suelo. Desde allí, lápiz en mano y con sus cuadernos de gran escala sobre su regazo, seguían atentamente los movimientos del profesor. En un segundo anillo espacial se distribuyó el resto del público, ocupando la totalidad de la muestra. De esa intervención de Alberto Cruz no ha aparecido un registro que permita dilucidar lo dicho; sin embargo, es posible que –al igual que en su "improvisación" de una década atrás– él haya intentado explicar el modo en que la Escuela había reinventado lo que era hacer universidad, arquitectura y poesía, planteando aquello de que solo se habita cuando "ha lugar lo público. Vivir públicamente es hablar. Y hablar es antes que nada la capacidad de oír a otro"[29].

En 1959, Alberto había concluido su intervención con una especie de presagio de lo que marcaría los próximos diez años de trabajo en la Escuela: lo que sucede usualmente en la universidad es que los pedagogos entregan a los alumnos "lo que tienen y algo de lo que no tienen. Nosotros, de lo que más nos cuidamos es de lo que no tenemos"[30]. Esto, en respuesta a una pregunta "retórica", según la manera en que la entiende la Escuela, como una manera de hacer-pensar, una especie de acto de habla en sintonía con "un pensamiento interior"[31]: "¿Qué es una Escuela? Capacidad de estar expuestos"[32].

25. Un recuento detallado de estos acontecimientos se publicaron en José Bulnes A. y Vittorio Di Girolamo (comps.), *Valparaíso. Crisis en la Universidad Católica, junio-agosto 1967*, Dossier CIDOC N° 8, Cuernavaca, 1968.
26. Pizarrón 19, op. cit.
27. "Protesta de arquitectura. Un silencioso desfile de protesta por las calles céntricas de Valparaíso...", *Mercurio de* Valparaíso, 25 de mayo de 1969.
28. Sobre el proyecto no realizado "Avenida del Mar", ver Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso, "La Avenida del Mar", *Aisthesis* Nº 4, Centro de Investigaciones Estéticas, PUC, 1969.
29. Pizarrones 58-59, op. cit.
30. Cruz, "Improvisación", op. cit., p. 28.
31. "Alguien nos dijo que San Agustín llamaba a la manera de obrar en conformidad a un pensamiento interior, a esa verdadera astucia por lograr las cosas, lo llamaba retórica. Nosotros hemos tomado esa palabra y nos gusta decir que queremos enseñar desde el primer día a los alumnos a ponerse en contacto con una retórica de su propio obrar". Cruz, "Improvisación", op. cit., p. 14.
32. Ibid.

Cuerpo y presente americano. La estrella de Tupí

De acuerdo a la retórica de la Escuela de Valparaíso, su manera de ser modernos consistiría en una permanente búsqueda de lo desconocido, lo cual involucraba extender el recorrido de la observación –que planteaba Alberto Cruz– al mundo entero. No solo trayendo y produciendo "originales", sino también saliendo al encuentro, exponiéndose a un presente.

A mediados de la década de 1950, esta búsqueda llevó a cuatro miembros del Instituto de Arquitectura a Europa[33]. Durante su estadía de varios años se mantuvieron en estrecho contacto con el grupo que permaneció en Chile, lo cual –de acuerdo a Alberto Cruz– significó "en la práctica una doble sede del Instituto: una en Valparaíso y otra en París"[34]. En la sede europea se trabajó particularmente en el desarrollo de una nueva forma poética, llamada phalène. Se trataba de actos y juegos poéticos realizados en "ronda" colectiva, donde "la poesía es hecha por todos".

Un aspecto idiosincrático de las phalène de la Escuela son los trajes, máscaras y tocados utilizados con frecuencia en los actos, una indumentaria a medio camino entre una escultura portable y una arquitectura prêt-á-porter, que auxilia mediante el señalamiento del cuerpo, el paso a la dimensión poética. Se suele afirmar que era Godofredo Iommi el que gestaba estas iniciativas, en las que participó también muy activamente Francisco Méndez durante su estadía en París,[35] pero los cuadernos de Alberto Cruz dejan constancia de su temprana fascinación por los trajes, los uniformes, los gorros, las máscaras y las múltiples maneras de vestir y llevar el cuerpo. El estudio de la manera en que la vestimenta y el traje conllevan distintos modos de habitar el espacio, es notoria y transversal en las observaciones de Cruz.

La phalène lleva el juego de la "arquitectura co-generada con la poesía"[36] a otras dimensiones; de alguna manera es lo que le permite viajar. La arquitectura como "extensión que da cabida", planteada por Alberto, se abre en estas acciones poéticas a nuevas posibilidades para el cuerpo y su experimentación con el espacio. El mundo se abre ante la phalène como campo de acción.

Alberto sostiene que fue la sede París la que inició la formulación de la visión poética para América que es Amereida. En uno de sus cuadernos se pregunta: "¿Es posible que una ciudad deje leer sus advertencias más fluidamente en otra ciudad?"[37]. Esto, no en el sentido del extrañamiento de la nostalgia, sino más bien en línea con lo establecido por la Travesía misma, el espacio que se deja ver, que se construye en las variaciones del habitar poético, en ese pulso entre acto y acto. En Travesía, el objetivo del viaje no es llegar de un punto a otro, ni lograr la distancia crítica de un supuesto origen, sino que es la creación de una nueva visión mediante un deambular que transforma el espacio recorrido habitándolo con actos. Así, los actos poéticos de la Escuela pueden entenderse como pequeñas travesías que, a diferencia de la deambulación surrealista, no intentan acceder a un subconsciente o a un espacio onírico (son antisueños), ni a una representación (son antiteatro), sino que constituyen una intensificación del presente, una entrega a la condición lúdico-poética.

33. Los que parten a París son Godofredo Iommi, Francisco Méndez y Miguel Eyquem –quien trabajará con Jean Prouvé–; Jaime Bellalta se instala en Londres.
34. Cruz, Profesor-Arquitecto, op. cit.
35. Méndez se había desempeñado en el diseño de trajes y escenografías desde antes de su partida a Europa.
36. Pizarrón 1, op. cit.
37. Cuaderno "Vertical ", c. 1969. Archivo FACC.

Las phalènes son, en este sentido, un "ahora y aquí",[38] que es otra de las resignificaciones sintácticas de Alberto Cruz. En su inversión del "aquí y ahora" del habla coloquial, lo primero ya no es el lugar, sino que este aparece al estar expuesto a un presente que es, por definición, hasta el instante en que aparece, un desconocido. La importancia del presente, el impulso de contemporaneidad de la Escuela, es evidente en el esfuerzo por establecer una comunidad internacional. La "sede París" creó ciertas conexiones europeas –incluyendo a varios representantes del exilio latinoamericano–, y consolidó relaciones a largo plazo con arquitectos, filósofos, artistas, poetas y diseñadores. Entre ellos se contaban los participantes de la Travesía de Amereida,[39] pero también otros que viajaron a Valparaíso a hacer clases en la Escuela en los años sesenta.

Durante la segunda mitad de la década de 1960, después de la Travesía, existe de parte de la Escuela una firme insistencia en establecer redes americanas. Una iniciativa clave en este sentido es la "Phalène a Vancouver",[40] un viaje realizado entre noviembre de 1968 y febrero de 1969 por Alberto Cruz y el poeta panameño –en ese momento exiliado en Chile– Edison Simons; ambos parten desde Valparaíso hacia Alaska con el propósito de "proclamar Amereida"[41].

Lo que se conocía hasta hace poco tiempo de este viaje por la costa del Pacífico, era exclusivamente una enigmática crónica, escrita en el formato de una lista, publicada en el primer y único número realizado de la revista *Amereida* . En aquel "viaje por la costa del océano Pacífico" se buscaba establecer una red regional de Talleres de América como también conseguir contribuciones para la revista de Amereida, en preparación. Se estableció entonces contacto con arquitectos, artistas y poetas, a lo largo de diversas ciudades (Lima, La Paz, Panamá, Bogotá, Cali, Ciudad de México, Cuernavaca, San Francisco, Los Angeles, Seattle y Vancouver[43]), a través de presentaciones y actos poéticos realizados en distintas instituciones universitarias y centros de investigación, pero también en plazas, calles, cerros, playas, parques, autobuses, fuentes de soda, hoteles, pirámides, conventos, fiestas particulares y en la televisión. Realizan estos actos y "entreactos" no solo con los colegas con quienes se reúnen, sino también con alumnos y transeúntes desprevenidos que son "cazados" en el camino. Entre las acciones que aparecen mencionadas se encuentran, por ejemplo: "Phalène en silencio por el Zócalo", "Phalène: ida al cine", "Phalène en un cerro. Con Ron Connaly, Denny y un perro que nos sigue", "Entreacto en autobús", y "Phalène de la calle de la Soledad". En igualdad de condición, también quedan constatados actos fallidos; en varias entradas se registra, por ejemplo: "Caza del poeta: sin resultado"[44]. La excentricidad de la dupla "Amereida" se hace evidente incluso en el contexto contracultural de fines de los sesenta en Estados Unidos, en la invitación a un encuentro con "dos chilenos errantes, un arquitecto y un poeta" que "harán lo suyo –un HAPPENING–, en un nuevo estilo"[45].

En la crónica también queda constatada la inauguración de un Taller de Amereida en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de los Andes en Bogotá, y en otro artículo de la misma revista aparece un texto sobre un trabajo en curso, vinculado al Taller de Amereida en Lima. En una breve nota editorial que precede el texto, se lee: "En varias ciudades se dieron ya los primeros pasos para establecer una cadena de talleres de Amereida. En los de Bogotá y Lima se ha comenzado a encarar esa forma de extenderse desde las capitales y ciudades mayores latinoamericanas a través de poblaciones de invasión o barriadas. Algunas de estas se asientan en las faldas de los cerros –los Andes– y miran la ciudad y esta también los ve desde diversos lugares. A ojos vista y diariamente barriada y ciudad se acompañan. Estos talleres se han sentido desde el primer momento concernidos por esa realidad"[46].

El artículo que sigue trata sobre las barriadas en Lima y su manera de hacer ciudad, y tiene varios puntos de conexión con lo que la Escuela misma planteará en relación con lo que será la Ciudad Abierta –en cierta continuidad con los principios que Alberto Cruz había trazado ya en el proyecto de Achupallas–, vinculados con el derecho de habitar, versus el criterio imperante (entonces y ahora) que privilegia la especulación inmobiliaria y la propiedad privada. El texto del Taller de Amereida Lima propone pensar "en ciudades que se están haciendo día a día, con un destino señalado y cuya fuerza radicaría en la solidaridad"[47].

Hacer ciudad

Ciudad Abierta, quizás la manifestación más conocida de la Escuela de Valparaíso, aparecerá como un nuevo horizonte en la búsqueda de unir "vida, trabajo y estudio" en 1969. De alguna manera, Ciudad Abierta fue uno de los resultados más significativos de la revolución en la universidad, iniciada en la Escuela en 1967[48]. El movimiento llevará también a la fundación del Instituto de Arte en la Universidad Católica de Valparaíso, del cual Alberto Cruz será su primer director. Es desde ahí que, con la intención de crear un espacio más abierto a la comunidad universitaria, se realizará el Taller de América. El Instituto de Arte ofrecerá un nuevo contexto para el desarrollo curricular de los actos y juegos poéticos del grupo Amereida, con un marcado énfasis en lo americano[49]. De varias maneras, el Instituto –en continuidad con la práctica de la Escuela– se hacía presente en la ciudad existente, las Odas realizaban presentaciones públicas y el Taller de América llevaba a cabo sus juegos y actos no solo en la sede del instituto, sino también en playas, parques y calles de la conurbación de Valparaíso.

Ciudad Abierta aparece entonces como un campo expandido para la acción poética y la experimentación lúdico-constructiva, pero sobre todo como un espacio para el despliegue constructivo de las experiencias pedagógico-comunitarias de la Escuela, en una propuesta de "hospitalidad simple pero radical"[50]. La compra de los terrenos, en las características dunas frente al Pacífico, se realiza mediante la Cooperativa Amereida, entidad que se autodefine como "la organización de una comunidad solidaria de vida y trabajo fundada en la igualdad intrínseca de la actividad intelectual y manual"[51]. Su propósito era entregarle sustentabilidad económica a Ciudad Abierta mediante la realización de trabajos profesionales, realizados en común. Si bien los resultados eran presentados de un modo inusual para la época,

38. Pizarrón 9, op. cit.
39. Los participantes de la Travesía de 1965 que de alguna manera –ya sea por nacionalidad o residencia y/o exilio–venían de Europa fueron Edison Simons, Jonathan Boulting, François Fedier, Michel Deguy, Henry Tronquoy, Jorge Pérez Román, además de Godofredo Iommi, Fabio Cruz, Claudio Girola y Alberto Cruz.
40. Agradezco a Sylvia Arriagada el haberme presentado una carpeta de documentos titulada "Phalène Alberto Edi a Vancouver", que se encontraba entre el material de Claudio Girola. Hoy perteneciente al Archivo Histórico José Vial Armstrong, PUCV.
41. "Crónica de viaje realizado por Alberto Cruz y Edison Simons para proclamar Amereida, 1968-1969", *Amereida* N° 1, 1969, s/p.
42. Ibid.
43 Al igual que la Travesía de Amereida, cuyo destino no consumado fue Santa Cruz de la Sierra, en el viaje de 1968-1969, Alberto Cruz y Edison Simons no lograron llegar hasta el destino anunciado de Alaska.
44. En varias ocasiones la "caza del poeta" da resultado. Fue por ejemplo el caso en México, donde Edi y Alberto "cazan" al poeta Héctor Olea, quien –como varios de los que conocieron Amereida por medio de ese viaje– eventualmente emprende rumbo con destino a Valparaíso para encontrarse con la comunidad de poetas y arquitectos. Olea llega poco antes del golpe militar, con lo que su viaje se ve truncado. En cierta medida, la dictadura aísla a Ciudad Abierta, que soñaba con recibir a la comunidad internacional a la cual había dedicado tanta energía en convocar. Para una lectura política de la Escuela, ver: María Berríos, "Tácticas de invisibilidad. Arquitectura, juego y desaparición", Marcelina, N° 6, 2011, pp. 42-67.
45. Richard Sawrey, Boletín de la Facultad de Letras de la Universidad de Washington, que invita a un encuentro con Alberto Cruz y Edison Simons, 10 de enero de 1969. Archivo Histórico José Vial, PUCV.
46. Ver Ernesto Rodríguez, "Vivienda popular y nueva política urbana", Amereida, N° 1, 1969, s/p.
47. Ibid. La publicación aparece firmada por el "arquitecto Ernesto Rodríguez"; sin embargo, en la crónica del viaje se da cuenta de encuentros con el arquitecto Alfredo Rodríguez.
48. Será la segunda revuelta universitaria de relevancia regional que involucra activamente a Alberto Cruz. En 1968, el conocido centro de investigación dirigido por Iván Illic en Cuernavaca, dedicará uno de sus dossiers monográficos, que intentan rastrear los movimientos sociales en gestación a nivel regional, al movimiento iniciado por la Escuela. Alberto Cruz y Edison visitarán CIDOC como parte de su viaje a Vancouver. Ver Bulnes y Di Girolamo (comps.), op. cit.
49. Entre otras iniciativas, el Instituto de Arte concibe las "Odas" como su manera de hacer "investigación situada en el campo del arte". Se trataba de obras poéticas colectivas cuyo contenido era la historia y el presente de América, y en las que participaban alumnos y profesores. Ver documento "Instituto de Arte", Archivo FACC.
50. Pizarrón 58, op. cit.
51. Documento "Estatutos Cooperativa Amereida", s/p. Archivo FACC.

Sala de música
Ciudad Abieta, Ritoque.

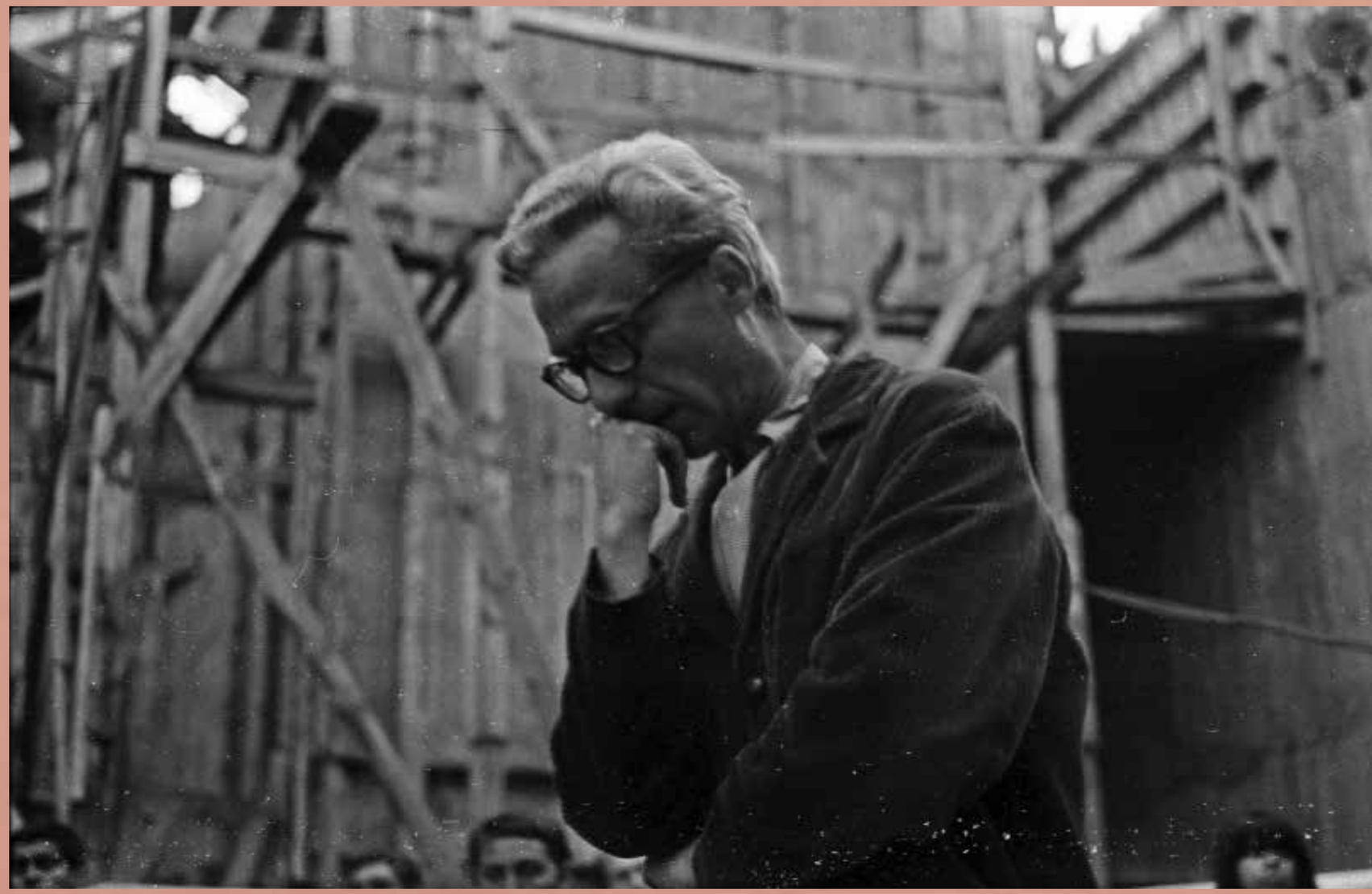
los proyectos incluían exhaustivos estudios y observaciones cuya relación con el encargo no siempre quedaba clara a los clientes; los informes eran entregados en un formato manuscrito y frecuentemente incorporaban dibujos de Alberto Cruz. El trabajo de la cooperativa se inscribía, según sus propios planteamientos, "en una atmósfera de investigación". Hasta cierto punto, aquellos informes destinados a empresas podrían considerarse un intento de formalización, de exposición profesional, de un cuaderno de la Escuela. De hecho, el denominado "Viaje a Vancouver" se financió con una especie diferente de cuaderno "formal", que consistía en un cuento infantil escrito por Edison Simons con dibujos de Alberto Cruz. Se trataba de una fábula denominada "La estrella de Tupí",[52] y contaba la historia americana de un niño que vivía en el País del Jaguar, pero que quiere dejar la vida en las orillas, ya que se siente atraído por el río que lleva hacia el gran mar.

En otro cuaderno de Alberto Cruz, que contiene detalladas observaciones de las ciudades americanas visitadas en el transcurso del Viaje a Vancouver, Alberto reflexiona acerca de la diferencia entre la arquitectura europea y la americana. Plantea que nuestra particularidad reside en "lo reversible"; la arquitectura europea, "irreversible", unidireccional, no habría pasado directamente a América, sino que existiría otro paso fundamental: "el paso de América a América". Este ya no sería un camino direccionado, cuyo objetivo es atravesar un territorio; lo reversible obedecería en cambio a "la calle de la ciudad". Lo reversible constituye un "giro", escribirá Alberto años más tarde, que "nos otorga lo otro o lo mismo del otro lado"[53]. De ahí su definición de sus propios dibujos como reversibles, que distingue del gesto "irreversible" de los artistas plásticos, a los cuales sin embargo considera importante tener cerca para trabajar, aprender y vivir juntos. El dibujo reversible es abierto y continuo, único y múltiple; en eso consiste su "escritura de la simultaneidad".

El recorrido de la presente exposición sobre la obra de Alberto Cruz, si bien no es –ni puede ser– reversible, quizás sí tiene un énfasis en un reverso, sin detenerse en lo más conocido –que aún mantiene su cuota de desconocido– del legado más visible de Alberto: la obra colectiva de la Escuela de Valparaíso (Ciudad Abierta y la Travesía de Amereida). La exposición plantea un recorrido por el reverso de su obra, aquella que se alojó mayormente en sus bolsillos, en sus cuadernos, los que simultáneamente dan cuenta de todo aquello, y al mismo tiempo de sus reposos, entre acto y acto. Ahí, cuando la observación lo lleva a la "coexistencia de uno vuelto paisaje". Esta es quizás la huella que Alberto Cruz dejó en Ciudad Abierta en la obra de la Sala de Música, espacio para lo colectivo que no contempla el mar, sino que lo hace resonar. La presente exposición se interesa particularmente por los "giros" de Alberto Cruz y busca detenerse en aquellas ocasiones en que sus cuadernos dejan ver alguna de sus múltiples maneras de dibujar el sol.

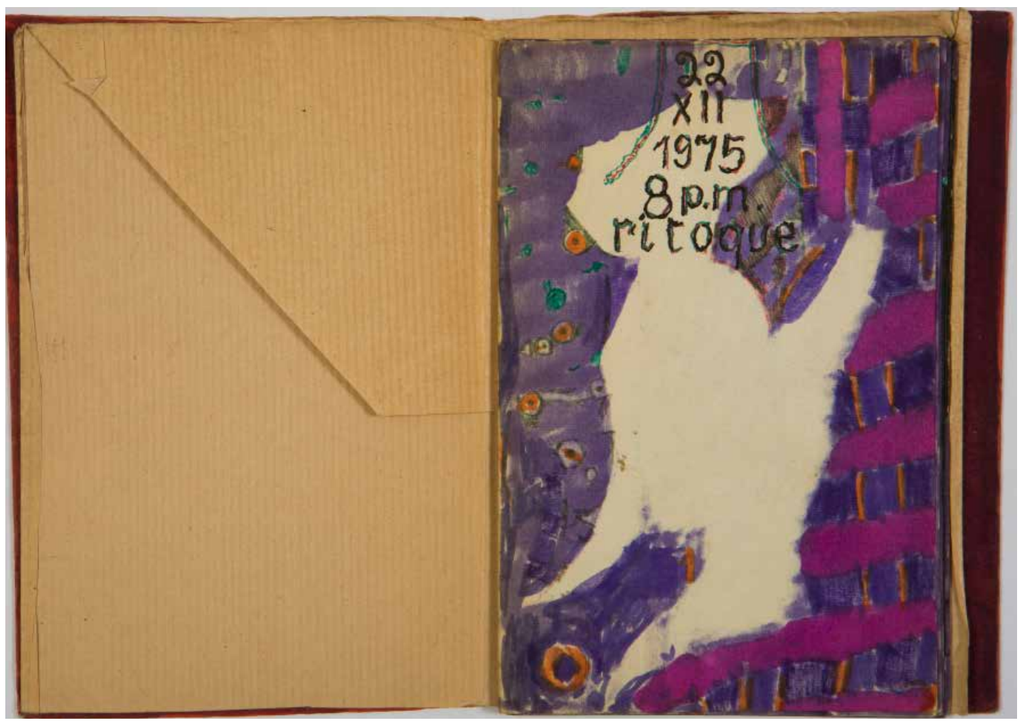
La navegación por el legado de Alberto Cruz no puede ser más que fragmentaria, para lo cual quizás es útil seguir a Tupí, que encuentra su estrella en el lugar más insospechado: "Él esperaba un día, cuando fuera más grande, nadar muy lejos, por debajo del agua, hasta encontrarse con el pez que era el sol".

52. Borrador "Estrella de Tupí", Archivo FACC. Se trata de un borrador mecanografiado del cuento. La maqueta original del libro, no localizada, fue adquirida –aunque nunca publicada– por la editorial Zig-Zag, en 1968.
53. Cruz, *Estudio acerca...*, op. cit., p. 20.



Encuentro Nacional de Estudiantes de Arquitectura
Alberto Cruz dirigiéndose a la asamblea de estudiantes de arquitectura, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. 1 de enero de 1966.

Figura 1
Cuaderno "22 XII, 1975, 8pm, Ritoque" o la "Historia de una Mancha". Fundación Alberto Cruz Covarrubias



Vivir de papel:
los cuadernos de Alberto Cruz

Pablo Lafuente*

Comenzar (con dudas)

"Por eso decimos NO a las 'viviendas' y SÍ al 'habitar'".[1] Tal vez sea una cuestión de verbos en infinitivo, de acciones siendo hechas, más que de resultados de acciones o de sujetos acometiendo acciones. Esto parece contraintuitivo cuando el asunto en cuestión, o el foco de nuestra actividad, es Alberto Cruz, alguien que hizo bastante que quizás conozcamos (enseñar, diseñar, construir, escribir) y otras cosas que hasta hoy solo unos pocos saben que desarrolló (pintar, colorear, dibujar). Todo ello, con formas concretas: escuelas, exposiciones, libros, poemas, pinturas, dibujos y muchos, muchos cuadernos.

Después de Cruz fallecer, su desaparición resulta en la aparición, ya más allá de la intimidad, de esos cuadernos, además de sus pinturas: una larga serie de objetos, y no necesariamente acciones, algunas de las cuales nunca fueron visibles, o lo fueron únicamente en esa intimidad.

¿Pero cómo, entonces, hacer ver ese hacer, ese haciendo, cuando ya fue hecho?
Tal vez, en el caso de Alberto Cruz, sea posible, después de este comienzo en falso, entender el habitar y no la vivienda si comenzamos con caminos tomados desde lo que nos es más familiar de su práctica, ese trabajo pedagógico constructivo que desarrolló en la Escuela de Valparaíso durante más de cinco décadas, en el cual lo que acontecía antes de la construcción era un momento de naturaleza en principio diferente: un acto poético colectivo, un evento al que el grupo denominaba phalène, visible comúnmente solo para los participantes, desde el cual el proceso necesariamente comenzaba. Esa necesidad es importante.

* Escritor, profesor y curador que vive en Brasil.
1. Escuela de Valparaíso, pizarrones presentados en la Exposición de los 20 años de la Escuela de Arquitectura de la UCV, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1972.

Escribir (no solo poesía)
Como comienzo del comienzo de una parte importante de los aproximadamente dos mil cuadernos, es quizás posible, especulativamente, imaginar la escritura. La poesía, propuesta junto a la 'posición' como carácter esencial del hombre en las pizarras de la Exposición de los 20 años de la Escuela de Arquitectura de la UCV, montada en Santiago, en 1972, como necesaria para pensar su existencia, está también a la base de su pensamiento arquitectónico –como articulación, unas veces descriptiva o clasificatoria, otras evocativa, ocasionalmente normativa. Cuando Alberto Cruz escribe, lo hace 'en lenguas', cual torre de Babel, cambiando de idioma, de estilo, de lenguaje. Aunque el castellano predomina, a veces son el francés o el italiano los que aparecen en los textos o toman completamente cuenta del mismo. Y si la escritura programática es a veces reconocible, con índices numerados que sugieren un orden, los fragmentos de texto no siempre (o, más bien, casi nunca) son secuenciales, ni en el argumento ni en las posibles lecturas. Unas veces aparecen como poesía concreta modernista (de Mallarmé, también evocado), otras como textos que simplemente ocupan un espacio dejado por otro texto o imagen –en horizontal, en vertical, formando diagonales–, dando cuenta, tal vez en relación, de algo que todavía no era escrito.

Como en los fragmentos de los románticos tempranos alemanes (Novalis es una de las referencias que aparecen en los cuadernos, una y otra vez), cada uno de los fragmentos de Cruz aspira a una vida propia, a un significado que se completa a sí mismo pero que, en combinatoria no siempre armónica con los otros, se aumenta y amplifica.

Diseñar (ocultando)
Pero, como también dicen las pizarras, "el discurso (aquello que da curso) es disyuntivo respecto a la acción".[2] Por eso, tal vez, sea que las palabras precisaban ser complicadas por medio de otro acto, el de diseñar. Un diseño que en los cuadernos es tan diverso como sus lenguajes (y sus referencias): dibujo figurativo, pintura moderna cubista clásica (Juan Gris) o no tan clásica (Paul Klee), constructivismo (Malévich), fauvismos, geometría, psicodelia, 'meros' garabatos... Y que si a veces el diseño parece, como los fragmentos de textos anteriores, estar acompañando, completando o expandiendo el texto, también frecuentemente dificulta su legibilidad. (Una legibilidad ya difícil a causa de una letra manuscrita que ni siempre parece tener la intención de ser leída por aquel que no la escribió.) La dificultad llega hasta el punto de que a menudo el diseño cubre la letra completamente, y tras los dibujos o áreas coloreadas ya es apenas posible percibir trazos de palabras y frases que no pueden ser leídas. Tal vez porque ya no eran más relevantes. O tal vez porque un cierto color, una relación de líneas, formas geométricas o composiciones abstractas pedían en ese momento ocupar la superficie del papel.

En ese momento: la cronología aquí no importa. O mejor, de hecho, se hizo imposible. Los cuadernos no tienen fecha, porque lo que acontece en ellos no es fruto de un momento específico. Al igual que Asger Jorn (una referencia que tal vez podría pero que no está), Cruz vuelve a la superficie de papel para rescribir, colar, rediseñar, o simplemente tachar –aunque no haya nada de simple en ese hacer. Es como si cada acto, de nuevo, precisase de un substrato sobre el que acontecer además del papel, un rastro dejado por un pensamiento o un movimiento de mano anterior, que es renovado y al mismo tiempo deshecho con el nuevo movimiento.

Y, así, los 2.000 cuadernos se convierten en un cuerpo en movimiento, no solo porque fueron las mismas manos quienes los hicieron, o porque fueron hechos para ser vistos por la misma persona (o, mejor, tal vez sin funcionalismos, más bien como un modo de expresión, de hacer y pensar al mismo tiempo), sino también porque están atravesados por movimientos, motivos, ideas, imágenes, palabras y trazos que pasan de uno para otro, sin esfuerzo, como si obedeciesen a una curiosidad que, cuando descubierta, suscita sorpresa mezclada con familiaridad.

Componer (y colectar)
No es únicamente la superficie: si bien es cierto que hay cuadernos en los que la forma está dada –con tapas, anillas o lomo, con un tamaño y volumen determinados, con una relación homogénea entre sus páginas–, muchos escapan al padrón, en tamaño, composición, factura... Ni los formatos ni las portadas tienen correspondencia directa, o al menos así lo parece a menudo, con el contenido. O, más bien, no hay clasificación posible con esos parámetros. Por el contrario, cada cual compone una lógica propia que resulta de una idea a veces de secuencia, cual composición, otras de colección, tal vez posterior a la ejecución de sus componentes, otras temática.

Ejemplos del segundo tipo hay innumerables: cuadernos que sugieren ser una colección de cartulinas cubiertas de dibujos abstractos, plenos de color y formas, doblados por la mitad y organizados con otros del mismo tamaño, de modo que la lectura ofrece imágenes de dos mitades, con un aire de familia pero en los que las líneas no se encuentran. Esto no quiere decir que las dos mitades estén en yuxtaposición caprichosa, como resultado de puro azar. Usando una palabra que puede parecer pesada, hay coherencia en la contigüidad, pero no continuidad, en tanto que las imágenes 'trabajan' los mismos materiales, y la lectura es así, forzosamente, intercalada.

Un ejemplo del primer tipo es un pequeño cuaderno (17 x 12 cm), que abre con "22 XII 1975 8 p.m. Ritoque" (aquí sí hay un momento, en caso de que lo queramos creer), superpuesto sobre un vacío informe blanco al que da forma un fondo de motivos geométricos de tonos morados y violetas, con notas de naranja y verde. A esto siguen 18 ilustraciones en las que dos formas (o dos 'manchas', como las llama, y un pequeño texto en bolígrafo rojo que aparece en algunas de sus páginas), una gris, otra negra, se posan en un fondo morado. O, más bien, se desplazan a lo largo de su superficie, porque de una página a otra las manchas se envuelven en una danza en la que se fragmentan, se abrazan, se insertan la una en la otra, cambiando de forma, dividiéndose en varias, siempre conservando sus bordes –subrayados por una línea de tinta verde que parece fluorescer. El asunto aquí es tal vez un divertimento, tal vez una ob-

2. Ibid.

servación, o tal vez un estudio de cómo la abstracción del fondo morado permite poco más que pensar en las relaciones entre dos formas que no hacen referencia a nada exterior a ellas.

Mapear (conectando)

O quizás sí, si vemos ese cuaderno en relación a otro, mayor (23 x 26 cm), de portadas azules y papel de fondo blanco, en el que también fluctúan unas manchas, esta vez rosa, beige y marrón, a veces con fondo parcialmente azul. Las manchas aquí no son solo manchas, sino estratos geográficos, formaciones de tierra y arena sobre un fondo marino: la geografía de la Ciudad Abierta. Fragmentos de texto acompañan y, aquí sí, explican las escalas, recuentan las phalènes, describen los sonidos del viento, comparan las escalas de formas que también están en movimiento pero que ahora tienen un referencial, una naturaleza específica –un lugar que iría a ser un lugar de trabajo y de vida.

Porque, al final, igual no son tan diferentes. Los dos cuadernos dan cuenta de un lugar en el que habitar, uno más concreto, otro más abstracto, ambos con cuidado, casi con cariño, con una mirada que podríamos llamar 'libre'. Ambos parecen buscar esencias, fundamentos, con estrategias diferentes pero similares en su objetivo al lenguaje cubista que aparece frecuentemente en los dibujos, o también los también frecuentes diseños en los que las figuras están formadas por simples conexiones de puntos, como si fuesen constelaciones.

Una constelación aparece en otro cuaderno, sobre el Mar Interior, una entidad que redefine a América como lugar antiguo-nuevo, como creación poética de la Escuela y sus participantes. Ahí, todavía a mayor tamaño (26 x 27 cm), el mapa de América del Sur aparece una y otra vez, en la página derecha y en la misma posición, como si fuese un *flipbook* en diferentes versiones que hablan de 'accidentes', de 'perfiles', de 'ejes', de 'monstruosidades', de 'aureolas', de 'frentes'... Todos ellos combinan, ahora sí, grafías abstractas con grafías referenciales y grafías lingüísticas para dar una imagen de América como una 'casa' que habitar. Una casa que es el resultado de su propia definición, sin categorías impuestas desde fuera: cuyo corazón o capital, Santa Cruz de la Sierra, resulta de la sobreposición de la Cruz del Norte sobre su geografía, y su alma, el mar interior del título, el Acuífero Guaraní y el Amazonas. Corazón astral, alma fluida, ambos en movimiento:

> "América con su propio Norte.
> América ante su mar interior.
> América ante sus muertos.
> Su sin opción. El temible juego de su libertad poética. América Abierta. América Libre."[3]

3. Ibid.

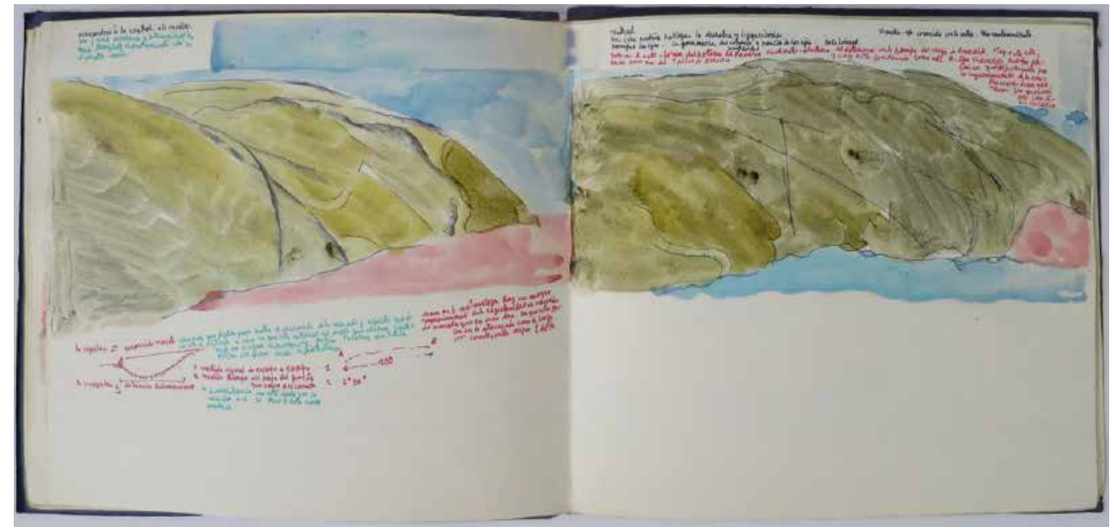


Figura 2
Cuaderno XXXXXX,c. 19XX,
TÉCNICA XXXXXXXX
23 x 29 cm
FACC
PENDIENTE PIE DE FOTO
Imagen x digitalizar

Figura 4
Alberto Cruz
Cuaderno "Mar interior", década 1970.
Tinta, lápiz pasta y plumón sobre papel,
26 x 27 cm.
Fundación Alberto Cruz Covarrubias.

Esa América definida por un interior desconocido (tal vez incomprensible, como el interior de los poemas según los románticos alemanes, como los textos que se esconden por debajo de las imágenes), orientado por las estrellas, es lo que la Escuela denominó Amereida, una 'América sin dueño', resultado, también, de un acto creativo.

Crear (para liberarse)

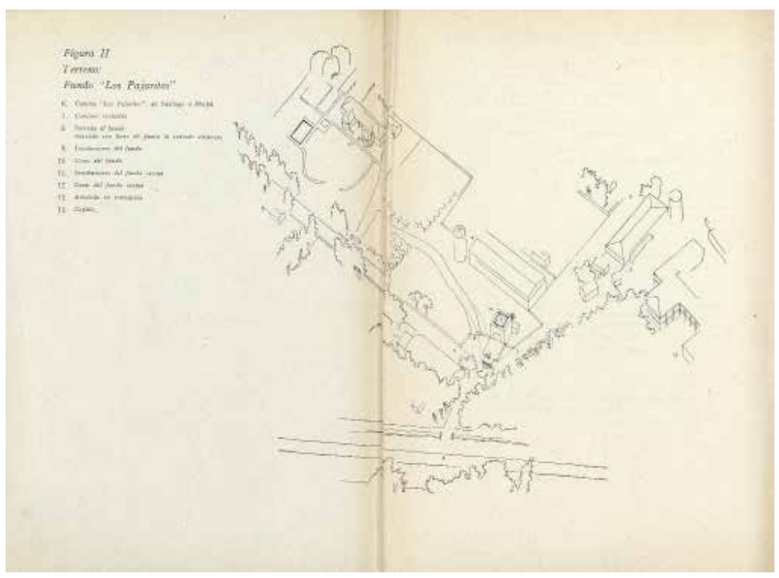
Tal vez aquí encontremos una clave para entender o, mejor, para navegar los cuadernos de Alberto Cruz: la libertad creativa de Amereida. La presencia de un mar interior determina una abertura inevitable que solo podría ser controlada si el mar secase. Si nos aventuramos a imaginar que una tarea autoimpuesta de la Escuela de Valparaíso desde su creación es evitar que ese mar se agote, recreándolo una y otra vez por medio de actos poéticos que darían lugar a construcciones para habitar, la tarea nuestra como 'lectores' de los cuadernos sería también la de una fidelidad a la virtud creadora de cada uno de los cuadernos, del campo abierto por cada acción, cada composición, cada palabra, cada grafía, confiando en el acto poético que está en el interior de cada uno de ellos.

Así, los dos mil cuadernos proponen un desafío: parecen pedir que no lleguemos con lecturas, con clasificaciones, con finalidades, con usos que aprendimos en otros lugares. Que nos enfrentemos a ellos, que nos dejemos llevar por ellos, en sus propios términos. Los cuadernos serían entonces el lugar en el que Alberto Cruz practicó su libertad en la intimidad, durante la vida toda, en cada acto de creación. En lugar donde la práctica colectiva de la Escuela y la Ciudad encontraron un eco privado, una continuidad fragmentaria en la que los actos poéticos de los que Alberto Cruz hacía parte dialogaban unos con otros, en sus estantes, en sus manos, en su cuerpo, y hoy nos presentan no un retrato o una biografía, sino un lugar donde vivir.

Ciudad Abierta
Partido general, 1 de enero de 1971.
Exposición sobre los fundamentos
de la recién creada Ciudad Abierta.

Figura 1
Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, nº 1, 1954, Portada.

Figura 2
Capilla en el fundo Los Pajaritos. Plano de emplazamiento, parte del cuadernillo conteniendo el proyecto que acompañó el discurso de fundamentación. Publicado en *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, nº 1, 1954, pp. 219-242.



Alberto Cruz
Pensar dibujar observar

Fernando Pérez Oyarzun*

El año 1954 se publicó el primer volumen de *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, un volumen grueso y de cubierta blanca. Su portada se reducía a la escueta pero cuidadosa disposición de nombre, número y año en un cuadrado central. La publicación era el resultado de la recientemente inaugurada rectoría de dicha casa de estudios por parte del jesuita Jorge González Förster[1], quien se había propuesto renovar y dar un nuevo impulso a la actividad universitaria, incluyendo a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Como resultado de ello se nombraría a un nuevo decano, el arquitecto Carlos Bresciani Bagattini, y se contrataría a un conjunto de profesores formados en la Pontificia Universidad Católica de Chile[2], encabezados por Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013), que incluiría entre ellos al poeta Godofredo Iommi Marini (1917-2001).

Siguiendo una práctica por entonces habitual en el mundo universitario, *Anales* se proponía difundir la actividad académica de las diversas facultades que, en esos años, se orientaba más decididamente hacia la investigación. En ese contexto, el contenido de ese primer número merece atención especial. Con la excepción de algún artículo científico-técnico, la gran mayoría de los textos publicados están referidos a materias humanísticas, especialmente filosofía, historia y teología. Destaca en ese número, la colaboración de académicos extranjeros, algunos de los cuales gozarían de un renombre considerable en los años siguientes.[3]

Los dos textos finales de aquel número aparecían firmados por Alberto Cruz y provenían del Instituto de Arquitectura[4], recientemente fundado. Ellos contrastaban, no solo con los restantes artículos, sino también con el formato habitual de las publicaciones académicas. Por una parte, se trataba de un tipo de discurso inhabitual en los círculos académicos. Por la otra, incluían dibujos, planos y bocetos. Presentados como

* Arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC).
1. La Universidad Católica de Valparaíso (UCV) comenzó sus actividades en 1928. En 1951, asumió Jorge González Förster como rector. Förster se mantendría en el cargo durante diez años. Su nombramiento fue el resultado de un convenio entre el obispado de Valparaíso y la Compañía de Jesús, por medio del cual esta se hizo cargo de la universidad. Dicho convenio se prolongaría hasta 1963.
2. Además de Cruz y Iommi, el grupo incluyó a los arquitectos Fabio Cruz, José Vial, Arturo Baeza, Jaime Bellalta, Miguel Eyquem y Francisco Méndez. Poco después se incorporaría el escultor argentino Claudio Girola.
3. Entre ellos figuran Romano Guardini, Hans Sedlmayer, Ernesto Grassi, Hans Rheinfelder, Franz Altheim y Gustavo Bontadini. Algunos de estos profesores realizaban por entonces actividades académicas en la universidad, otros colaboraron desde el exterior.
4. Una de las primeras acciones del nuevo grupo de profesores fue fundar un Instituto de Arquitectura orientado a la investigación y que complementaba las tareas docentes de la escuela.

parte integrante de los contenidos, estos no eran –ni lo son hoy mismo– frecuentes en publicaciones académicas. Sin embargo, aun en su peculiaridad, ambos textos hacían presente una decidida voluntad de participar de la actividad universitaria, entendida no solamente como enseñanza, sino también como reflexión y generación de conocimiento, lo que en un sentido amplio se podría denominar investigación.

Puede sorprender la presencia de tales textos en una publicación académica de fuerte contenido teórico. Sin embargo, la dimensión teórica de la arquitectura estaba ya presente en los primeros textos sobre la disciplina que han llegado hasta nosotros. Sujeta no pocas veces a controversia, los intentos de pensar la arquitectura entraron frecuentemente en tensión con su dimensión de oficio –y oficio vinculado a la más concreta realidad material–, inherente a la arquitectura. Tal tensión es evidente ya en el primer libro del tratado de Vitruvio, en el que se discute la necesidad de dominar la práctica del oficio, a la vez que dar cuenta y razón de ella.[5] Esas complejas relaciones entre teoría y práctica se perciben con igual claridad en colaboraciones como las de Palladio con el humanista Daniele Barbaro o en la contextura arquitectónica de Juan de Herrera, formado en matemáticas y astronomía. Dichas relaciones explican también la considerable obra literaria de un arquitecto como Le Corbusier.

La presencia de esos dos textos de Cruz en el primer número de *Anales* hace pensar en un acontecimiento tan lejano como es la fundación de una sección de arquitectura en la Academia Francesa.[6] Esta pretendía dar al trabajo de los arquitectos la contextura intelectual del de los filósofos. Ambos artículos de Cruz Covarrubias acercan también, de hecho y a su manera, el trabajo de los arquitectos al de los filósofos. En Cruz se percibió desde muy temprano la convicción acerca de la necesidad de construir una nueva perspectiva que permitiese rescatar al arquitecto de un ejercicio mecánico e irreflexivo de su oficio. Esto implicaba concebir la arquitectura , y más específicamente el proyecto, como respuesta a una pregunta y como resultado de un discurso reflexivo. En la obra de Cruz puede percibirse, así, el empeño por explorar la posibilidad de que la propia arquitectura pudiera llegar a concebirse como una forma de pensamiento.

Los dos textos de *Anales* ponían en evidencia lo que, por entonces, el Instituto de Arquitectura concebía como investigación. Su origen se encontraba en encargos relativamente convencionales[7], pero que habían sido desarrollados desde una reflexión colectiva y planteados a la manera de problemas de arquitectura. En ambos se hacía presente la idea de observación. Entendida en un sentido arquitectónico preciso, la observación constituiría –probablemente junto al acto poético que se iría estableciendo más tarde– uno de los aportes más significativos de Alberto Cruz y la Escuela de Valparaíso.[8]

"Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos"[9] es el primero de los textos del Instituto publicados en *Anales*. Se presenta como un largo discurso que da paso a un proyecto, representado a través de una serie de dibujos de arquitectura. Propone así, de entrada, una polaridad texto/dibujo que sería central a la idea de observación. La pregunta detonante propuesta por Cruz frente al proyecto se hace patente al inicio del texto: "Para hacer esta iglesia hubo que vadear una gran zona. La gran zona era este interrogarse: ¿cómo debe ser la forma dentro de la cual se ora?". [10] La travesía propuesta no solo llevaría a una respuesta arquitectónica: "la iglesia de la forma de las ausencias", un desnudo cubo blanco o, más bien, una serie de cubos blancos cuidadosamente articulados entre sí. Ella plantearía además una reflexión más amplia, una suerte de programa de acción para la escuela. A través de tal reflexión se propondrían cuestiones más generales acerca de la forma arquitectónica –la forma versus las formas, por ejemplo–, así como un peculiar entendimiento del sentido de lo moderno: "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"[11]. El esfuerzo realizado para vadear esa zona incierta permitiría enfrentar el proyecto en una nueva condición: "Ya no desnudo".[12]

"Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas"[13], el segundo texto, cierra el número de Anales. Este contrasta no solo con el resto del volumen, sino aun con el dedicado a la capilla de Pajaritos. Con un considerable esfuerzo editorial, se optó por publicarlo como facsímil de un manuscrito que incluía notas y dibujos. La valoración implícita del original hace pensar que la comunicación de su contenido requería la presencia de cada palabra y cada dibujo con la forma y disposición otorgadas por la mano que los trazó. Por otra parte, el estudio hacía presente la decisión del grupo y de la escuela de abocarse al estudio de Valparaíso. Para ello se pondría en práctica el método que Cruz había comenzado a elaborar en sus años de enseñanza en Santiago: recorrer y dibujar, observando, anotando. Nuevamente, una serie de observaciones sobre Valparaíso, el borde costero y el mar, llevarían a plantear cuestiones más generales, como la idea de "destino"[14] y sus consecuencias para la tarea de los arquitectos: "El urbanista descubre el destino de la ciudad y lo coloca en el espacio, para que la ciudad y sus habitantes vivan su destino. Sea este suave o duro, heroico o no heroico, pero no anda buscando medios para hacerle la vida agradable a nadie". También en este caso la reflexión desembocaría en una propuesta, por lo demás, de gran originalidad. En ella, en lugar de un conjunto edificado se propone una estrategia urbana que, por una parte, inserta el proyecto en el contexto urbano de Valparaíso y Viña del Mar, y, por la otra, plantea una ciudad hecha entre todos. Anunciando lo que serían iniciativas posteriores, como la Travesía de Amereida[15], el problema puntual de una población obrera en Viña del Mar se refiere a un ámbito de alcance continental.

En el discurso de Pajaritos, las observaciones forman parte del texto. Así, por ejemplo, la luz de una misa recordatoria dará protagonismo al espacio como motivo central, y observar la condición de una mesa blanca que hace protagónicos la vajilla y los alimentos, inspiraría la propuesta de la forma de las ausencias. En Achupallas, en cambio, textos y dibujos aparecen entretejidos, estableciendo lo que llegaría a ser la norma en la práctica de la observación de la Escuela de Valparaíso. Aún más: la publicación del texto como manuscrito le otorga la condición de objeto único, válido en sí, más allá de su contenido.

5. "[La arquitectura] Es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita freqüentación del uso, executada con las manos, sobre la materia correspondiente a lo que se desea formar. La teórica es la que sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de la proporción, las obras executadas" (Marco Lucio Vitruvio Polión, "Proemio", *Los diez libros de Architectura... traducidos del latín y comentados por don Joseph Ortiz y Sanz*, Imprenta Real, Madrid, 1787, p. 2).

6. Ella ocurre en 1671, a instancias de Colbert y bajo el reinado de Luis XIV.

7. Para el caso de Pajaritos se trataba de una capilla recordatoria dedicada a una joven recientemente fallecida, que se levantaría en los alrededores de Santiago; el proyecto de Achupallas consistía en una propuesta alternativa a un encargo de una población obrera en el sector alto de Viña del Mar, que se desarrollaba en la oficina de Sergio Larraín y Emilio Duhart.

8. Se utiliza aquí el término Escuela de Valparaíso en relación al conjunto de pensamiento y acción generados alrededor de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que eventualmente excede sus tareas estrictamente universitarias.

9. Alberto Cruz Covarrubias, "Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos", *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, nº 1*, 1954, pp. 219-242.

10. Op. cit., p. 220.

11. Op. cit., p. 221.

12. Op. cit., p. 233.

13. Alberto Cruz Covarrubias, "Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas", *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, nº 1*, 1954, pp. 243 y ss.

14. Op. cit. (Lámina 8).

15. Travesía poética realizada por Alberto Cruz y Godofredo Iommi, Fabio Cruz y Claudio Girola, junto a un grupo de artistas y poetas invitados (Jonathan Boulting, Michel Deguy, Edison Simons, Henry Tronquoy, François Fédier, Jorge Pérez Román). Inician la travesía desde Punta Arenas para intentar llegar hasta Santa Cruz de la Sierra por el interior de América. Resultado de este viaje es la obra poética colectiva *Amereida* (Vol. I), Ediciones Cooperativa Lambda, Santiago de Chile, 1967. Ver también *Amereida II*, Taller de Investigaciones Gráficas Escuela de Arquitectura UCV, Viña del Mar, 1986.

La aparente informalidad de escritos y dibujos esconde una cuidada y sofisticada elaboración: por un lado, una capacidad plástica que constituye un elemento indispensable de esa concepción de la observación. Por el otro, la aparente informalidad o condición derivativa del discurso esconde una lógica implacable que, especialmente en el caso del proyecto de Achupallas, se expresa en la serie de proposiciones que estructuran el proyecto.

En 1959, la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile se trasladó a su nueva sede, la casa de Lo Contador, en la comuna de Providencia. Ese mismo año, Sergio Larraín García Moreno, decano de la facultad, organizó la primera Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura. Invitada al encuentro, la Escuela de Valparaíso no se limitó a exponer su experiencia en unos cuantos paneles, sino que construyó un pabellón, con materiales muy precarios, en el que se dispuso una exposición de lo que había sido hasta entonces su experiencia docente. Allí, Alberto Cruz pronunció un discurso sobre la posición arquitectónica de la escuela y su experiencia pedagógica[16]. En el pabellón se exponía la carpeta de trabajo de un estudiante durante un año, a fin de mostrar cuánto la experiencia de recorridos urbanos de observación se habían institucionalizado como opción pedagógica. A través de esa manera de mostrarse había también una cierta postura ética: la escuela debía enseñar cómo sus profesores practicaban ese mismo ejercicio.

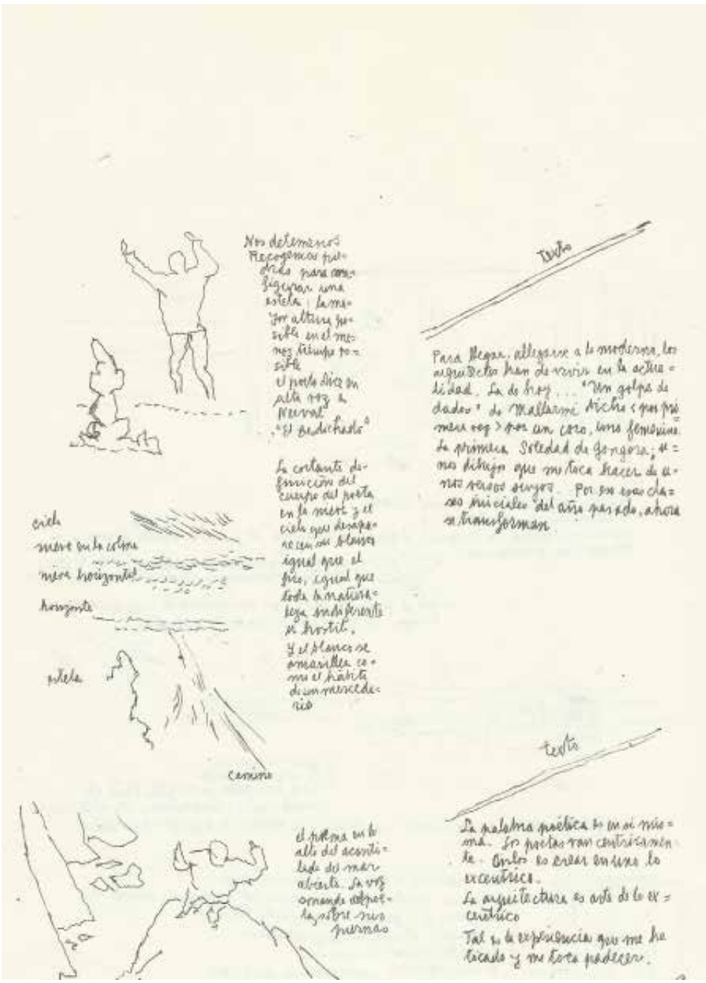
La idea de observación arquitectónica, tal como se concibió en Valparaíso, tiene sus raíces en la vieja práctica del boceto del natural, frecuentemente asociada a los viajes de los arquitectos.[17] Se trata ciertamente de algo más que un registro. "Es más que informarse [...] más que documentarse", diría Alberto Cruz.[18] Como actitud implica una vuelta a las cosas, poniendo entre paréntesis la transmisión de procedimientos formalizados de la disciplina. La observación puede vincularse inicialmente a la orientación empírica que se había impuesto en las ciencias naturales. Estas, a comienzos de los años cincuenta, comenzaban a asentarse en la universidad chilena a través de la fundación de diversos institutos. Sin embargo, la idea de experiencia tiene aquí un sentido más complejo, que contiene componentes subjetivos y poéticos. La observación propuesta por Cruz y la Escuela de Valparaíso puede entenderse como una mirada interpretativa acerca de un hecho arquitectónico que incluye la relación del cuerpo humano con el espacio natural o construido. Tal dimensión interpretativa puede vincularse a posiciones fenomenológicas, aunque su objetivo final no es descriptivo sino constructivo. Aparece así en la observación una dimensión que es a la vez comprensiva y proyectiva.

Alberto Cruz, como se ha dicho más arriba, había comenzado a experimentar la práctica de la observación en sus cursos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante los últimos años de la década de 1940.[19] La observación como práctica viva se fue desarrollando junto con las convicciones y modos de acción de la Escuela de Valparaíso. Dicha práctica se vio afectada por la actividad poética de la escuela, manifestada en actos de diverso tipo, que irían incrementándose en el tiempo. Estos actos

16. Alberto Cruz Covarrubias, "Improvisación" (noviembre de 1959), en *Lo Contador 1959, Pabellón UCV, Cuadernos de Extensión Nº 2*, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014, pp. 11-28.
17. Con variantes puede encontrarse desde Villard de Honnecourt a Schinkel y desde Viollet le Duc a Le Corbusier.
18. Alberto Cruz, "¿Qué es la observación?", en http://www.ead.pucv.cl/carreras/que-es-la-observacion/
19. Cristóbal Molina, *Alberto Piwonka en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*, Tesis para optar al Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC, Barcelona, septiembre, 2015. Molina registra en su tesis los inicios de la renovación pedagógica de Alberto Cruz, tanto en lo referente a la práctica de la observación arquitectónica, como a la composición pre-arquitectónica que anuncia lo que posteriormente sería su "Curso del espacio".

Figura 3
Valparaíso por la noche. Dibujo que forma parte de la fundamentación del proyecto para una población obrera en Achupallas. Publicado en *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, *nº 1*, 1954, pp. 243 y ss.

Figura 4
Dibujo de observación, notas y texto incluídos en *Estudio acerca de la observación en la Arquitectura* publicado por el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso el año 1981.



llegarían a constituir el punto de partida de las obras de la Ciudad Abierta[20] y de aquellas "de travesía" que se multiplican a partir de la década de 1980.[21] Ese tono poético referido al ideario construido por la escuela haría que los contenidos de las observaciones se hiciesen más complejos y menos directamente accesibles para quienes no participan de esa experiencia poética compartida. En cualquier caso, el impacto de esta práctica sobre la enseñanza de la arquitectura en Chile fue significativo a partir de la década de 1960. En grados y con orientaciones variadas, muchas escuelas incorporaron la observación a sus prácticas pedagógicas.

Alberto Cruz realizaría una reflexión explícita sobre la observación en su "Estudio acerca de la observación en la arquitectura". [22] Este se originó en una actividad pedagógica habitual en la escuela, los Talleres de América. En ellos se trataba una variedad de tópicos referentes a la idea de América, propuesta a partir del poema "Amereida". Se recogen en este un conjunto de observaciones, de diversa procedencia, que Cruz obtuvo, en muchos casos, de sus propias carpetas. Ellas están, eventualmente, referidas a actos poéticos o eventos ocurridos en la Ciudad Abierta. Además de clarificar a los estudiantes el sentido de la observación arquitectónica, Cruz exploró allí la posibilidad de constituir, a partir de ella, una particular forma de discurso, una suerte de género de reflexión. En las páginas del "Estudio...", las observaciones se inscriben en una estructura mayor. Se distinguen así las observaciones mismas, con sus dibujos y sus notas, de textos y colofones que se van intercalando entre ellas. Se explora de este modo la posibilidad de proyectar este método hacia ámbitos más generales, así como articular esos fragmentos que son las observaciones en un todo mayor. Como resultado de ello es posible leer en conjunto, al mismo tiempo que de manera independiente, textos o colofones, como si de estratos diferentes del estudio se tratase.

La observación es también, por así decirlo, la unidad de pensamiento de uno de los esfuerzos teóricos más ambiciosos de Alberto Cruz: *Don Arquitectura*[23], de 2002, que el propio Alberto Cruz describió como "escritos de ancianidad". En *Don Arquitectura*, el esfuerzo por recapitular lo vivido y reconstruir la experiencia arquitectónica tensa el acto de observar hasta una reflexión sobre el sentido de la arquitectura y su encuentro con la experiencia religiosa. Se hace evidente, así, cuánto esta práctica de un observar pensante recoge, junto a la presencia de la realidad, su sentido y su posible proyección creativa.

Es evidente, entonces, que en Cruz la observación constituía algo más que un método pedagógico o de trabajo. Ella manifiesta una actitud permanente, casi vital, que, surgida de su contextura personal y de su vocación, se estableció como práctica de trabajo y de enseñanza. Por ello resulta tan significativo atender a la actividad más íntima de Alberto Cruz y examinar el modo en que su postura frente a la arquitectura y la enseñanza tiene sus raíces en prácticas que lo acompañaron a lo largo de su vida.

La familiaridad de Cruz con el dibujo se remonta a su infancia. El dibujo fue desde siempre un modo de relacionarse con el mundo: mirar era para él dibujar. Esa práctica incesante lo reveló muy pronto entre quienes lo rodeaban como un virtuoso del dibujo. Sin embargo, tal práctica, pulida y alentada por su

20. La Ciudad Abierta fue fundada por un grupo de arquitectos vinculados a la Escuela de Valparaíso en 1971, en los terrenos adquiridos para tal efecto en Ritoque, al norte de Valparaíso. Su objetivo fue establecer un lugar donde se acogiese vida, trabajo y estudio. Ver Fernando Pérez y Rodrigo Pérez de Arce, *Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Contrapunto, Madrid, Santiago de Chile, 2003.

21. Como consecuencia de la experiencia de la primera Travesía de Amereida (1965), la escuela incorpora como una de sus actividades académicas habituales la realización de viajes a diversos territorios en los que se realizan obras con la colaboración de estudiantes y profesores.

22.Alberto Cruz, "Estudio acerca de la observación en la arquitectura", en Alberto Cruz, Claudio Girola, Godofredo Iommi, Francisco Méndez, *Cuatro Talleres de América en 1979, "Hay que ser absolutamente moderno", A. Rimbaud*, Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Arte, Valparaíso, 1982.

23. Alberto Cruz Covarrubias, *Don Arquitectura*, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, 2002.

formación de arquitecto, parece haber querido evitar, también desde temprano, el virtuosismo. Cruz procuró despojar sus dibujos, contraerlos a su núcleo esencial, casi hasta hacerlos aparecer con un cierto grado de torpeza. El dibujo nunca fue para él un artificio ilusionístico, sino más bien, como ha insinuado Valery al referirse a Leonardo, una forma de pensamiento.[24]

La familiaridad de Alberto Cruz con la escritura es tal vez menos evidente, aunque entre sus papeles se encuentran numerosos textos, desde apuntes de clases hasta carpetas de estudio o reflexiones religiosas. La escritura fue tal vez un dominio más reservado al poeta Godofredo Iommi, su compañero de ruta. Sin embargo, Cruz desarrolló a través de sus discursos y de la práctica de la observación una suerte de género literario propio. En sus discursos, Cruz expuso el trabajo de la escuela o la fundamentación de sus proyectos. Es el caso de la "Improvisación" de Santiago (1959) o de las intervenciones en las polémicas públicas vinculadas al proyecto de la Avenida del Mar.

En 1969, Alberto Cruz realizó al menos dos intervenciones públicas para presentar la Avenida del Mar, proposición elaborada por la escuela como contrapropuesta a la idea del MOP para unir Valparaíso y Viña del mar a través de una vía elevada que corría por el borde mar y afectaba las playas del sector. La escuela produjo un proyecto alternativo que protegía la costa y se conectaba mejor con la trama urbana situada entre Valparaíso y Viña del Mar. La Avenida del Mar combinaba además las diversas velocidades de recorrido de la costa, desde el tránsito rápido hasta los paseantes. Las intervenciones de Cruz en defensa del proyecto acompañaron exposiciones sobre la Avenida del Mar realizadas en la Casa Central de la Universidad Católica de Valparaíso y en la casa de Lo Contador en Santiago. En sus discursos hizo uso de una retórica peculiar, en la que supuestos olvidos o dubitaciones, excursos y la referencia a tópicos aparentemente ajenos al proyecto, se ponían al servicio de un discurso de gran intensidad que, más que explicar el proyecto, afirmaba sus fundamentos y el punto de vista desde el cuál había sido pensado. Cruz hizo uso de una retórica similar en sus clases regulares durante su larga trayectoria como profesor. Aparentemente construida a tropezones, ella evitaba un desarrollo lineal convencional, a pesar de lo cual, tras digresiones, humoradas o golpes de efecto, solía haber una estructura lógica muy articulada, construida piedra a piedra.

Se conservan unos pocos cuadros de Alberto Cruz. Ellos son suficientes, sin embargo, para imaginar que podría haber dedicado su vida a la pintura. Optó, en cambio, por concentrarse en la arquitectura. Ello no significó abandonar una actividad plástica, que no solo da cuenta de una vocación profunda y una inclinación natural, sino que constituye, a su manera, un soporte y un campo de experimentación propicios para pensar y ejercer la arquitectura. La pintura quedó deliberadamente confinada a una intimidad que resulta fundamental para entender la dimensión pública de su obrar.

Dispersa en carpetas y cuadernos, muchas veces fabricados por él mismo, muestra las huellas de una actividad continua ejercida en sus momentos de reflexión, pero también como una segunda voz de otras actividades. A su manera, Cruz estaba siempre dibujando. El resultado es interesante en sí mismo. Pero lo

24. Paul Valéry, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, Verdehalago, México D.F., 2006.

Figura 5
Pintura de Alberto Cruz sobre trozo de aviso publicitario recortado de la prensa.

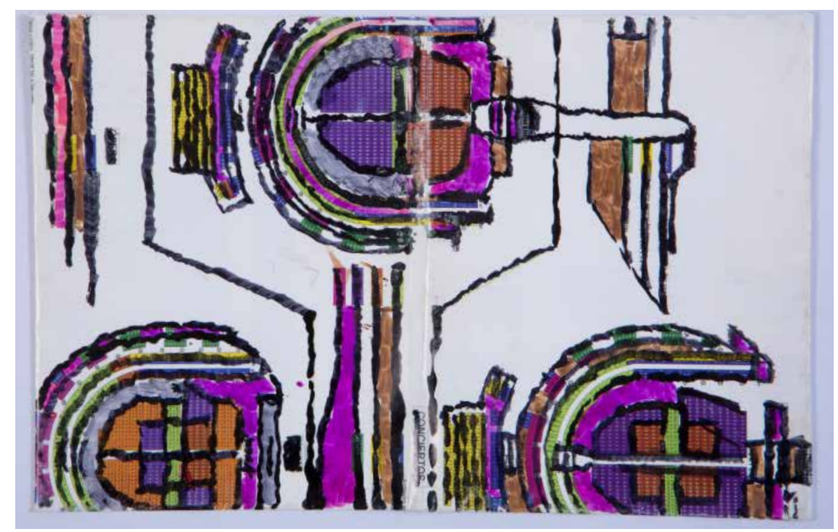
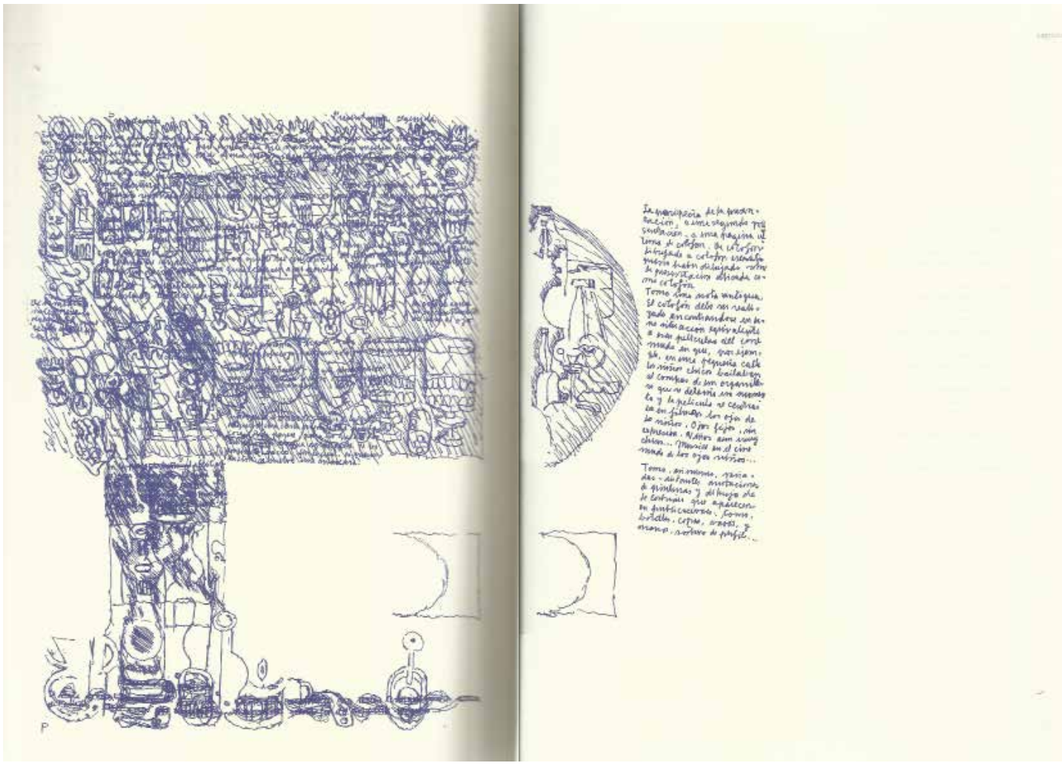


Figura 6
Último dibujo del libro *Don Arquitectura*, realizado en capas sobrepuestas. Incluye objetos de la pintura corbusiana, rostros y manuscritos.



es aún más el modo de concebir esta actividad en permanente continuidad. Trabajaba varias imágenes al mismo tiempo, volviendo una y otra vez sobre ellas. Las hacía y deshacía; las destruía y reconstruía. El resultado no es, por tanto, un conjunto de obras para coleccionar y cuidar, sino un material que fue haciéndose en flujos y reflujos, en una actitud que no es extraña a su modo de concebir la arquitectura.

El trasfondo plástico de la mayor parte de esta producción deriva de su peculiar manera de entender la tradición de la abstracción del siglo XX: líneas, puntos, manchas, campos que interactúan entre sí con la movilidad de nubes. La noción de abstracción, sin embargo, es peculiar en Cruz, por lo que debe utilizársela con precaución. En sus trabajos suelen aparecer también objetos, rostros, sombras, aunque siempre contraídos, como diría él, a una representación esencial. Muchos de estos trabajos están realizados con materiales ordinarios: papeles comunes y bolígrafos BIC, que Cruz llegó a manejar con particular maestría. Utilizó también tintas y lápices de colores, acuarelas y otros. Un talante experimental acompaña siempre su actividad plástica: avisos publicitarios recortados, manchados con tinta china de colores podían dar por resultados unos collages inéditos, demostrando la posibilidad de dibujar o construir con cualquier cosa, como si el resultado perseguido estuviera más allá de los medios empleados y los objetos resultantes.

¿Podría decirse que la actividad plástica de Alberto Cruz, por llamarla de algún modo, es otra forma de la observación? ¿Es la observación una clave capaz de revelarnos una continuidad en el obrar de Alberto Cruz?[25] Así parece pensarlo François Fédier: "'Observar' es su palabra. Es también creo a lo que él se entrega casi en permanencia desde que él está siendo quien es".[26] Observar dibujando se convirtió para Cruz en una forma de pensamiento que elaboró a lo largo de toda su vida. Dicha práctica supuso el recorrido, el movimiento, la travesía. De allí su dibujar caminando, en toda circunstancia, en una carpeta que puede guardar en su bolsillo. Sus cuadernos y libretas recogen esa actividad íntima que es a la vez soporte y resultado de su manera de concebir la arquitectura: observar el mundo para, pensándolo, transformarlo. Cruz concibió la arquitectura y la vida como un don. Y ofreció la observación como contribución a ese don.

25. La continuidad en el obrar del arquitecto es el tema central de la intervención de Alberto Cruz en la sesión del Colegio de Arquitectos del 1 de junio de 1964, que trató el caso Domeyko. Ver "Una crisis en el consejo del Colegio de Arquitectos, 1963-64", Santiago de Chile, s/f, p. 6. La recopilación y edición de las intervenciones fue realizada por Jesús Bermejo.
26. François Fédier, "'Observar', Presentación", en Alberto Cruz Covarrubias, *Don Arquitectura*.

Exposición 30 años Escuela de Arquitectura UCV.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. 1982.
Alberto Cruz prepara parte del montaje para la celebración de los 30 años de la Escuela de Valparaíso.

Alberto Cruz
Expone en la Primera Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura, Santiago de Chile, 1959.

Improvisación

Alberto Cruz Covarrubias

Cuando fuimos invitados a participar en esta Exposición, pensamos cómo podríamos traer todo lo que estábamos haciendo. Entonces pensamos traer todo el material del presente año. Pero no bastaba. Teníamos que traer también los motivos por los cuales estamos haciendo nuestro trabajo actual. Teníamos que traer los últimos motivos de lo que estamos haciendo. Teníamos que traer nuestra propia intimidad. Teníamos un problema: ¿cómo traer nuestra propia intimidad? Decidimos crear un espacio para este dar cuenta de nuestra propia intimidad. Como se trataba de un Congreso, de un mostrar la propia intimidad, había que exponer en un determinado momento. Íbamos a vivir un tiempo presente. Creemos que en esta explicación de cómo hicimos esto, están los elementos principales, a nuestro juicio, que constituyen la arquitectura. Un develar la intimidad. La vida. Pero, ¿qué parte de la vida? La parte más rica, la intimidad. ¿Cuándo una persona conoce a otra? Cuando ha compartido, coparticipado de su intimidad; sólo en ese momento no la conoce por cosas exteriores, sino que conoce el interior de ella. Los arquitectos son aquéllos que de la vida, del vivir, de la intimidad, saben leer, saben construir el rostro que tiene en el espacio. Y porque comprenden y ven el espacio llegan a comprender más la vida y porque comprenden más de la vida, ven cada vez más profundamente el espacio. Espacio y vida, pero siempre para constituir momentos presentes. En este momento son nuestros planes de estudio, nuestros propósitos, nuestros fracasos, lo que somos, colocados en un espacio, en una determinada ocasión, en un determinado momento, en un momento presente; hablando aquí.

[...]

¿Cómo se conoce la vida? Nosotros pensamos que como la vemos a través del espacio, saliendo a la ciudad a recorrerla. No se la conoce adentro de las aulas. No se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla.

Presentación realizada en el Pabellón que construye la Escuela de Valparaíso como parte de su participación en la Primera Conferencia de Escuelas y Facultades Latinoamericanas de Arquitectura, realizada en el campus Lo Contador, de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile en la ciudad de Santiago, 12 de noviembre de 1959. El texto corresponde a la transcripción realizada para las actas del Congreso, por lo que los ritmos y reiteraciones propias de la oralidad se han respetado. Esto, además, porque corresponde a una retórica propia no sólo de Alberto Cruz, sino de la Escuela de Valparaíso en su conjunto y su forma particular de "tomar la palabra", que continuarán desarrollando en su vivencia pedagógica hasta el día de hoy.

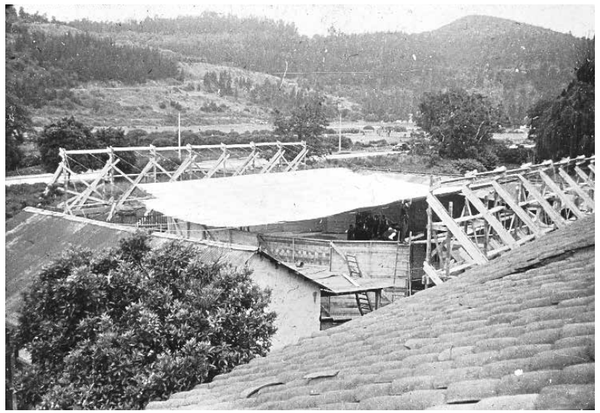
Nuestra ciudad es un puerto sobre cerros a la orilla del mar. Es un espacio tridimensional. A pesar de que nuestro país es de cerros, todas las ciudades se comenzaron a construir en el valle, incluso nuestro puerto comenzó a construirse en el valle. Pero ya ha subido a los cerros. Y resulta que es inhabitual; es una ciudad que se ve; es una ciudad que se mira a sí misma. Es una ciudad que porque se mira a sí misma, hace al ojo ver. Es una ciudad que se presta para verla, que se ofrece a que se la mire. Podemos salir a la ciudad a verla, podemos recorrer sus calles, podemos penetrar a su interior, podemos mirar lo que ocurre en ella para ver lo que es vivir, para acercarnos a lo más profundo de la vida que es la intimidad. Y ésta es la tarea primera de la Escuela y los alumnos desde el primer momento que llegan a ella, desde el primer día y desde el primer instante y como tarea primera salen a la ciudad a recorrerla para ver manifestaciones de vida. Para ver los actos en el espacio, los actos espaciales de la vida, de la intimidad, que van a mostrar el rostro espacial. Que van a mostrar, que van a pedir espacio: construimos para albergar esa intimidad, tal como nuestra intimidad actual aquí nos ha pedido una forma. Siempre una intimidad, ella y antes que nada, porque sí y ante sí, pide una forma para que la albergue. Pudiendo existir muchas formas, habiéndolas, pero cada intimidad pide su forma.

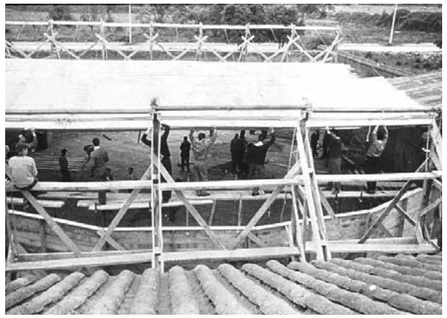
Así, esta ciudad, ciudad pobre, ciudad con una intimidad oscura, pero con una intimidad. Toda ciudad tiene intimidad, precisamente es en la ciudad donde se da la intimidad. Porque el vivir de los hombres hace que se junten en ciudad para que florezca su propia intimidad. Esas son las ciudades y entre más grande fue una ciudad, más creció la intimidad de los hombres, en cuanto ellos pudieron llevar una vida más profunda, pudieron revelar más lo que eran.

¿Y nuestra ciudad es pobre, chica y pequeña, y oscura en su intimidad? No. Es una intimidad oscura bajo su espacio, su cielo y su mar que ocupa la mitad del espacio con el tránsito del sol, por ello tan hermoso. Y ahí nosotros salimos a esa ciudad como primera arma para conocer su intimidad. Es difícil hacer esta labor en una Universidad, porque no sólo es estudio, sino también algo de vida. Hay que salir, hay que entrar a las casas, hay que preguntar, se puede no entrar a una casa, puede la señora decir que no entre y el estudio queda trunco. Es decir, tanto los estudios, como esta capacidad de actuar. Alguien nos dijo que San Agustín llamaba a la manera de obrar en conformidad a un pensamiento interior, a esa verdadera astucia por lograr las cosas, lo llamaba retórica. Nosotros hemos tomado esa palabra y nos gusta decir que queremos enseñar desde el primer día a los alumnos a ponerse en contacto con una retórica de su propio obrar.

Retórica a través de estas salidas a la ciudad que se desarrollan a lo largo de los cinco años, vivido en diez etapas; saliendo a la ciudad; conociéndola cada vez más en su intimidad, y teniendo cada vez una mayor fuerza, una mayor astucia interna para poder obrar. Astucia que también los profesores han puesto para crear en este caso este pabellón y siempre, en cualquiera otra obra, lo que fuera necesario crear.

Construcción del pabellón
de la Escuela de Arquitectura UCV.
Primera Conferencia Latinoamericana
de Facultades de Arquitectura,
Santiago de Chile, 1959.





Con estos dos elementos hemos querido crear nuestra escuela. Pero, pasa una cosa: el espacio, para quien sale a la ciudad, no termina en lo que uno ve. Se prolonga en el tiempo porque hay manifestaciones de otros tiempos. Y en la ciudad misma están las obras que testimonian la imitación por otros espacios. Se hace siempre patente en el propio espacio que uno está mirando otros espacios. Nosotros conocemos el espacio nuestro a través de la vivencia de otros espacios y toda la actitud del arquitecto es, ante todo, comprender un camino.

[...]

Hemos entrado con las armas que poseemos: primero, con este concepto de la arquitectura y segundo, por esta posibilidad que hemos desarrollado de la observación. Hemos realizado observaciones acerca de las técnicas que se desarrollan en nuestro ámbito circundante y a propósito de las obras hemos usado las técnicas que estaban a nuestra disposición. Entonces, para adelante, nosotros tenemos un camino; el de profundizar cada vez más nuestra vida en nuestra ciudad, de manera que el espacio de esta ciudad se vaya haciendo cada vez más profundo y más extenso.

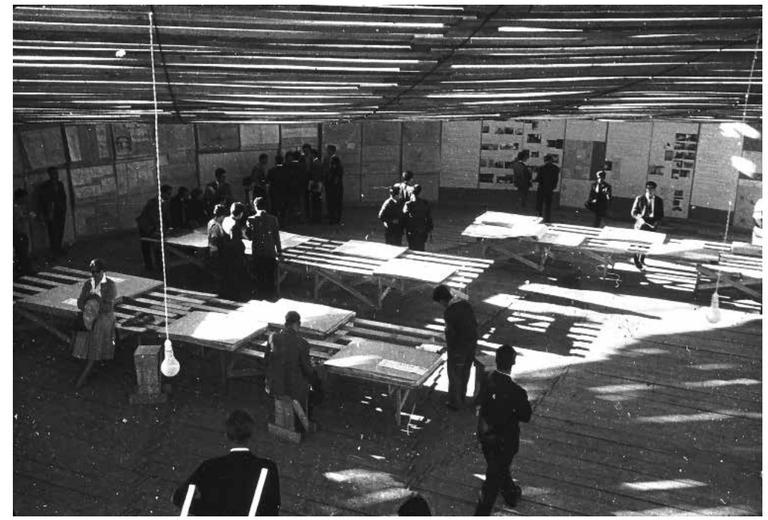
La vida de nuestra ciudad en su apogeo, la vida cotidiana de ella, llegaba hasta Ecuador y en este tiempo de desesperación el espacio propio de la ciudad se va achicando y entre más desesperada que esté la persona que vive ahí ya sólo conoce su manzana.

Y esto es tan dramático en una ciudad llena de cinematógrafos, en que una ficción de espacio llena todo el espacio de la ciudad y en el cual vive una mezcla de espacio real y espacio ficción.

Nosotros, entonces, hemos planteado los planes en función de estos problemas. La Escuela ha albergado todos los planes con esa capacidad que tienen las Universidades para albergar una tarea. Entonces, en conformidad a esto, la organización es, desde el primer día hasta el último, la misma. El primer día se entra en materia y se tienen todos los ramos hasta el último día, y se van tomando por medios años las materias, y se va volviendo e insistiendo en ellas. En la distribución del horario, como es en tiempo de acción, el ritmo importa mucho. Es muy difícil crear en una Universidad un horario y un ritmo de acción. Pero por eso hemos dividido casi más que en ramos, en tareas. La Escuela entera funciona por tareas. En Taller, que es la base, en él, diez veces un alumno sale a la ciudad. El alumno se problematiza ante lo que ve, tiene que descubrir su intimidad, a él tiene que hacérsele rostro espacial, él tiene que lograr una retórica para obrar. Desde el primer día, brutalmente así, sin ningún paliativo.

Los profesores lo ubican, los profesores lo guían y los profesores, antes que nada, lo colocan ante un ámbito de trabajo. La Universidad así deviene un ámbito de trabajo. ¿Y cuál ha sido la experiencia en este ámbito de trabajo? Antes que nada; vida colectiva. Hemos llegado a tener una fecha en la Escuela: los miércoles. Las cosas importantes son los miércoles y los miércoles devienen cosas importantes. Hay algunas cosas que están mal hechas y que no caben en los miércoles. En estos miércoles se habla de la vida de la Escuela y cuando pasan muchos miércoles en que no se pudiera hablar, entonces, malo estaría.

Inauguración del Pabellón para la primera Conferencia de Escuelas y Facultades Latinoamericanas de Arquitectura que se realizó en el Campus Lo Contador de la PUCV, Santiago, noviembre de 1959.



Inauguración del Pabellón para la primera Conferencia de Escuelas y Facultades Latinoamericanas de Arquitectura que se realizó en el Campus Lo Contador de la PUCV, Santiago, noviembre de 1959.

En este ámbito colectivo se vive. Los mayores mandan a los menores. Alumnos de 5º y de 4º a los de 1º y 2º. No se crea que es tanto para que los mayores sepan mandar, no se crea que es tanto para que los menores sepan obedecer. Creemos, y con esto quisiéramos volver para atrás a lo que dijimos, y volver para adelante; es por esas cosas. Esos planes para que las cosas fructifiquen son estériles. Es antes que nada por la alegría hermosa de trabajar en conjunto y de los pequeños trabajando con los más grandes. Y cuando viene una persona de un equipo y nos dice que no le obedecen, "haga lo que le parezca" -le decimos-.

Porque lo que hay que considerar es esto; es esta gratuidad que forma el momento presente. Porque comprender y sentirse viendo la intimidad y encontrando el rostro de esa intimidad en el espacio es una gratuidad y es una alegría. Cuando se termina un trabajo los alumnos tienen que arreglar la clase, porque están estudiando arquitectura y no se puede entregar un proyecto en la casa así no más. Se arregla ella entera. Y hay tiempo, y hay energía y hay ganas y no se pone nota por eso. Naturalmente que no estoy hablando de un paraíso; estoy hablando con todas las heridas y con todas las demás cosas. No estamos en ningún paraíso. Casi lo mismo que decimos de Valparaíso; bajo este cielo tan hermoso, estos actos tan opacos. Llevamos entonces una vida colectiva. ¿Y qué surge en esta vida colectiva? Surge esto: la palabra. La palabra.

En la Escuela, desde el primer día que llegamos, surgió la palabra. Trabajo que se muestra, trabajo que se habla, trabajo que se comenta; es la palabra. Y la palabra de nosotros está en la cátedra, en el examen y no está en el pasillo, y la palabra de nosotros, como hombres, no está en el bar. La palabra nuestra está en la tarea. No está en nosotros la palabra resentida de lo que se pudo hacer, de lo que se podía haber hecho, de lo que se quisiera haber podido hacer.

Luego nuestros trabajos en un momento son observaciones de la ciudad; en otro momento son mostrar en la Escuela; son palabras. En otro momento son faz en el espacio, son obras espaciales, y en otro momento son retórica para encontrarse con la técnica, para encontrarse con todos los medios que vengan a complementarla. Y cuando se tiene al comienzo poca intimidad, porque lo de la intimidad es tarea de toda la vida, se llega a encontrar una obra ingenuamente planteada y torpemente desarrollada. Los alumnos entonces salen a la ciudad. Poco a poco surgen las observaciones. Vuelven a salir a la ciudad. Poco a poco aumentan las observaciones, y vuelven a salir a la ciudad. Las observaciones se van conformando y de todo esto va surgiendo un caso.

Esta ciudad está llena de necesidades; algunas particulares, algunas generales, algunas ingenuas; de cualquier índole. Cada alumno descubre algo que falta en la ciudad. De esa observación, de ese revelar, surge un caso arquitectónico que él mismo se formula, que él mismo se lo plantea, del cual él mismo da cuenta. Y la forma que tienen que alcanzar, es aquélla que revela todo esto. Los alumnos entonces persiguen esa forma, no cualquiera forma. [...]

Alberto Cruz
Laberinto.
Dibujo verso y reverso, c. 1985.
Tinta y témpera sobre papel,
32 x 48 cm.
Fundación Alberto Cruz
Covarrubias.

En Alberto Cruz el dibujo aparece como una exploración de los límites de la página en blanco. Una manera de "ejercitar las posibilidades", de examinar la construcción y suspensión de los tamaños que constituyen el espacio. En sus composiciones, círculos, laberintos, tramas y arabescos exploran los vacíos con el ritmo de una abstracción mística. Su acción gráfica es, al mismo tiempo, meditación y medición del "espacio plástico". Sin embargo, él distingue su práctica del gesto "irreversible" de los artistas, planteando que su dibujo, como la arquitectura, "va con lo reversible, no hace un dibujo único, sino que va dibujando en sucesión", donde cada dibujo retoma algo que otro le reservó. En ellos, líneas, formas y colores se repiten, se superponen e intersectan en una escritura continua que "gira" sobre sí misma, en un dibujo "extraño y a la vez familiar, diríase palimpsesto".

Alberto Cruz dejó más de dos mil cuadernos escritos, rescritos, tachados, dibujados y desdibujados por él entre 1934 y 2010. De primera mano –y en primera persona–, estos cuadernos dan cuenta de su peculiar metodología de observación: “un lenguaje a la par de palabras y dibujos”.

Cada uno de esos cuadernos fue confeccionado e intervenido por Cruz usando todo lo que tenía al alcance, combinando diversos procedimientos gráficos de acuerdo con su concepción de que “no hay en arquitectura materiales privilegiados”. El resultado es una constelación heterogénea de líneas, colores, tamaños y portadas en constante variación acerca de una multiplicidad de intereses que van desde las ciudades americanas hasta los cuerpos, pasando por todo lo que habita en “el espacio, que no es homogéneo”.

Planteaba Alberto Cruz que la observación “nos hace caer en nuestro propio cuerpo”, porque nos recuerda que tenemos la capacidad de ir, al prestar atención a cómo “nuestro cuerpo va aun cuando reposa”. En su deambular cotidiano, Alberto Cruz llevaba consigo –al menos– tres cuadernos; en ellos quedó plasmada su manera de pensar, aprender y de acercarse al mundo mediante el dibujo, que definía como “una escritura de la simultaneidad”. En este sentido, sus cuadernos son continuos, abiertos e inconclusos, únicos, múltiples y, en su conjunto, poseen la extensión de una sola frase sin comienzo ni fin. Esa es la latitud de Alberto Cruz.

El sentido y método del "Curso del espacio" tiene su origen en los cursos de "Composición pura" dictados por Alberto Cruz –en colaboración con Alberto Piwonka– durante la década de 1940 cuando era profesor de la Universidad Católica en Santiago. Dichos cursos formaron parte de la revolución en la enseñanza de la arquitectura de ese momento.

El "Curso del espacio" y sus experimentos con la abstracción de la forma y el "campo espacial" continuaron su desarrollo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Los alumnos realizaban ejercicios que debían ser montados y exhibidos como parte de un proceso pedagógico colectivo. Una presentación temprana de este curso se expuso en el Pabellón de la Escuela en la primera Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura de 1959. En sus cuadernos, Alberto Cruz sistemáticamente incluyó observaciones sobre las distintas iniciativas pedagógicas desarrolladas por la Escuela. En los más de cincuenta años que Cruz dedicó a la docencia, es constante la presencia de dibujos sobre los ejercicios realizados por los estudiantes.

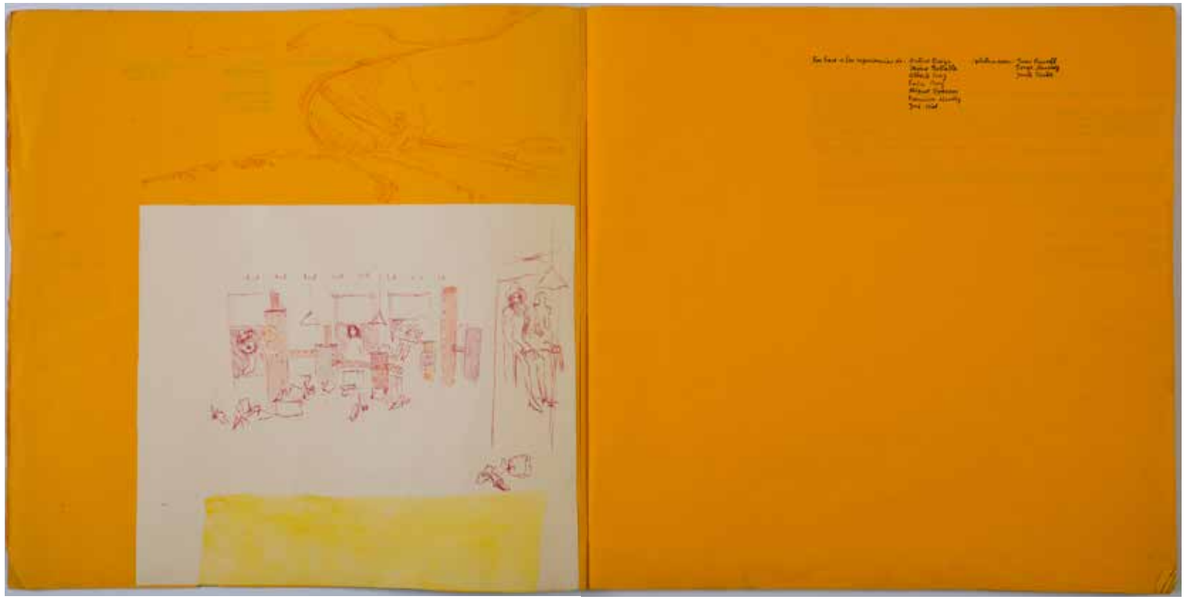
1

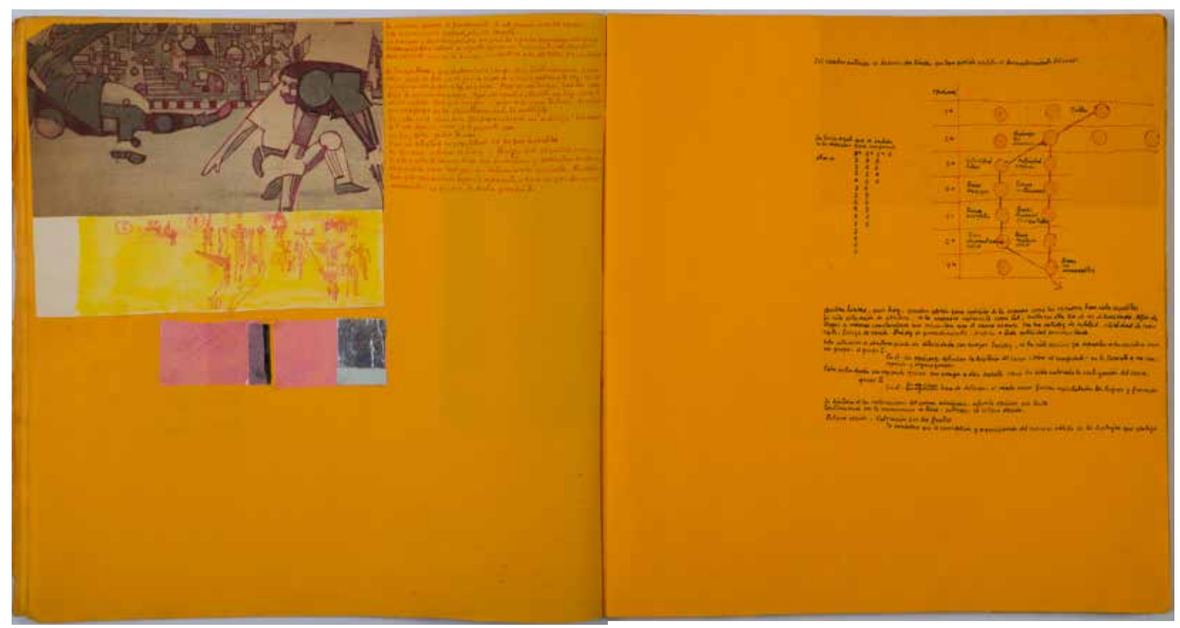
Curso del espacio

Alberto Cruz
Cuaderno con dibujos sobre el Curso del espacio, década 1990
Tinta, plumón, lápiz color y lápiz pasta sobre papel,
13,5 x 13,5 cm
FACC

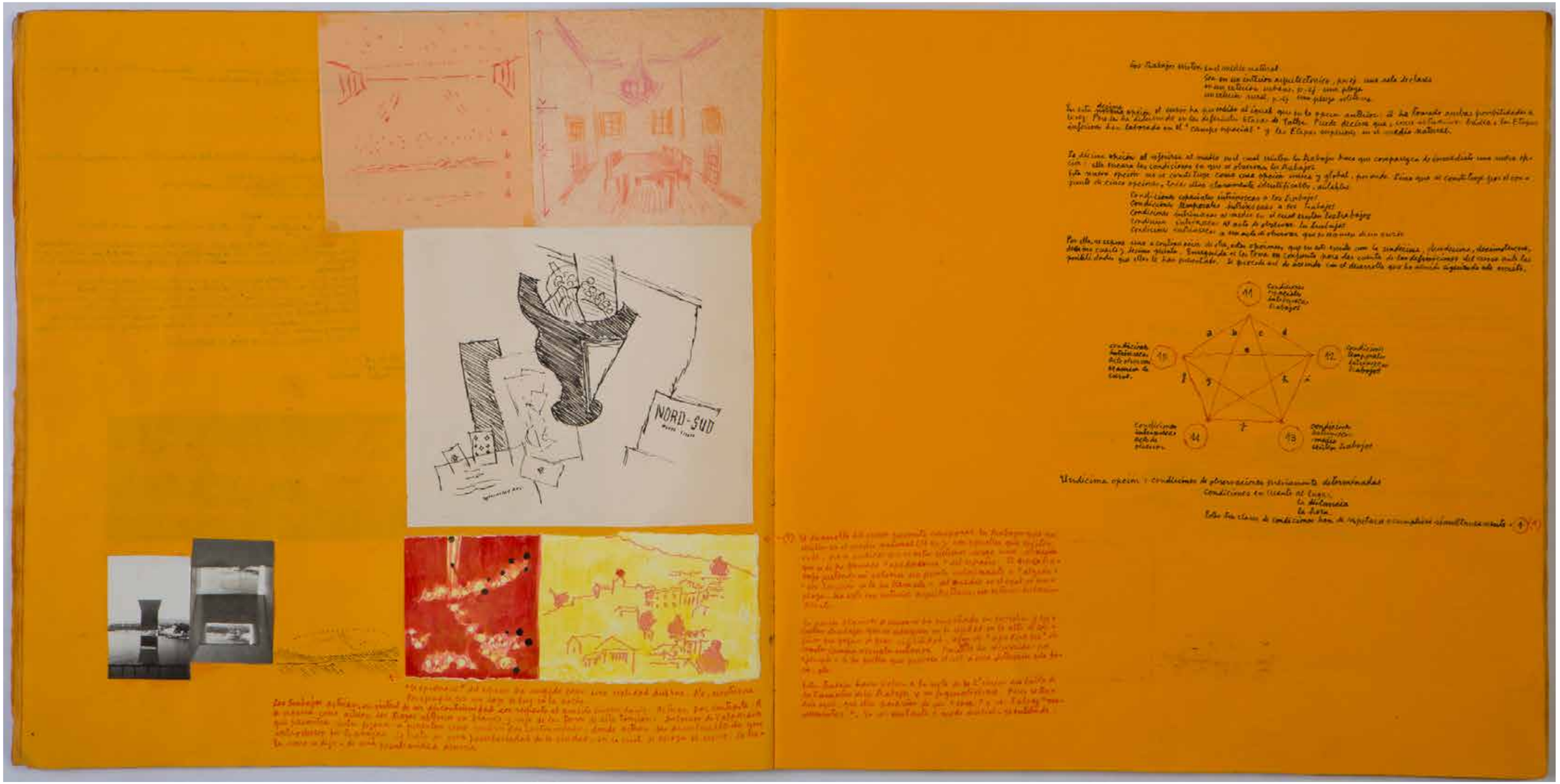
monetaria

Alberto Cruz
Cuaderno "Curso del espacio, período 1952-1968"
Documento elaborado sobre fundamentos del curso para profesores y ayudantes de la Escuela, 1968
Tinta, fotografía y collage sobre papel, 35 x 35 cm
FACC

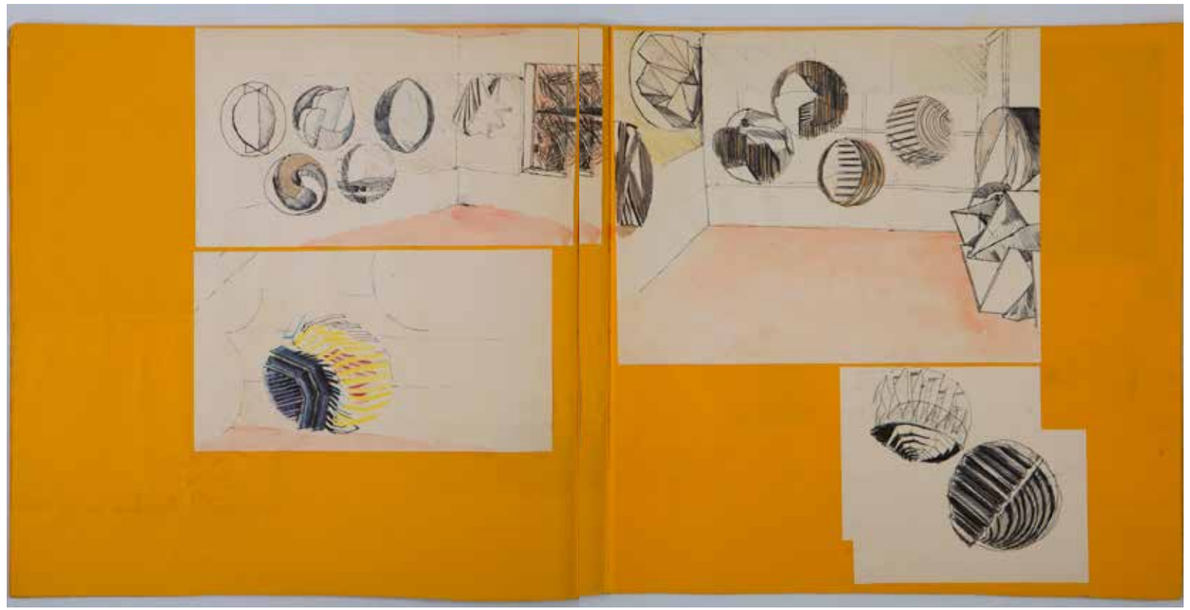


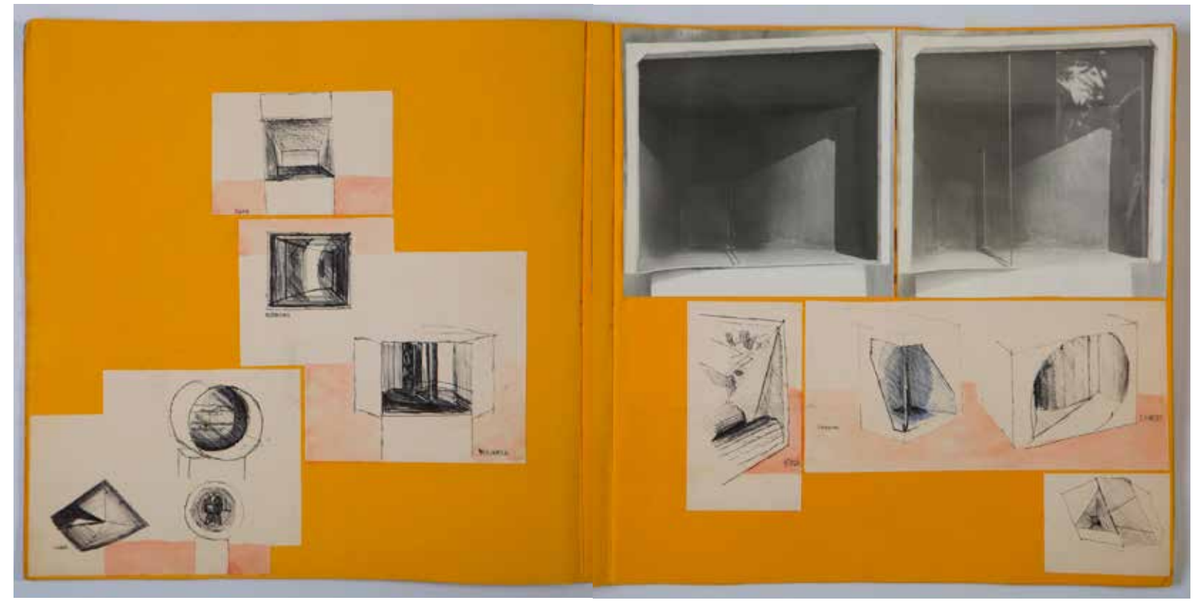


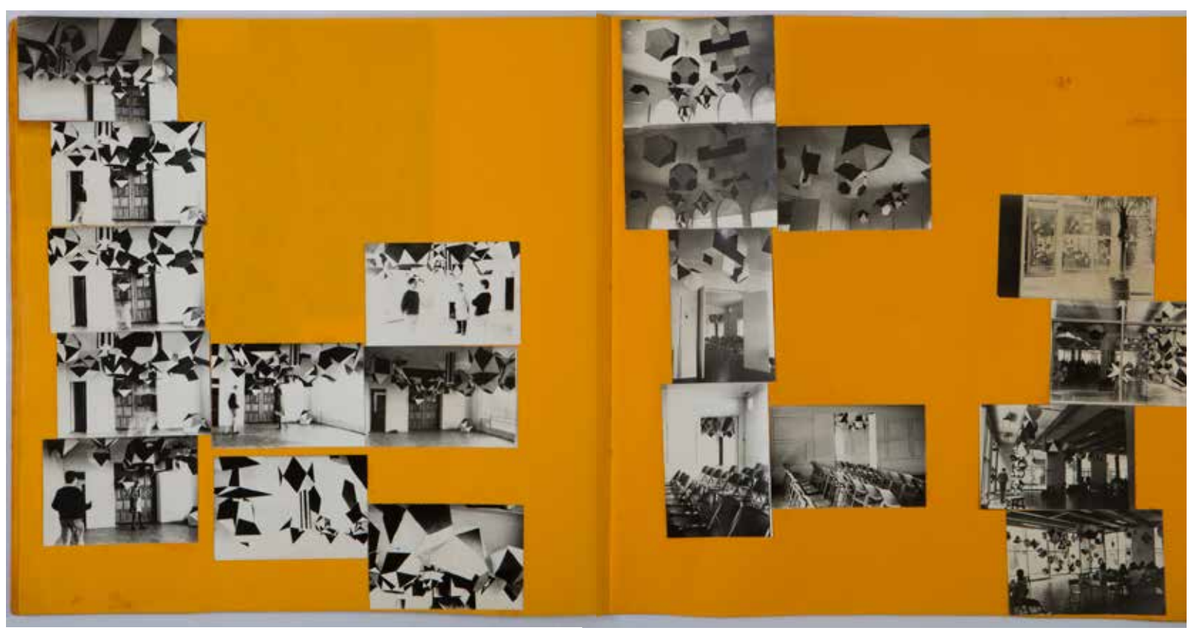
Alberto Cruz
Cuaderno "Curso del espacio, período 1952-1968"
Documento elaborado sobre fundamentos del curso para profesores y ayudantes de la Escuela, 1968
Tinta, fotografía y collage sobre papel, 35 x 35 cm
FACC



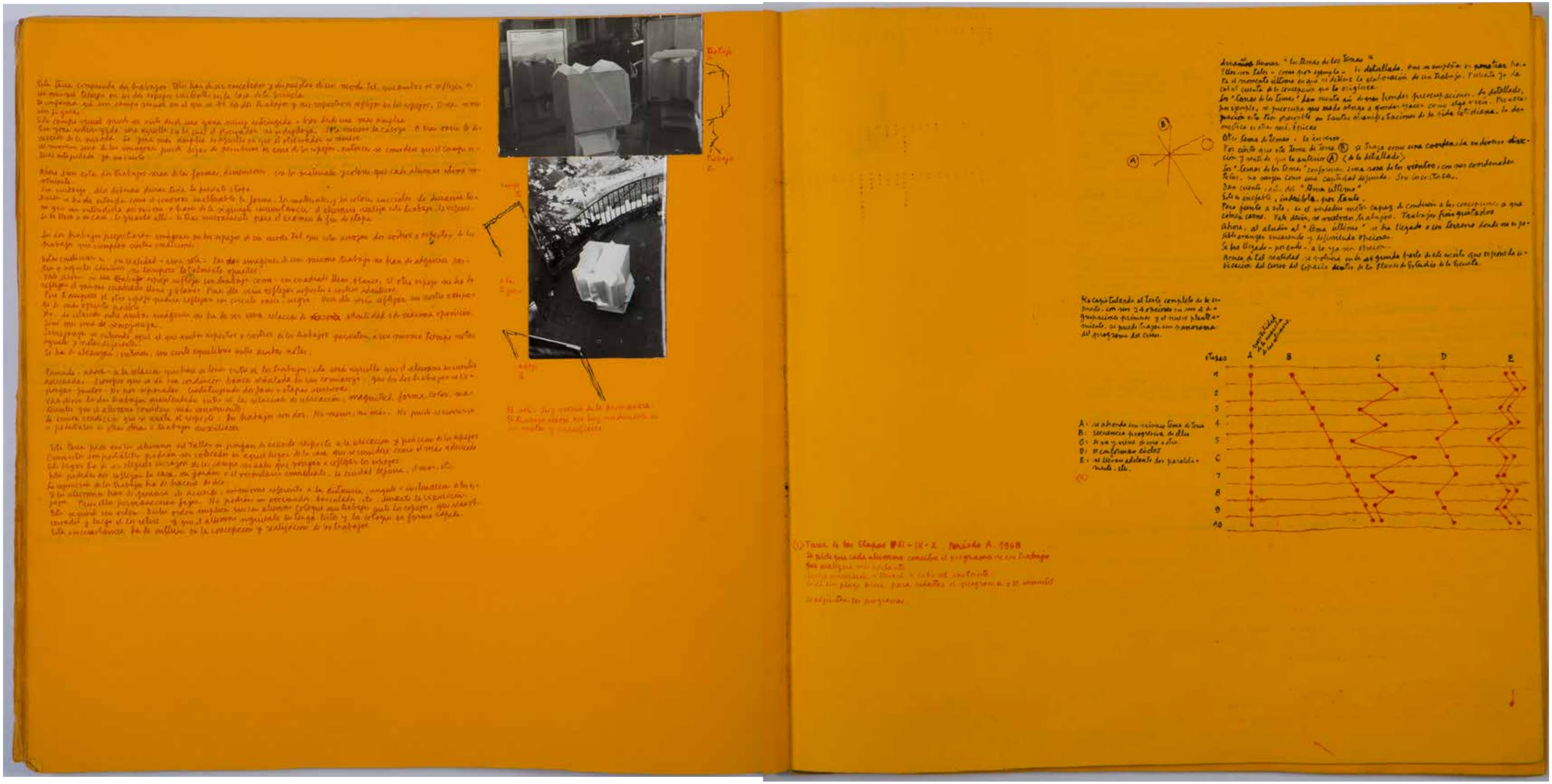
Cuaderno "Curso del espacio, período 1952-1968"
Documento elaborado sobre fundamentos del curso para profesores y ayudantes de la Escuela, 1968
Tinta, fotografía y collage sobre papel, 35 x 35 cm
FACC







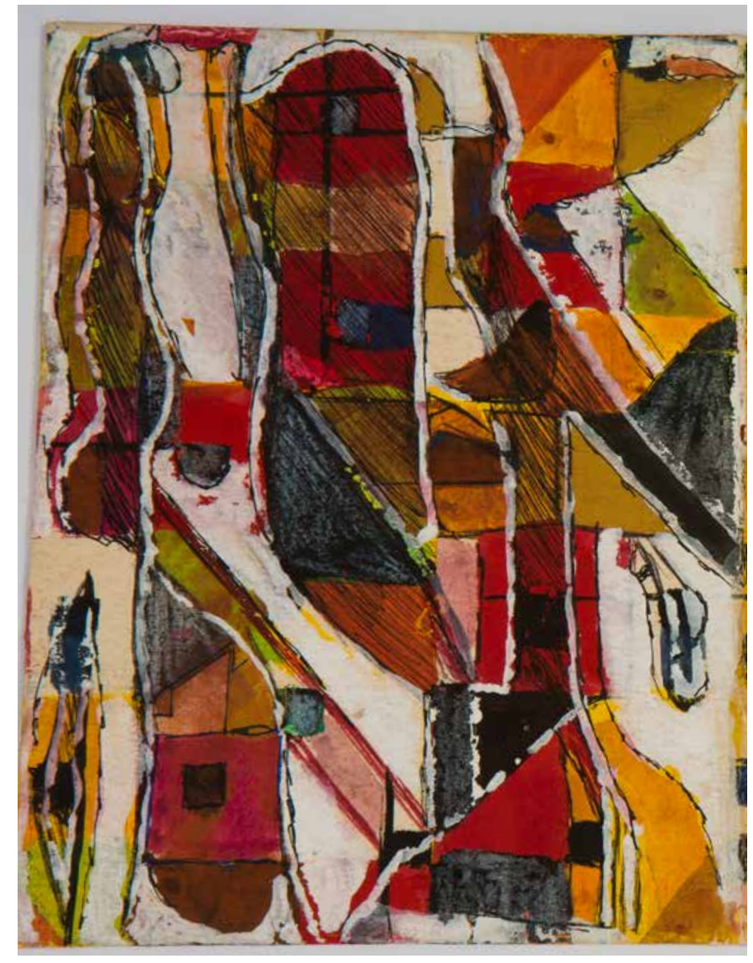
Cuaderno "Curso del espacio, período 1952-1968"
Documento elaborado sobre fundamentos del curso para profesores y ayudantes de la Escuela, 1968
Tinta, fotografía y collage sobre papel, 35 x 35 cm
FACC



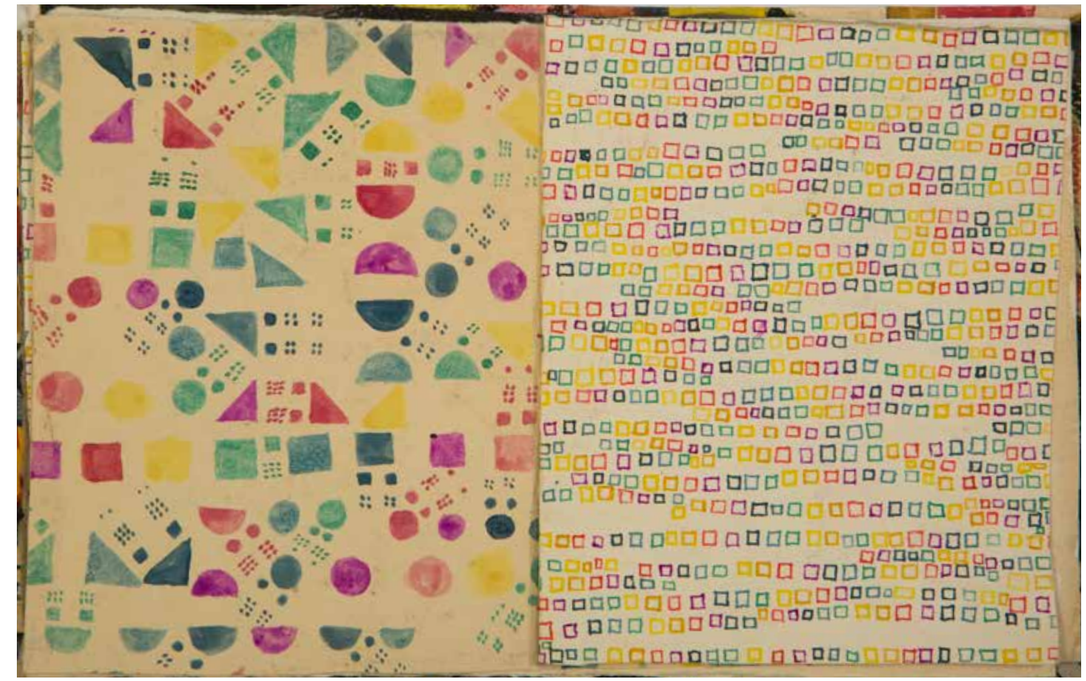
OP 71

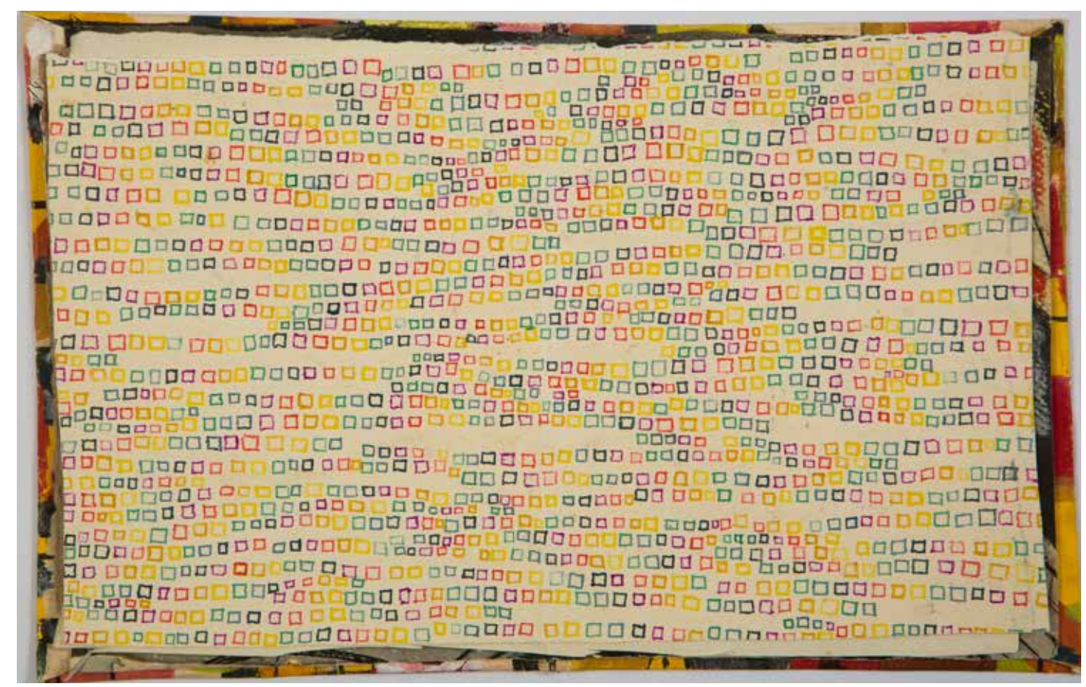
OP 71

Alberto Cruz
Cuaderno de ejercicios gráficos, década 1990
Tinta, lápiz pasta y lápiz a color sobre papel, 13 x 16,5 cm
FACC

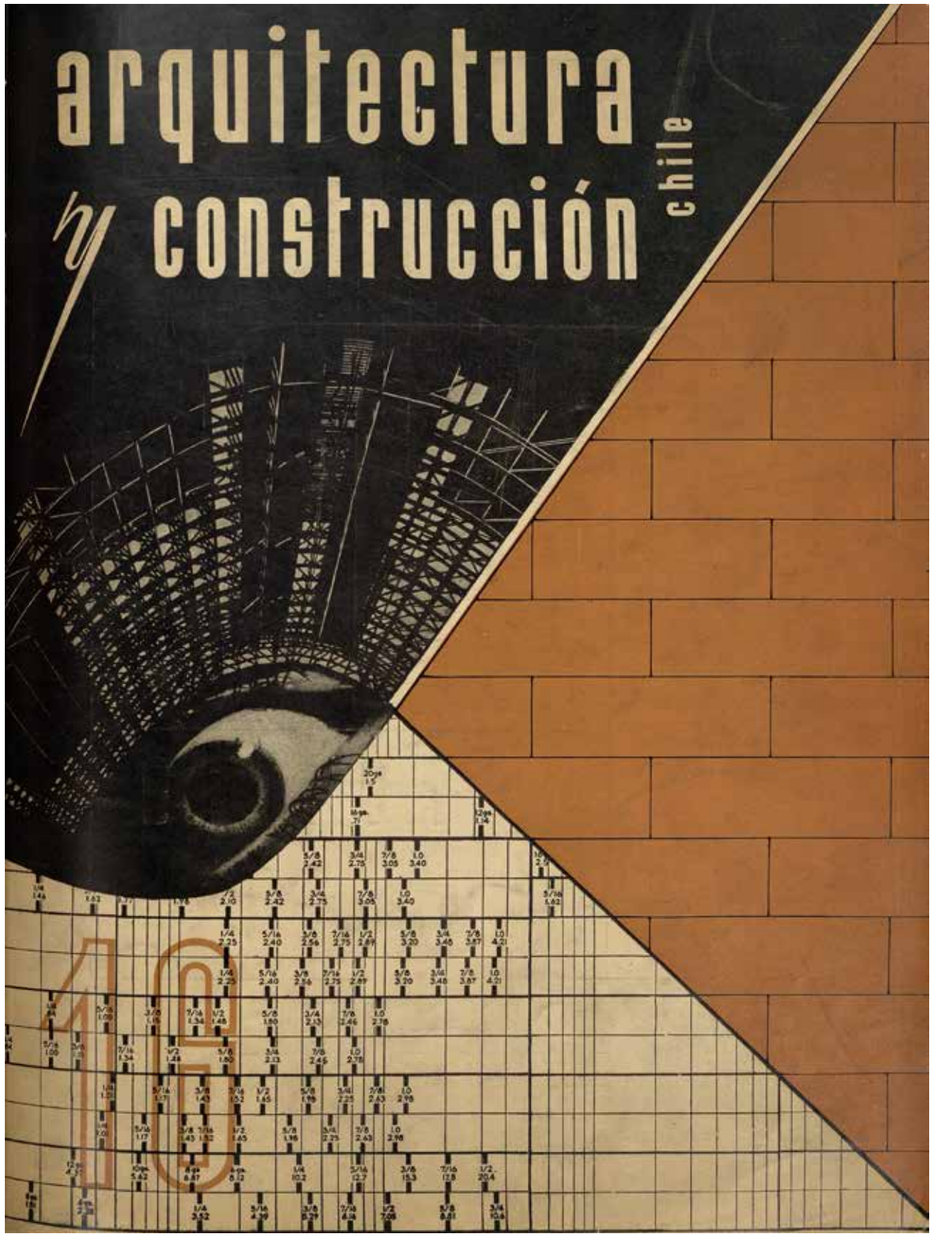


Alberto Cruz
Cuaderno de ejercicios gráficos,
década 1990
Tinta, lápiz pasta y lápiz a color
sobre papel, 13 x 16,5 cm
FACC
tamaño cerrado 26 x 27 cm.





Alberto Cruz y Alberto Piwonka
"Curso de composición pura",
Revista Arquitectura y
Construcción, Nº 16,
septiembre, 1949



CURSO DE COMPOSICION PURA

Hace 5 años se formularon los principios teóricos de este ramo. Desde entonces su realización ha aportado una serie de experiencias que ha permitido ampliar estos principios, desarrollar sus métodos de aplicación y precisar su pedagogía.

Los resultados obtenidos llevan a establecer las siguientes normas:

1. La plástica que estudie este ramo deberá ser abstracta, es decir, no narrativa, no anecdótica. El profesor cuidará que los alumnos en sus ejercicios eviten recurrir a relaciones con objetos concretos que expresen ideas ajenas a la intuición del espacio en cuanto espacio, fin último de esta plástica.

2. La composición se basará en los elementos: material, forma y color, considerados los tres como elementos de igual importancia. O sea, que nunca se hará un tema en que se estudie un elemento con exclusión o detrimento de los otros.

3. La composición será tridimensional, admitiendo composiciones bidimensionales, pero de modo que éstas nunca se conciban separadas de aquélla. Es decir, no se desarrollarán trabajos que sean independientes, que consistan en láminas, sean éstas dibujadas o con materiales pegados.

4. La composición se desarrollará en un espacio predeterminado, o sea, no en un espacio infinito ni en un espacio que determine el trabajo en sí, como sucede en la escultura. Los trabajos se desarrollarán dentro de un cubo o espacio de dimensiones regulares, que será común a todos ellos. La base de este cubo será el plano de apoyo de la composición.

5. La composición se desarrollará a base de volúmenes huecos o vacíos y no de masas compactas, con todas las superficies, tanto exteriores como interiores, visibles, de modo que todas ellas sean consideradas como elementos integrantes de la composición. Los volúmenes serán formados por planos y por elementos lineales independientes. Los planos y elementos lineales serán integrados por los elementos: material, forma, color.

6. La composición estudiará situaciones tanto de material, forma y color, análogas a las que se presentan en arquitectura (en esto se distingue fundamentalmente de la composición libre de los escultores abstractos). Por eso los materiales serán secos, como el cartón, el terciado o el género, y no modelables como la greda o arcilla. La forma normal será la geométrica regular (las formas irregulares y orgánicas desempeñan un papel de contrapartida). Los colores serán dados por superficies planas y no por esfumados. Por el mismo motivo, la plástica se enfocará en dos aspectos: primero, plástica de un solo efecto, plástica permanente, o sea, la plástica tal como se la entiende corrientemente; segundo, plástica transformable a varios efectos sucesivos, logrados por desplazamiento o abatimiento de planos, obtenidos por procedimientos del orden de los trabajos manuales.

7. En la concepción, estudio y ejecución de estos trabajos importa considerar su construcción: la maquette deberá ser firme, para que pueda ser archivada sin que se deforme por el sol o el tiempo. Esto trae como consecuencia que cada maquette tendrá necesidad de diversos refuerzos o que sus planos adoptarán determinadas posiciones exigidas de acuerdo a la resistencia de los materiales empleados. Todo lo cual conferirá a la plástica una fisonomía bien particular. Se trata, entonces, no de disimular estas condiciones constructivas, so pretexto de efectos decorativos preconcebidos, sino de acusarlas como tales.

El observar los puntos anteriormente expuestos —o sea, el hecho de intuir el espacio en cuanto espacio en forma abstracta; que este espacio sea encerrado en tres dimensiones; que sus elementos sean el material, la forma y el color; que estos elementos integren volúmenes huecos; que la composición se desarrolle en un espacio predeterminado; que se enfoquen situaciones tanto en material, forma y color análogos a la arquitectura, y que impute la constructibilidad de cada trabajo—, hará que esta labor sea una labor verdaderamente prearquitectónica, es decir, que conduce a la arquitectura.

Las experiencias en cuanto a la aplicación, llevan a las siguientes conclusiones:

A. El curso se dividirá en dos partes: En la primera se estudiará la plástica permanente; en la segunda, la plástica transformable. Dentro de cada parte habrá diversos ciclos, que se caracterizarán por el empleo de determinados materiales, elegidos según su resistencia. A este efecto, los materiales se clasificarán en rígidos, deformables o inconsistentes, presentando cada uno de estos grupos diversos tipos de problemas y de posibilidades de solución, como ser problemas de refuerzos, de armadura resistente libre, posibilidades de hacer cuerpos en posición de equilibrio, o de elementos en tensión, etc.
Un ciclo se compondrá de varios trabajos, cuyos temas serán del orden abstracto. Por ejemplo, se pedirá hacer un trabajo que se componga de uno o varios volúmenes y que éstos contengan planos libres en su interior, de manera que en estos planos estén las zonas más activas de la composición.
Nunca se exigirá como condición previa el que se utilice determinado valor geométrico de composición plástica, como ser la simetría, los ejes, etc.

B. Todo trabajo será completo, finalizado y de ejecución rápida, sin que requiera de una técnica previa grande o de una habilidad manual excesiva. Los trabajos se desarrollarán en un proceso que comprende varias etapas: Primero se proyectará en planos, luego se hará la maquette, en seguida ella será criticada y clasificada por los mismos alumnos; a continuación los profesores, a su turno, criticarán y clasificarán las maquettes y luego las críticas de los alumnos. Después los alumnos harán un levantamiento de la maquette, que se comparará con los planos de proyección. Por último, aquellos trabajos que los profesores y alumnos hayan encontrado significativos para la marcha del curso serán incorporados a una exposición permanente de maquettes, que servirá de consulta y de índice de la marcha colectiva del curso y del desarrollo del ramo a través de los años. Los desarrollos de los procesos personales quedarán en álbumes que cada alumno en particular llevará al efecto.

El hecho de aplicar un plan, no por etapas, sino que de golpe, pondrá al alumno de inmediato en un contacto real con el espacio, lo que lo obligará a perderse en sus problemas, para finalmente encontrarse en sus leyes, que no tendrá formuladas desde afuera, sino que vividas mediante su propia experiencia. Con esto habrá probado su vocación. Sólo una vez que se haya formado estos hábitos, el profesor cuidará que estas leyes se eleven al lenguaje común y sean intercambiables. Por lo tanto, antes no dará jamás clases de estética ni conferencias sobre arte, etc.
El hecho que haya etapas del trabajo que sean personales (maquette) y otras colectivas (críticas) llevará a crear una conciencia colectiva del curso y otra personal de cada cual. Apoyándose en ambas, el profesor deberá crear el clima apto para la creación, la superación y ese nivel siempre ascendente que no retrocede ante una situación "nueva" que requiera nuevas armas o nuevo uso de armas ya intuidas. De esta manera, cada alumno quedará apto para entrar a estudiar la arquitectura propiamente tal, que representa dentro de su proceso de formación plástica la situación "nueva" más fuerte posible.

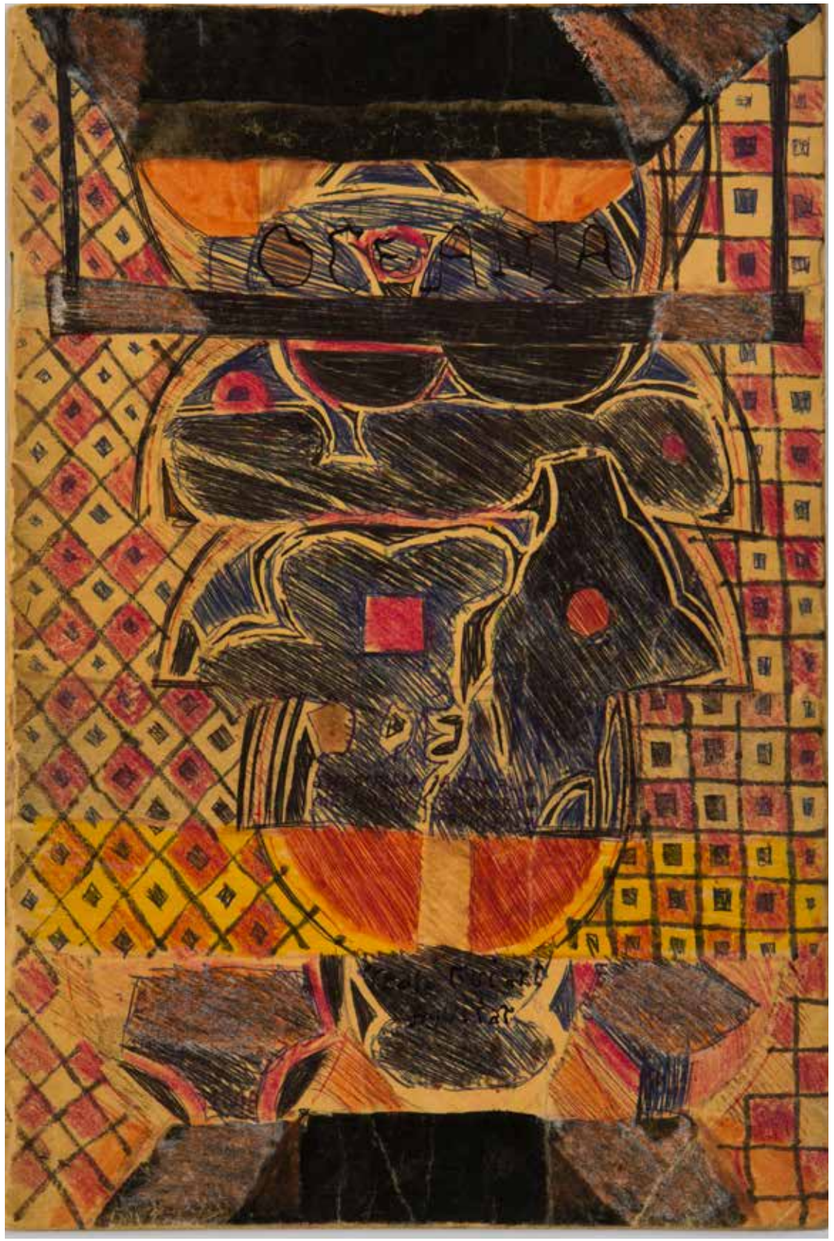
ALBERTO CRUZ COVARRUBIAS.
ALBERTO PIWONKA O.

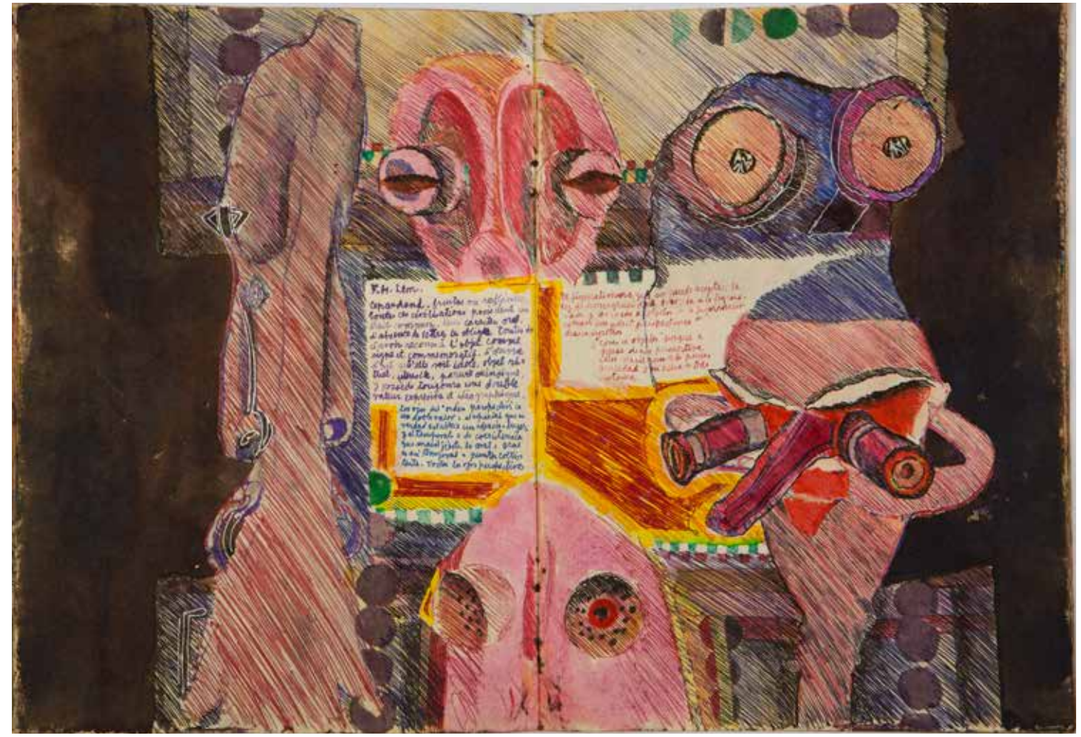
En Alberto Cruz surge un temprano interés y fascinación personal por diversas maneras de habitar un cuerpo. Sus observaciones-dibujos continuamente se detienen en vestimentas, trajes, máscaras y múltiples variaciones de dispositivos que transforman los cuerpos y el espacio a través de manifestaciones colectivas, lúdicas y festivas. Cruz dedicó abundantes cuadernos a los actos y juegos poéticos que constituyen una parte fundamental de la orgánica de la Escuela de Valparaíso.

2

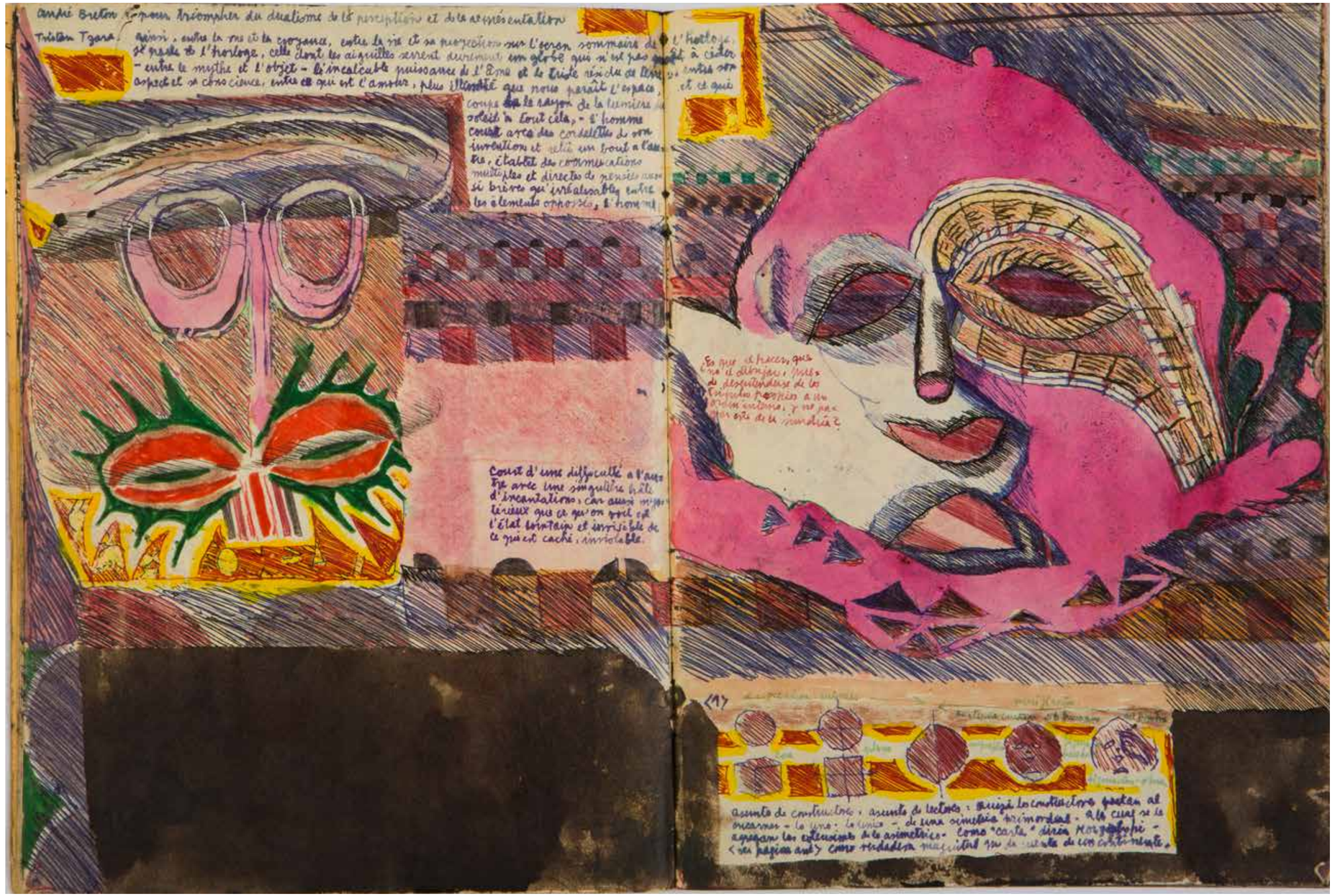
Cuerpo lúdico

Alberto Cruz
Cuaderno con observaciones
y estudio sobre la abstracción,
década 1970
Tinta y lápiz pasta sobre papel,
27 x 20 cm
FACC

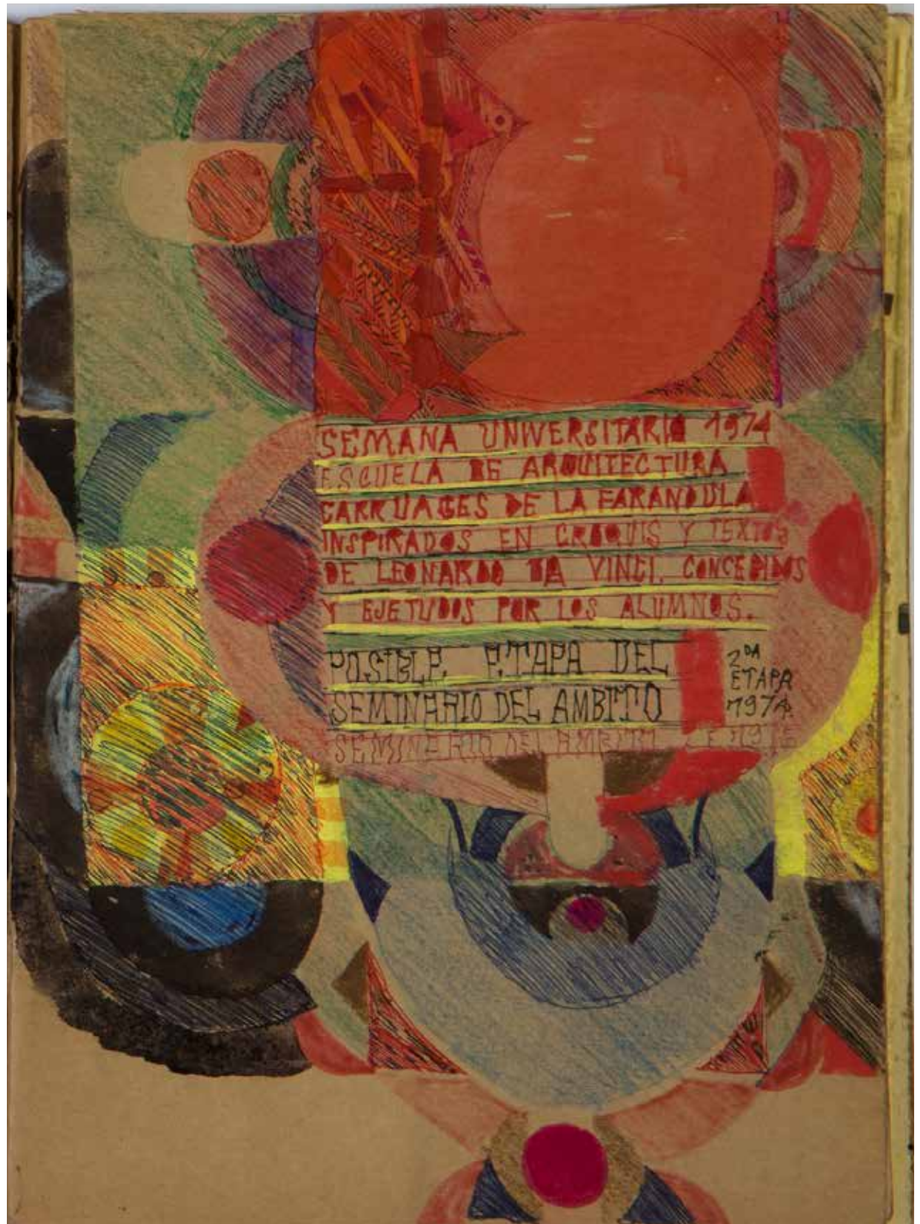


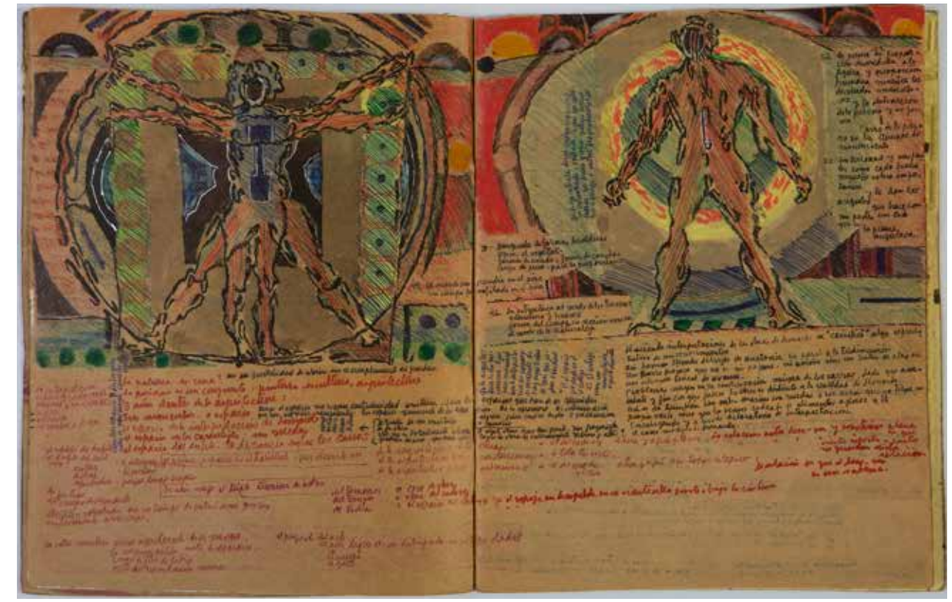


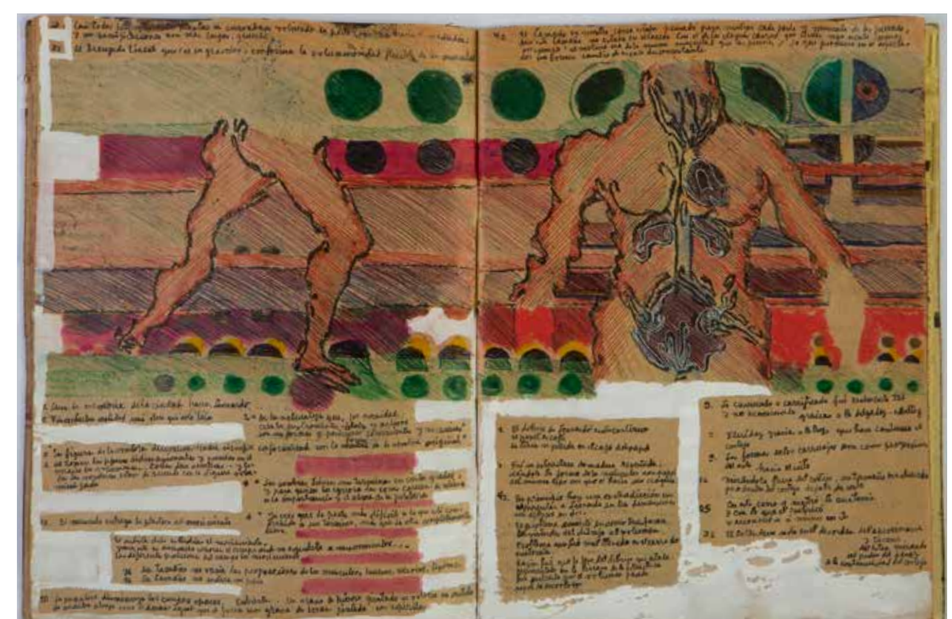
Alberto Cruz
Cuaderno con observaciones y estudio sobre la abstracción, década 1970
Tinta y lápiz pasta sobre papel, 27 x 20 cm
FACC



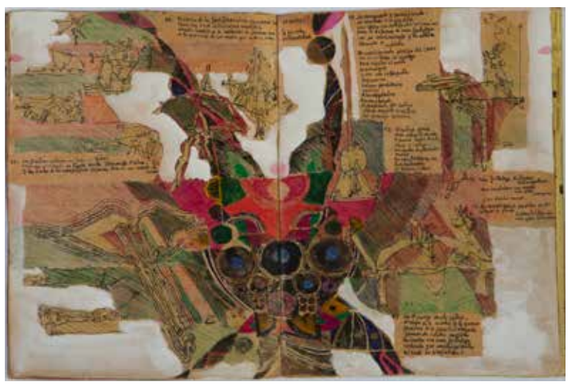
Alberto Cruz
Cuaderno "Semana universitaria.
Escuela de Arquitectura.
Carruajes de la farándula inspirados en croquis y textos de Leonardo da Vinci, concebidos y ejecutados por los alumnos", 1974
Tinta, témpera, lápiz color y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26 cm





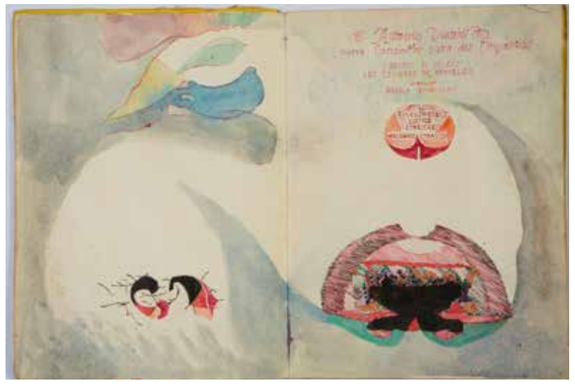


Alberto Cruz
Cuaderno "Semana universitaria.
Escuela de Arquitectura.
Carruajes de la farándula inspirados en croquis y textos de Leonardo da Vinci, concebidos y ejecutados por los alumnos".
1974
Tinta, témpera, lápiz color y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26 cm

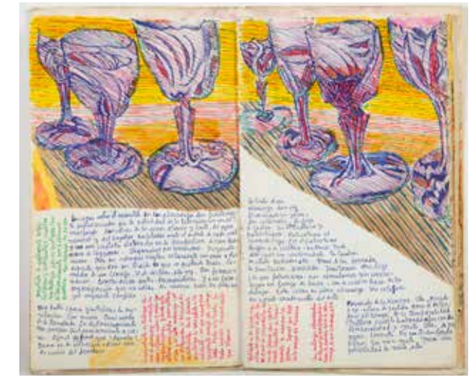


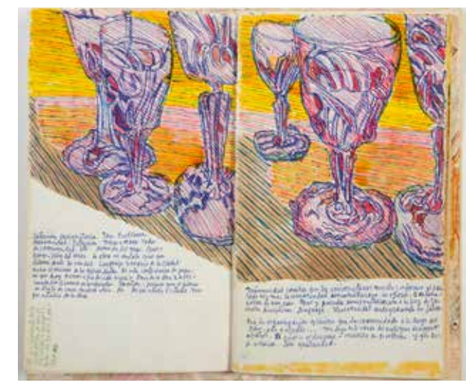
Alberto Cruz
Cuaderno "Semana universitaria.
Escuela de Arquitectura.
Carruajes de la farándula inspirados en croquis y textos de Leonardo da Vinci, concebidos y ejecutados por los alumnos", 1974
Tinta, témpera, lápiz color y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26 cm

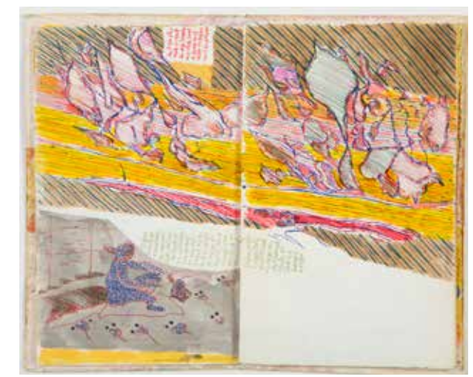
Alberto Cruz
Cuaderno "Antonio Vivaldi.
Cuatro conciertos para dos orquestas",
década 1980
Tinta, lápiz pasta y lápiz color sobre papel,
19,5 x 27 cm
FACC



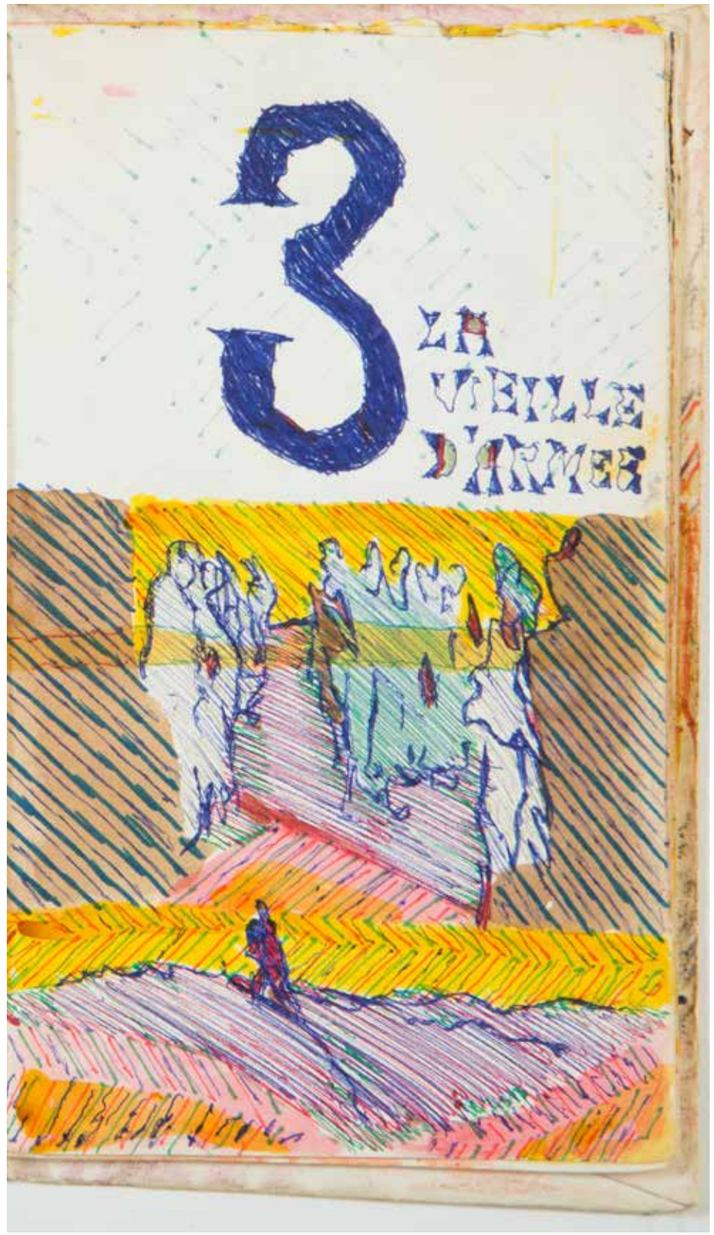
Alberto Cruz
Cuaderno con notas y dibujos
sobre el taller de América, 1981- 1982
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel,
11 x 19,5 cm
FACC

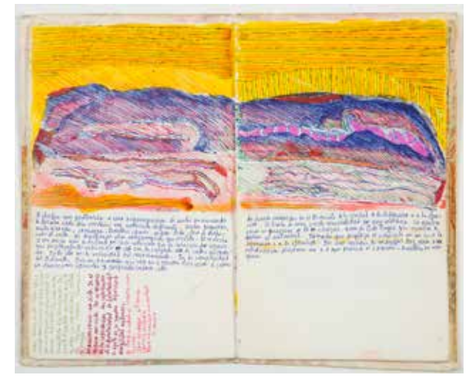


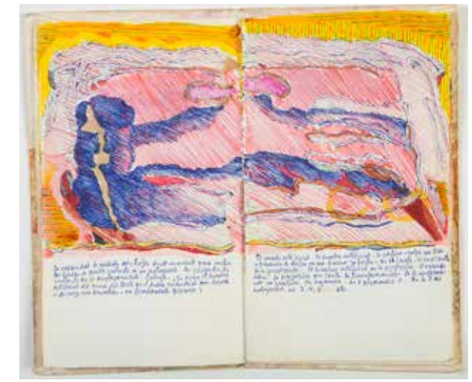


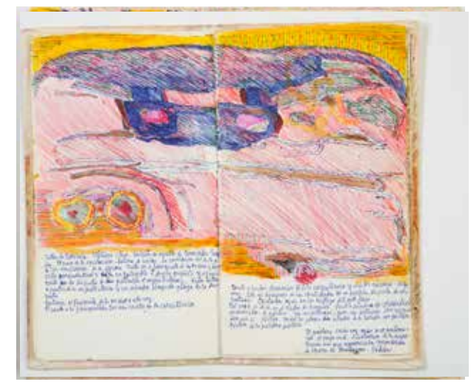


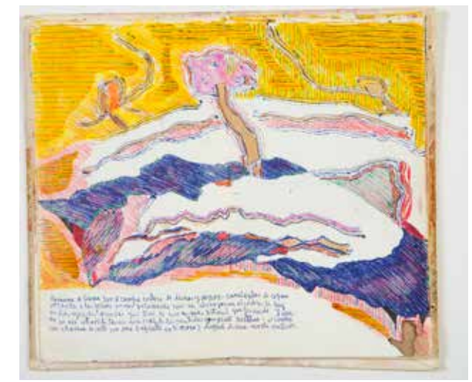
Alberto Cruz
Cuaderno con notas y dibujos
sobre el taller de América, 1981- 1982
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel,
11 x 19,5 cm
FACC

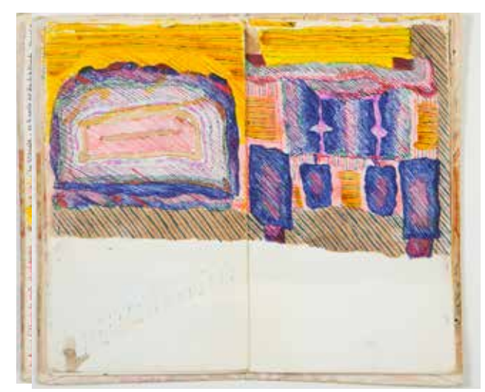




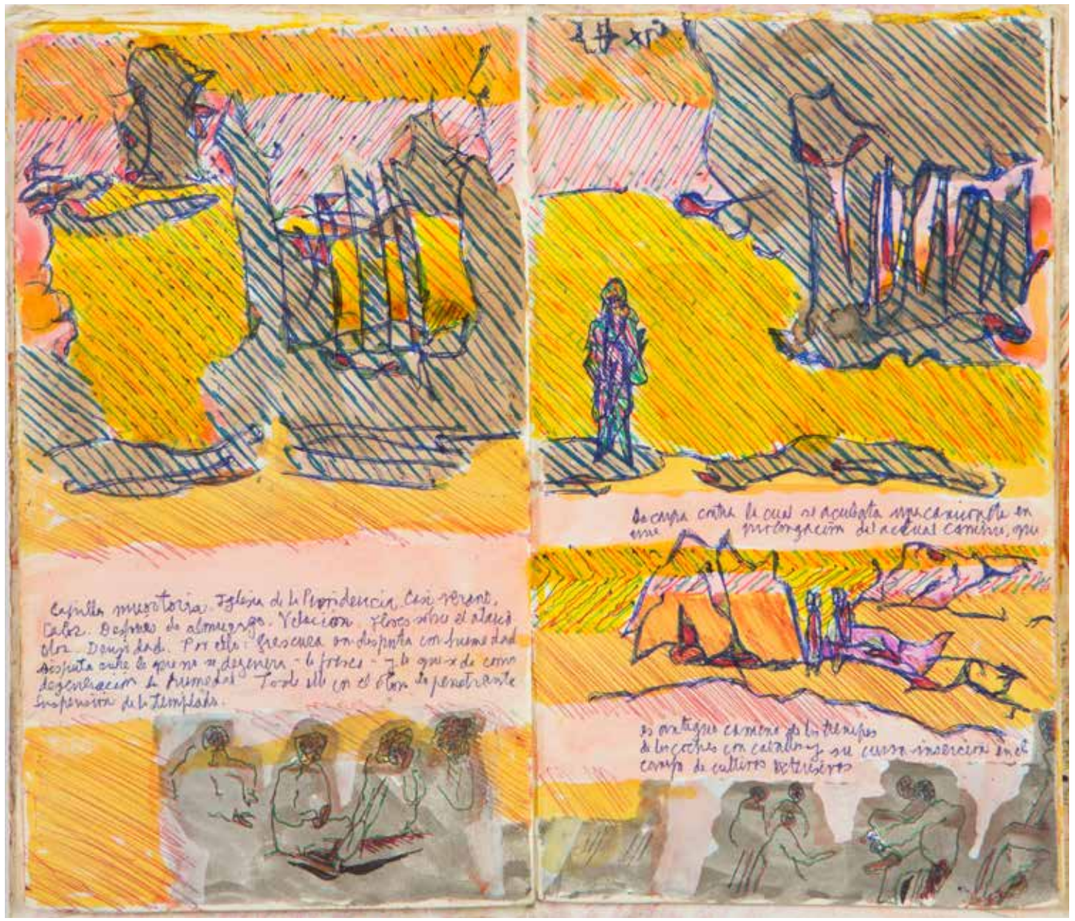


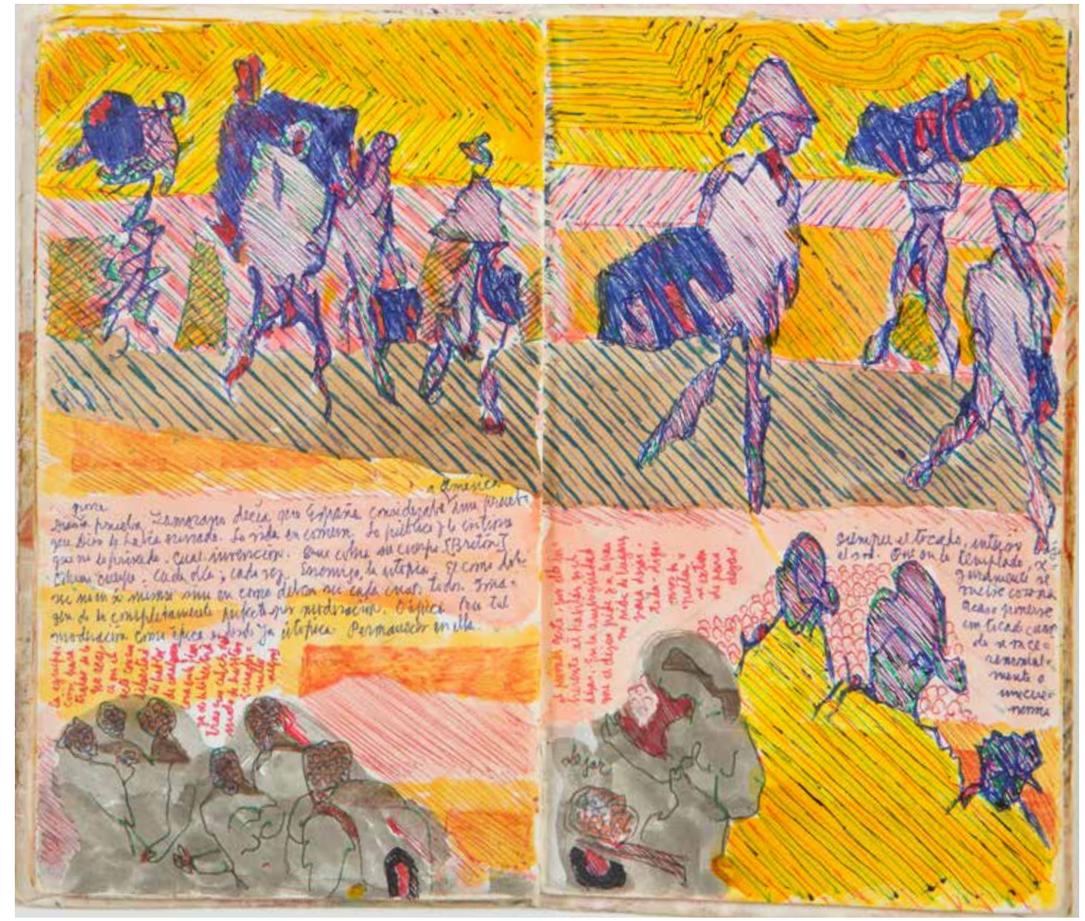




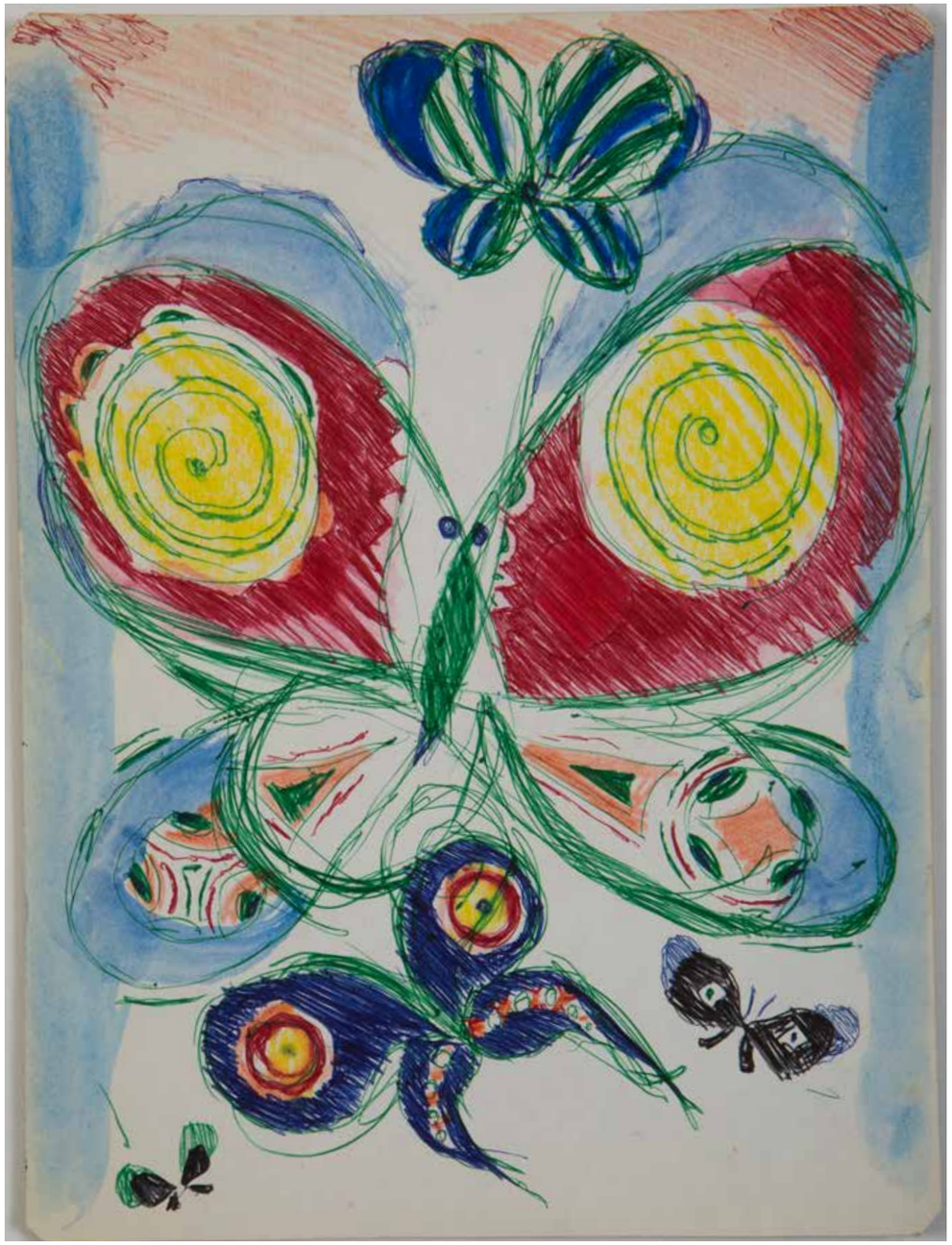


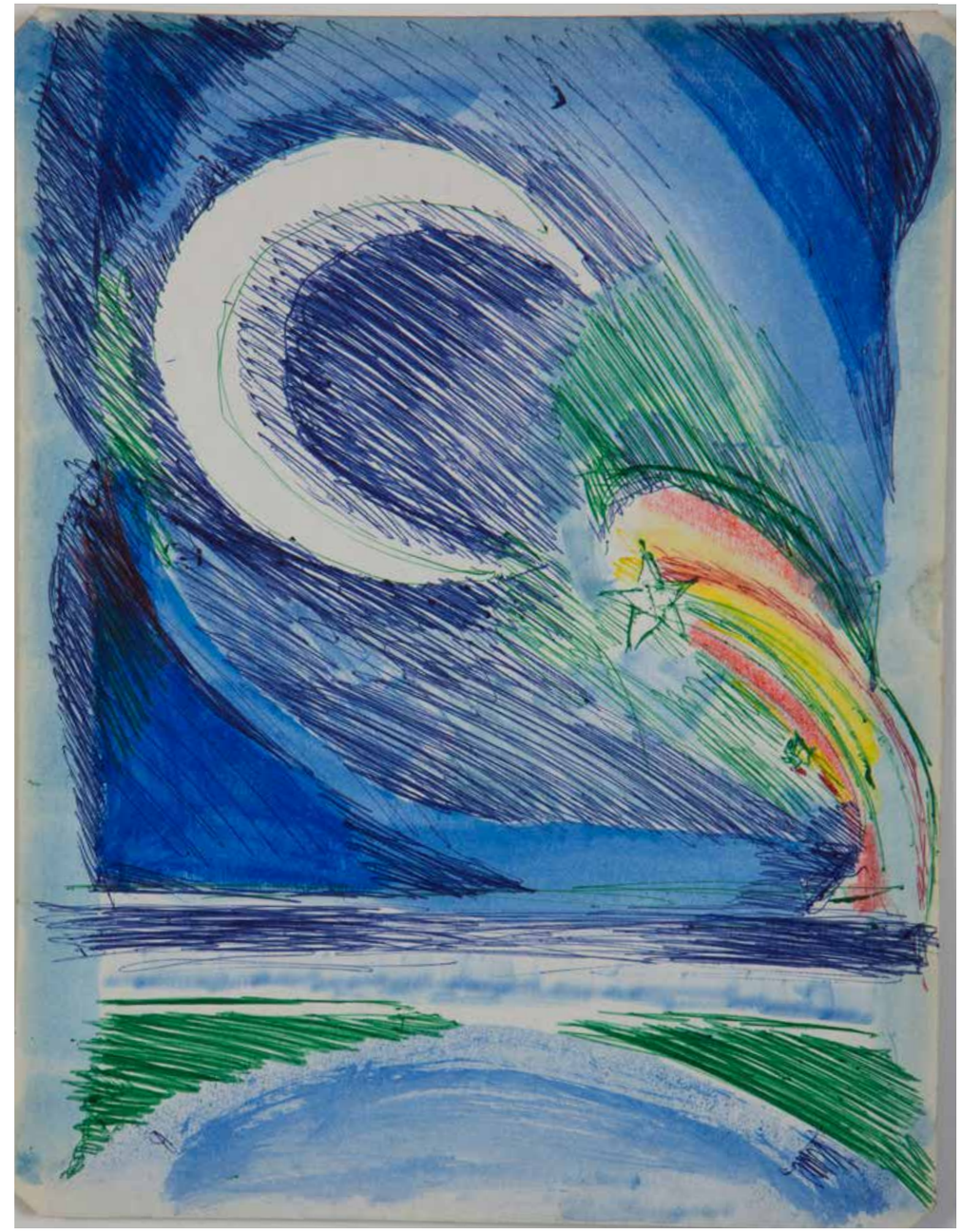
Alberto Cruz
Cuaderno con notas y dibujos
sobre el taller de América, 1981- 1982
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel,
11 x 19,5 cm
FACC





Alberto Cruz
Tarjetas Phaléne, 13 dibujos, c. 1992
Tinta y lápiz pasta sobre papel,
17,5 x 23 cm
FACC

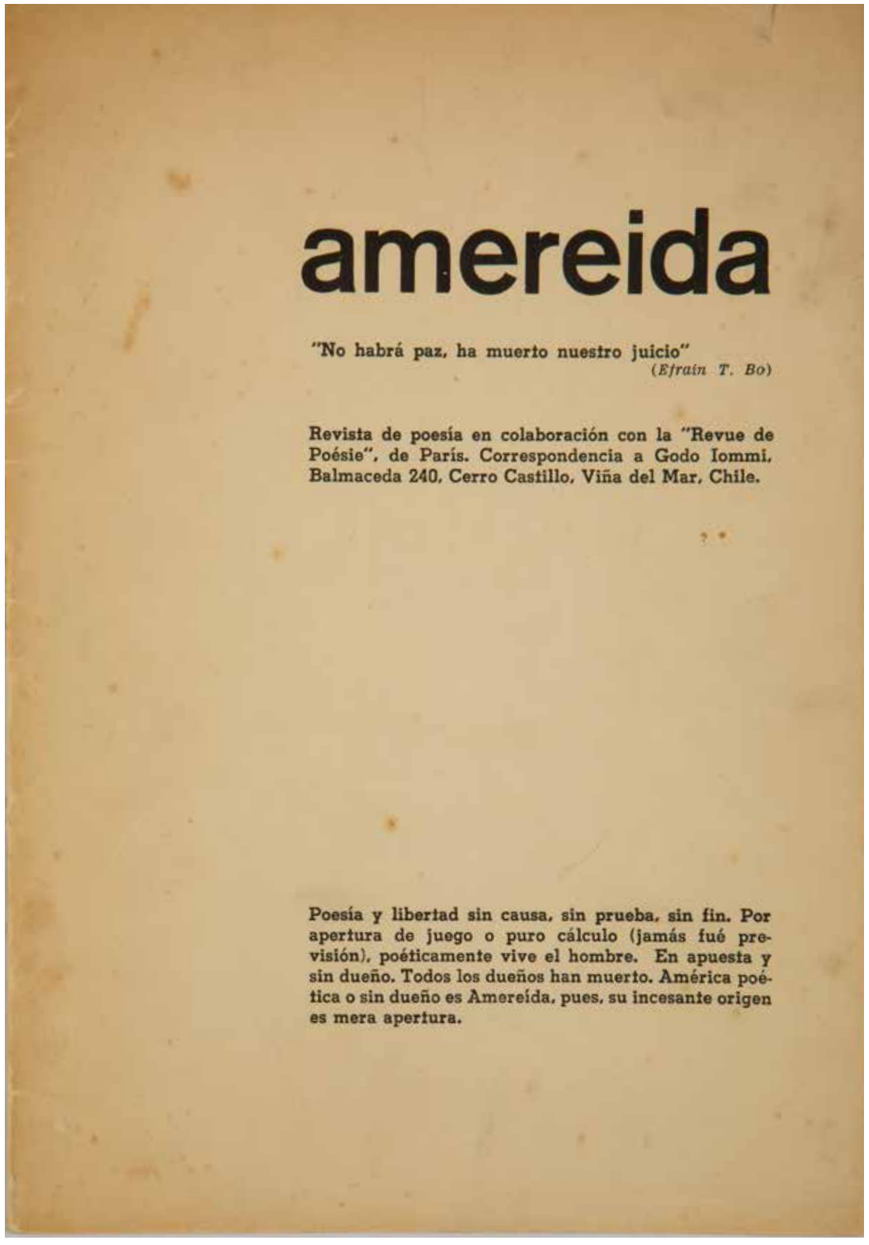




El 20 de noviembre de 1968, Alberto Cruz y el poeta panameño Edison Simons parten de viaje por la costa del océano Pacífico en dirección a Alaska, con el propósito de "proclamar Amereida". Intentan establecer una red de "Talleres de América" a lo largo del continente y atraer colaboraciones para una revista de Amereida. Hacen presentaciones y actos poéticos en universidades y centros de investigación, pero también en plazas, calles, cerros, playas, parques, autobuses, fuentes de soda, hoteles, pirámides, conventos, fiestas particulares y en la tele-visión. Realizan estos actos poéticos o phalènes con arquitectos, poetas, estudi-antes y transeúntes desprevenidos que encuentran o "cazan" en el camino. Tras su regreso, el 15 de febrero de 1969, se publica una crónica del viaje en el único número de la revista Amereida, que da cuenta de estos actos.

Alberto Cruz realizó una exhaustiva bitácora de "Viaje a Vancouver", en la que se destaca sus observaciones de las ciudades americanas. Grandes fragmentos de este cuaderno reaparecen en distintos escritos-dibujos y trabajos docentes pos-teriores, particularmente en su "Estudio acerca de la observación arquitectónica" (1979/1981).

Crónica de viaje realizado por Alberto Cruz y Edison Simons para proclamar Amereida, 1968-1969, revista Amereida, 1969
Colección privada

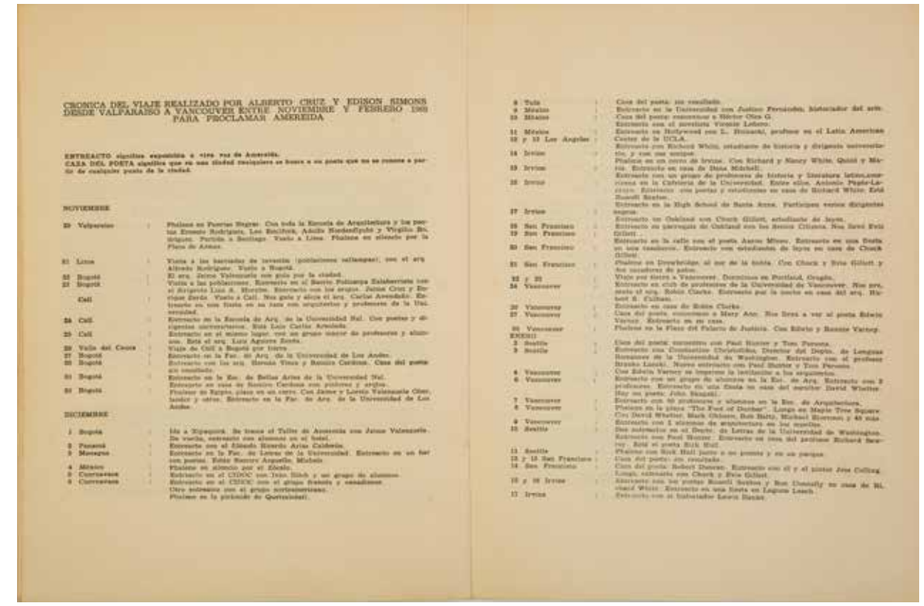


amereida

"No habrá paz, ha muerto nuestro juicio"
(*Efraín T. Bo*)

Revista de poesía en colaboración con la "Revue de Poésie", de París. Correspondencia a Godo Iommi, Balmaceda 240, Cerro Castillo, Viña del Mar, Chile.

Poesía y libertad sin causa, sin prueba, sin fin. Por apertura de juego o puro cálculo (jamás fué previsión), poéticamente vive el hombre. En apuesta y sin dueño. Todos los dueños han muerto. América poética o sin dueño es Amereída, pues, su incesante origen es mera apertura.



CRONICA DEL VIAJE REALIZADO POR ALBERTO CRUZ Y EDISON SIMONS DESDE VALPARAISO A VANCOUVER ENTRE NOVIEMBRE Y FEBRERO 1969 PARA PROCLAMAR AMEREIDA

ENTREACTO ejercicios expositivos a cielo raso de Amereída.
CASA DEL POETA ejercicio que es una ciudad inciquiera se busca a un poeta que no se conoce a partir de cualquier punto de la ciudad.

NOVIEMBRE

29 Valparaíso : Pináculo en Puertas Negras. Con toda la Escuela de Arquitectura y los poetas Ernesto Rodríguez, Leo Zaciñek, Adolfo Nordenflycht y Virgilio Roldán. Partida a Santiago. Visita a Lima. Pináculo en silencio por la Plaza de Armas.

01 Lima : Visita a los barriadas de invasión (pináculos salinapar), con el arq. Alfredo Rodríguez. Viaje a Bogotá.
02 Bogotá : El arq. Jaime Valenzuela nos guía por la ciudad.
03 Bogotá : Visita a las poblaciones. Encuentro en el Barrio Polizanga Zaldearriata con el Arzobispo Luis A. Morales. Encuentro con los arqs. Jaime Cruz y Enrique Zerda. Viaje a Cali. Nos guía y ahoja el arq. Carlos Arredondo. Encuentro en una finca en un lago con arquitectos y profesores de la Universidad.
04 Cali : Encuentro en la Escuela de Arq. de la Universidad Nal. Con poetas y dirigentes universitarios. Está Luis Carlos Arredondo.
05 Cali : Encuentro en el mismo lugar, con un grupo mayor de profesores y alumnos. Está el arq. Luis Aguirre Zerda.
06 Valle del Cauca : Viaje de Cali a Bogotá por tierra.
07 Bogotá : Encuentro en la Fac. de Arq. de la Universidad de Los Andes.
08 Bogotá : Encuentro con los arq. Germán Vives y Ramón Cardona. Casa del poeta en ensalado.
09 Bogotá : Encuentro en la Esc. de Bellas Artes de la Universidad Nal.
10 Bogotá : Encuentro en casa de Ramón Cardona con poetas y arqtos. Pináculo de Egipto, plaza en un cerro. Con Jaime y Loreto Valenzuela Olmedo y otros. Encuentro en la Fac. de Arq. de la Universidad de Los Andes.

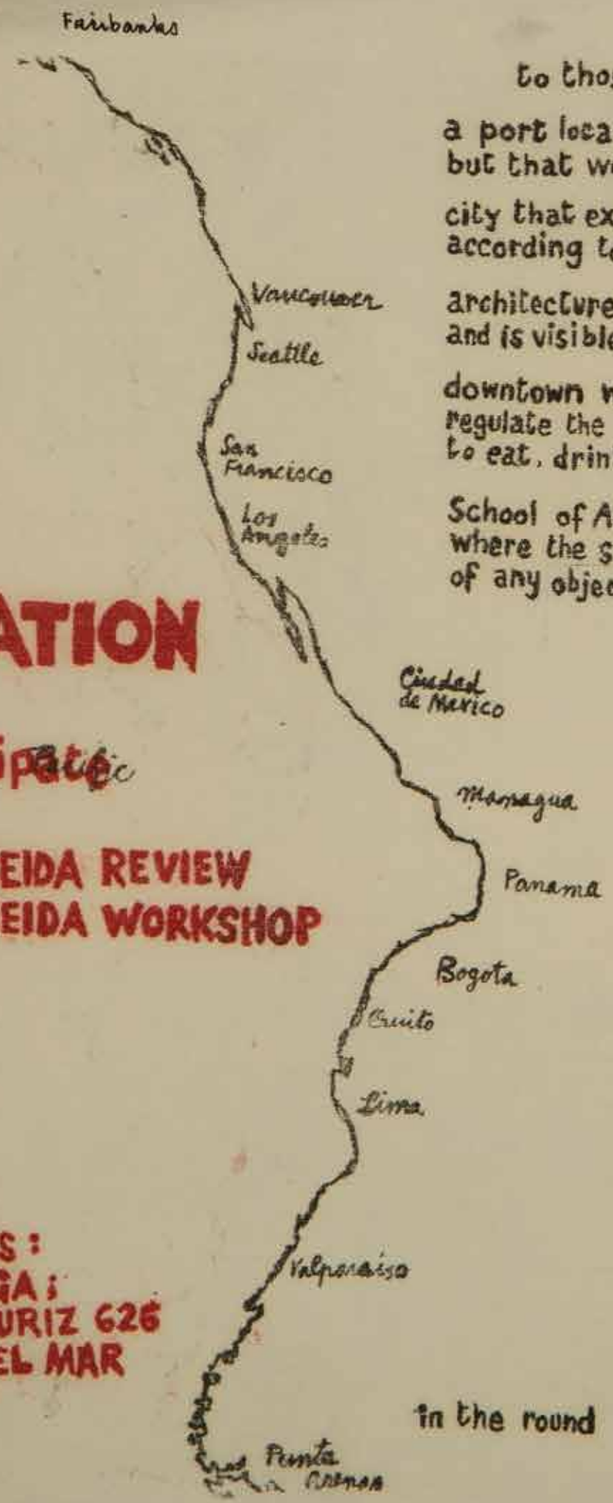
DICIEMBRE

1 Bogotá : Ida a Ipiaquirá. De tarde el Taller de Amereída con Jaime Valenzuela. De varlia, encuentro con alumnos en el hotel.
2 Panamá : Encuentro con el Eduardo Rivera Avisa Calderón.
3 Managua : Encuentro en la Fac. de Letras de la Universidad. Encuentro en un bar con poetas. Entre Rosario Arguello. Midaio.
4 México : Pináculo en silencio por el Zócalo.
5 Cuernavaca : Encuentro en el CIDOC con Iván Illich y un grupo de alumnos.
6 Cuernavaca : Encuentro en el CIDOC con el grupo francés y canadiense. Otro encuentro con el grupo norteamericano. Pináculo en la pirámide de Quetzalcóatl.

página siguiente:
Afiche
"Invitación a participar en la revista de Amereida, en el Taller Amereida".
Vancouver,
enero, 1969
FACC

INVITATION

to
participate
in
THE AMEREIDA REVIEW
THE AMEREIDA WORKSHOP



to those who inhabit VANCOUVER

a port located not in the large PACIFIC
but that works in a now calmer sea

city that extends
according to the alignement of its houses, one by one

architecture in height brightens at night
and is visible. Night visibility

downtown where the restaurants
regulate the compartments
to eat, drink beer or wine

School of Architecture
where the students bring the multiplicity
of any object whatsoever

In
VANCOUVER
day by day
the accumulation

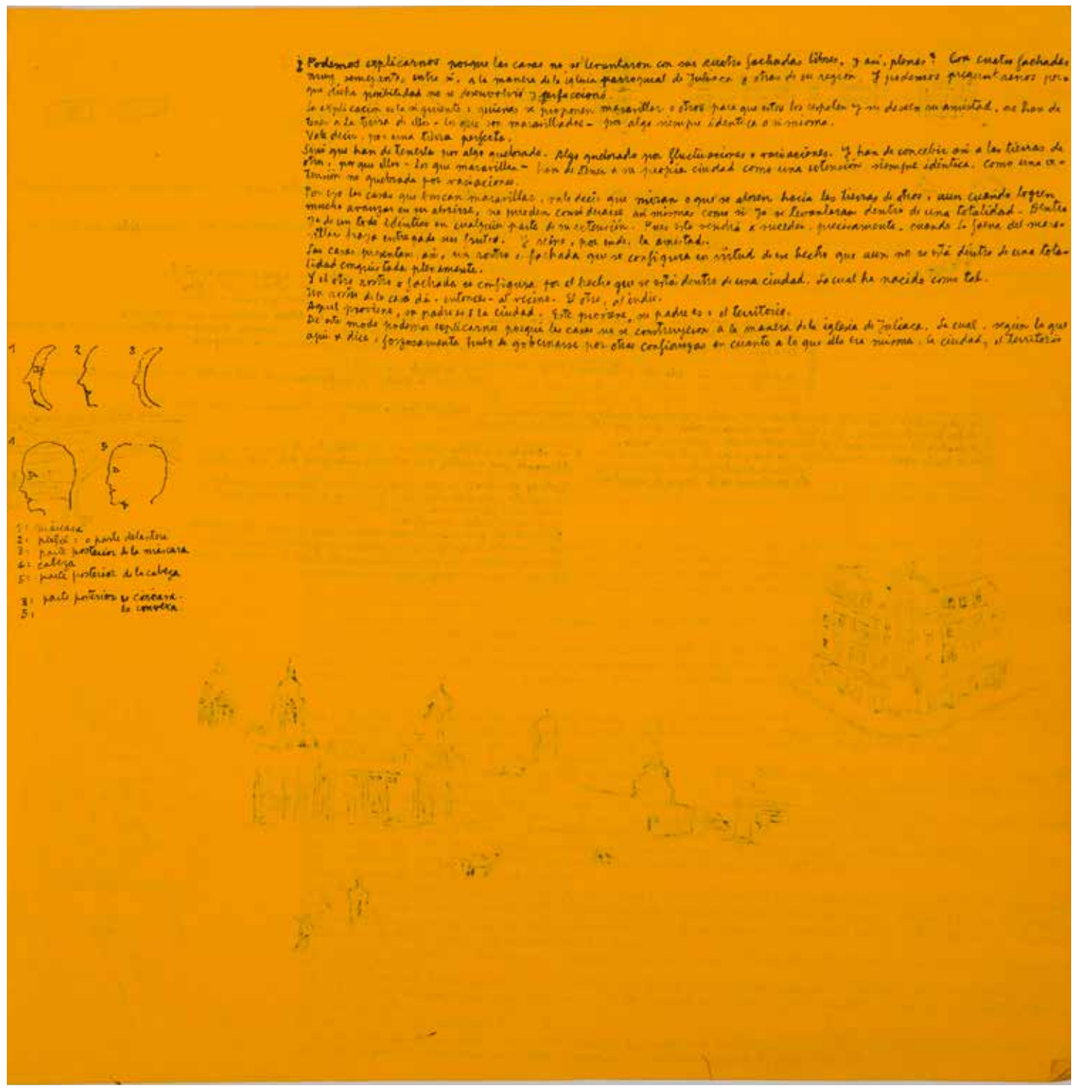
of this working by a calmer sea
of this habiting in alignement that extends
with forms which raise the night visibility
and distributions which make the compartments
while objects fill all emptiness

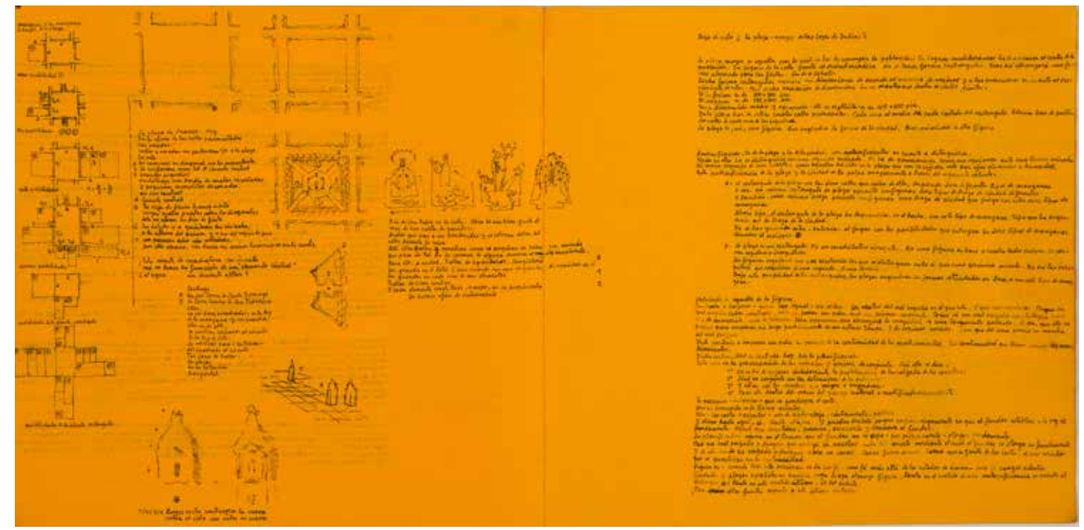
These are the sides of the figure
The starting place
Each and every one
could start out to say how he or she
lives or leaves out
VANCOUVER
day in day out
or in an out east hour
of some day
bring out the material of doubt glimpses limping assumptions beliefs in grief
what matters is not to be left right in
the middle of no-word
bring word to THE REVIEW OF AMEREIDA
bring work to THE WORKSHOP
bring and sing

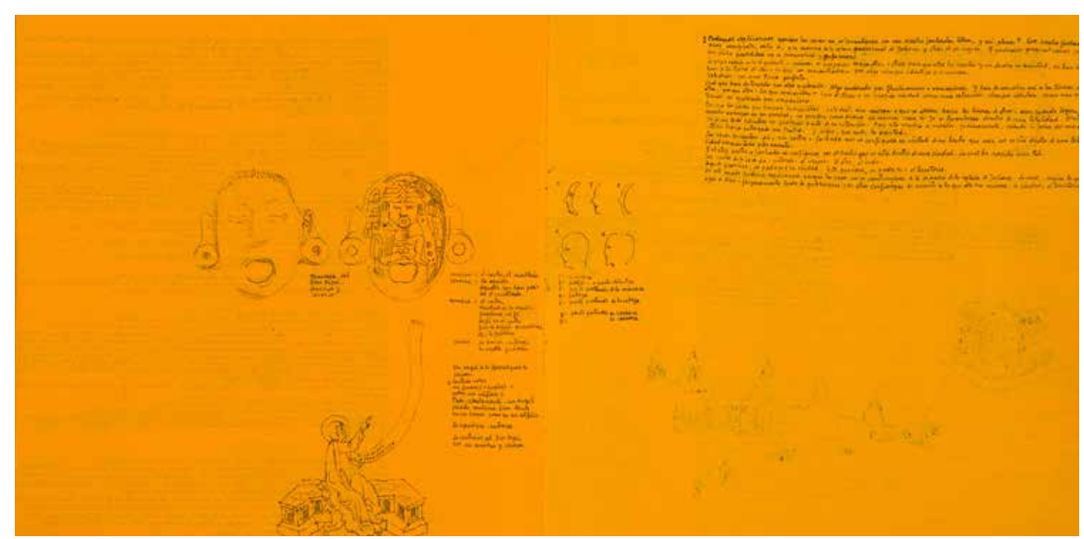
in the round that is bound from Alaska to Cape Horn
Renew what is torn

ADDRESS:
BOTTEGA;
ERRAZURIZ 626
VIÑA DEL MAR
CHILE

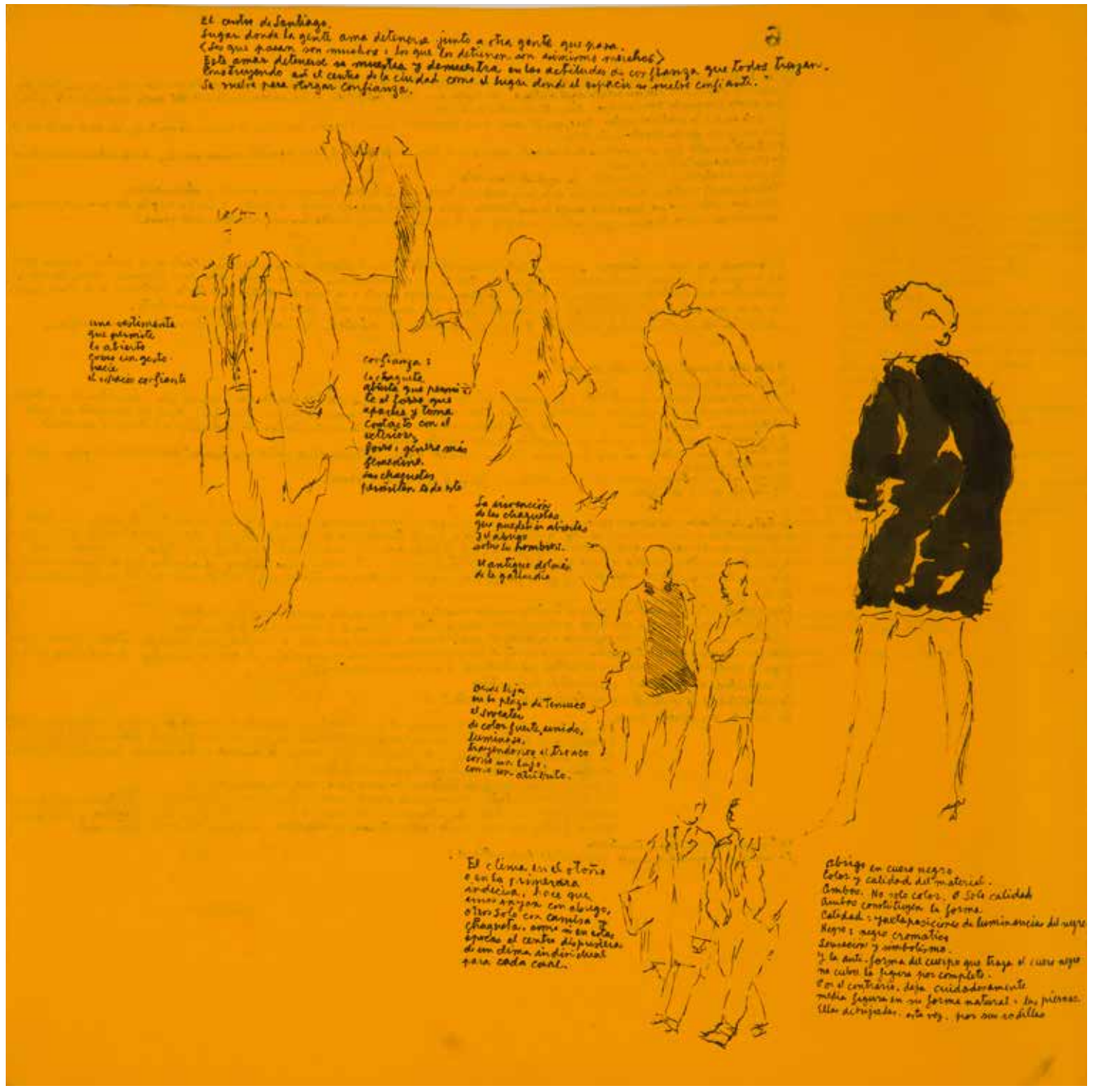
Alberto Cruz
Cuaderno "Bitácora Vancouver", 1969
Tinta sobre papel, 35 x 35 cm
FACC

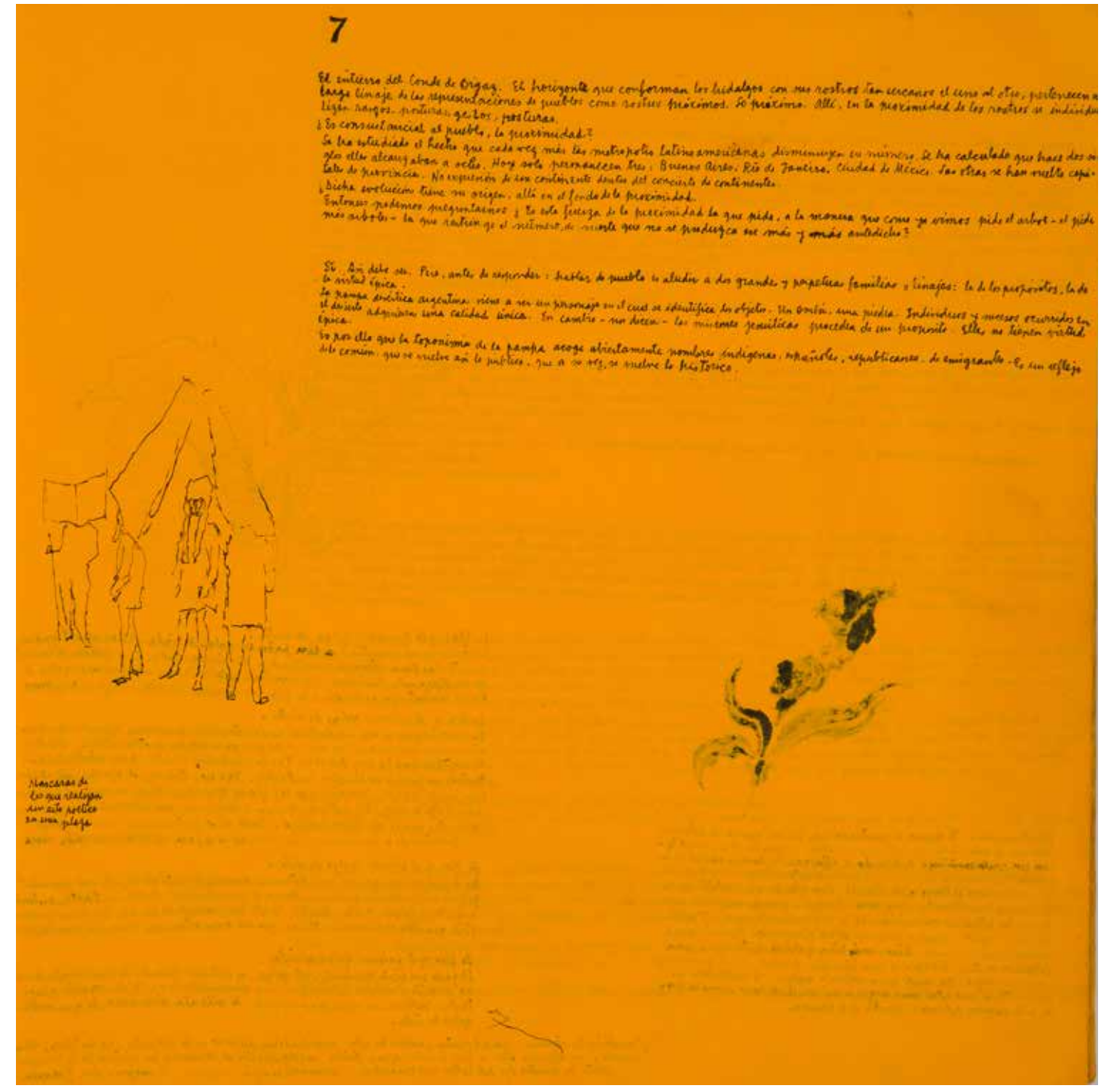






Alberto Cruz
Cuaderno "Bitácora Vancouver", 1969
Tinta sobre papel, 35 x 35 cm
FACC

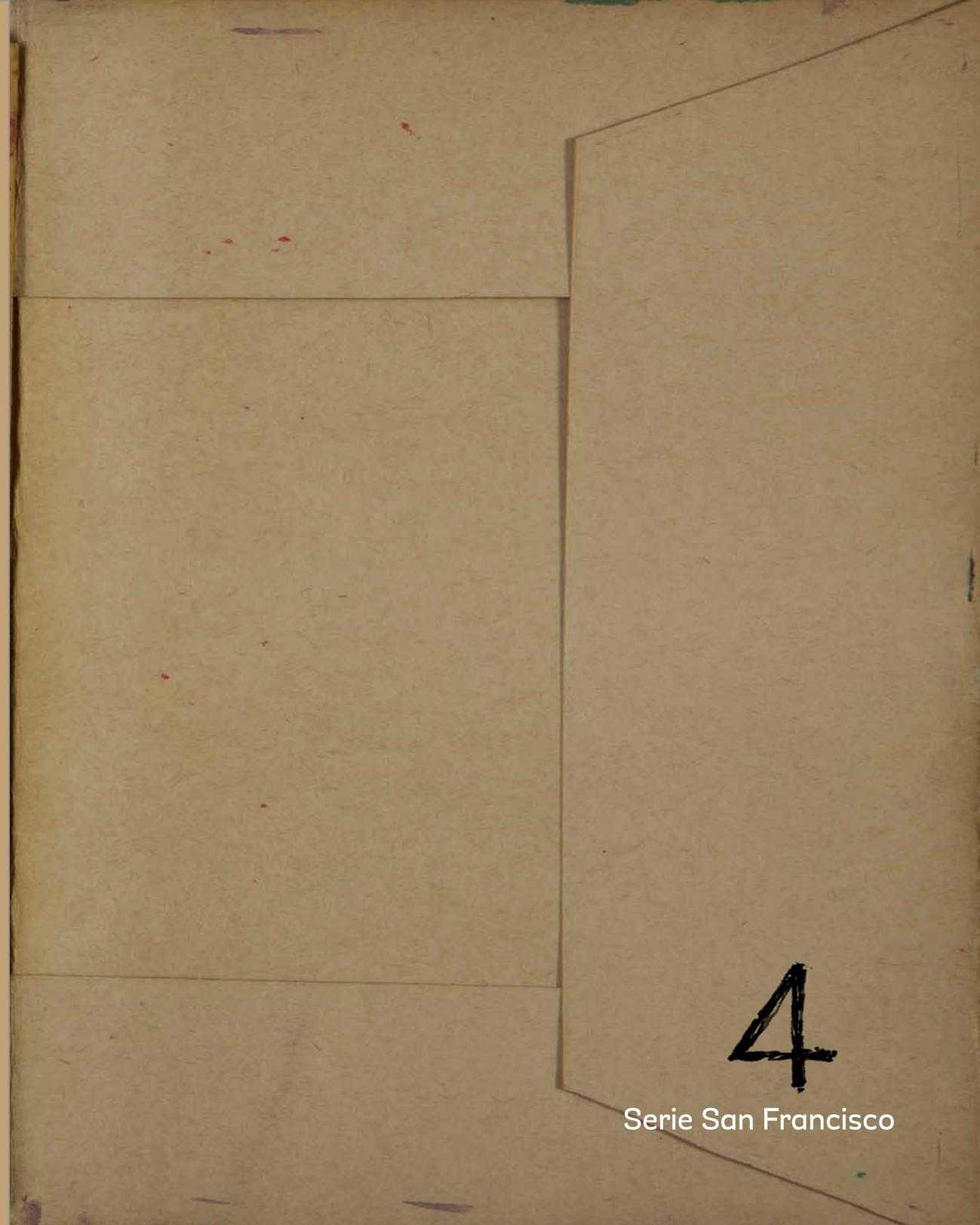




Esta serie consiste en 33 variaciones gráficas a partir de las representaciones de la vida de San Francisco de Asís que se encuentran en el Museo Colonial de Santiago: son 54 pinturas de estilo barroco andino que fueron realizadas en la segunda mitad del siglo XVII por los pintores cuzqueños Basilio de Santa Cruz y Juan Zapaca Inca. Alberto Cruz consideraba que al incluir en sus obras imágenes de la ciudad americana, estos pintores eran "verdaderos paisajistas urbanos".

Siguiendo la práctica del barroco colonial de incorporar fragmentos de textos en sus pinturas, en los dibujos de Alberto Cruz aparecen extractos del poema Amereida, que incluyen pasajes con referencias a la Colonia y a la "invención" del Nuevo Mundo.

San Francisco de Asís, además de poeta, es el patrono de la Escuela de Arquitectura de la UCV, y en homenaje a él se celebran, hasta el día de hoy, actos poéticos.



poeta
no dividas
tu espada vacía los espejos
la insidia de cada nacimiento
mi libertad que obedece al abismo

que hemos hecho?
el caso
tu oficio humano
y castrado
todo mi cuerpo devoto se llena de cuerpo
y por los ojos huecos las acciones del mar
de cáscara a cáscara
ama de improviso
- cavadores

la interjeccion vencida

a la tarde baja el héroe
ordena el poblado
con su despedida
migas feroces
ardides del día
para
y entre mujeres devotas
nudas
la exclamacion envuelve su paso
como un vientre

de lo que palpa

como una fi
na tierra que moldeara los cuerpos ocupados por ciertas catrasto-
fes a cercanía o delimitación de un suelo que no es tierra
y nimba estrechamente la aparicion o el enrarecimiento de una
aptitud

una espada de arena se despliega
en los bordes del viandante

la estatua reposa
en este pueblo vacío
casta

mis pies pervertidos en el afecto
robo

y el lento descenso de los llamarones

hace dos siglos recorrieron
el perú ciertos pintores
tal vez serían contados
que no solo iban ejecutando los
encargos que recibían (su marcha
no debería haber sido rápida)
sino que también iban representa-
ndo cantando danzando
llevaban así a cuestas todo aque-
llo que entre varios hacen en suce-
sivas ocasiones pero no
llevaban a cuestas en que
fuel se lo hacía fuer-
temente en estos días
sino algo que habría sido
de realizado cincuenta años
antes así iban ellos
sin esperar en nada
sin esa malicia de
la propia época que ya
es hoy un arte po-
pular

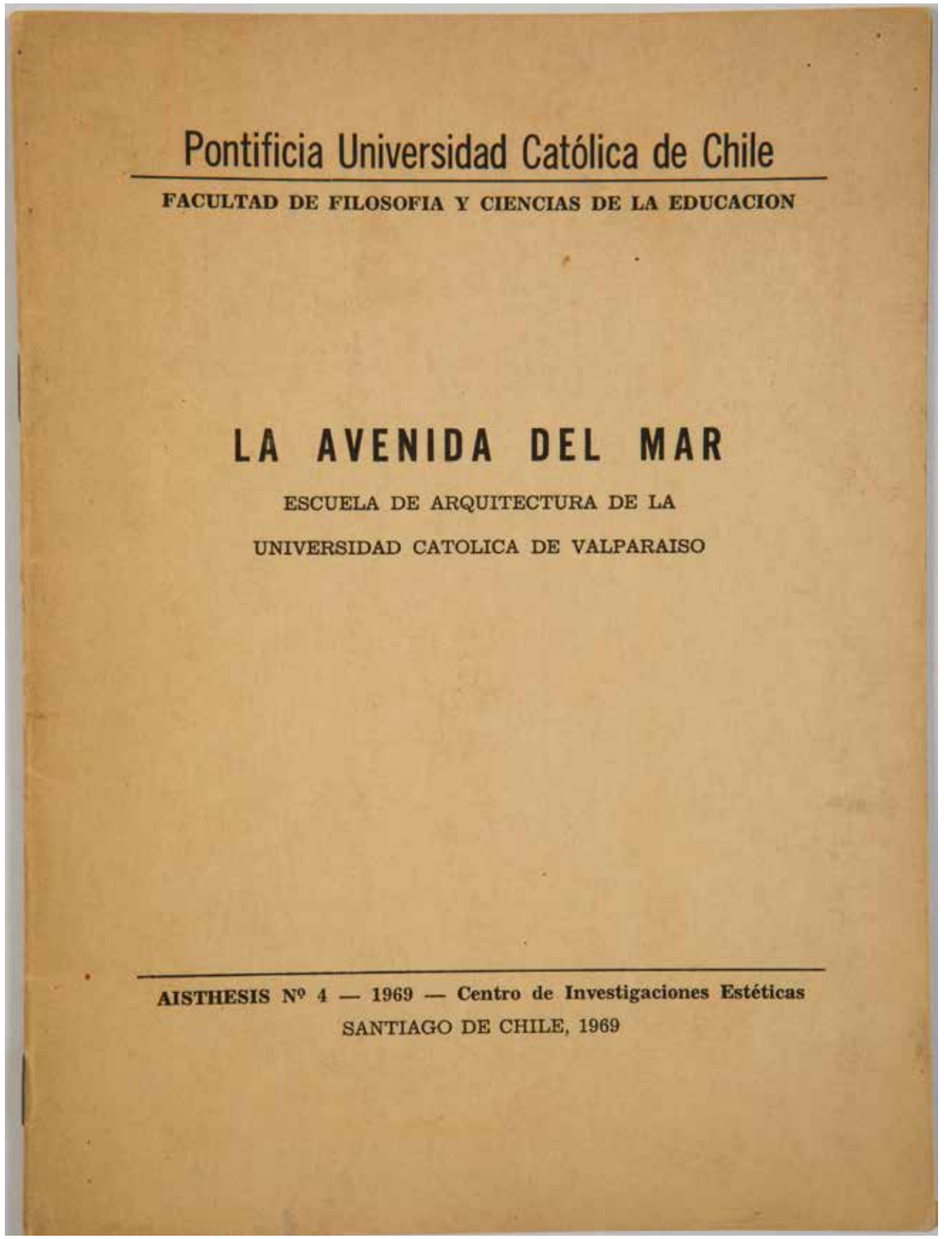
amorfos
los retablos de los altares en un tiempo se poblaron de imágenes,
no eran éstas grandes imágenes en majestad sino más
bien comparecían como pequeñas como pequeños cuerpos tal como
si los artesanos autores más que haberlos moldeado los hubieran
parido allí en la lograda verticalidad de los retablos ellos pues-
tificaron vistiendo ropajes a la moda de siglo que conservaban en
sus pliegues el polvo el polvo de la tierra fecunda en frutos
en que se vale con el aire sincretando los tierrales tierrales que
disminuyen a medida que nos acercamos a la costa y su arena
imagen que sustituyen su forma mediante el polvo que les
cubría ellos dejaron las iglesias y se llegaron a tantas manifes-
taciones de la piedad o de asuntos cotidianos pero siempre
se mantuvieron de un modo tal que buscaron constituir no
una multiplicidad sino una sola imagen tal como esos pe-
ones del campo que al descansar o esperar adoptan actitudes y pos-
turas que los asemejan a un solo cuerpo.

La Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda. es creada oficialmente el 30 de marzo de 1970 por un grupo de 35 personas, entre ellos arquitectos y diseñadores de la Escuela de Valparaíso. Como modo de sustentar económicamente a Ciudad Abierta mediante servicios profesionales realizados en común, plantea "la organización de una comunidad solidaria de vida y trabajo fundada en la igualdad intrínseca de la actividad intelectual y manual".

El trabajo de la Cooperativa, realizado para varias empresas, se caracterizó por los exhaustivos estudios y observaciones incorporados a sus propuestas, los que usualmente se entregaban en ejemplares manuscritos en un lenguaje propio de la Escuela y en ocasiones acompañados de dibujos realizados por el propio Alberto Cruz. La Cooperativa entendía su labor y vinculación con la industria como una experiencia de aprendizaje "inscrita en un atmósfera de investigación".

Amereida

Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso. "La Avenida del Mar", Aisthesis Nº 4, Centro de Investigaciones Estéticas, PUC, 1969
FACC



Pontificia Universidad Católica de Chile

FACULTAD DE FILOSOFIA Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

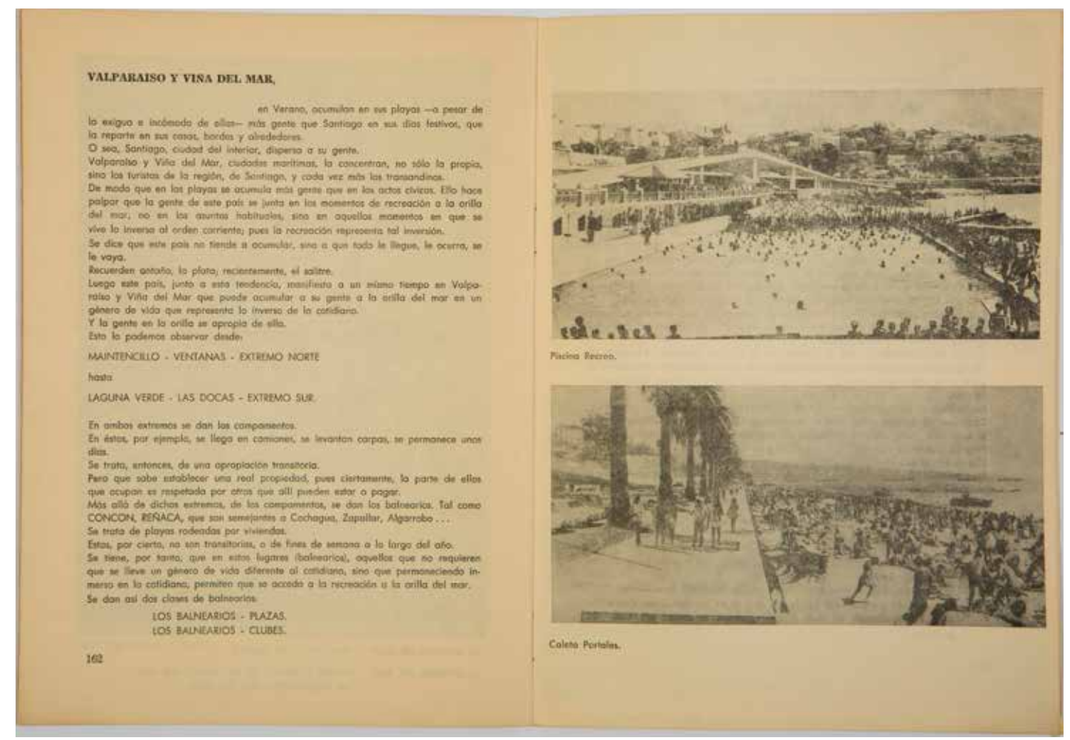
LA AVENIDA DEL MAR

ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

AISTHESIS Nº 4 — 1969 — Centro de Investigaciones Estéticas

SANTIAGO DE CHILE, 1969



VALPARAISO Y VIÑA DEL MAR,

en Verano, acumulan en sus playas —a pesar de la exiguo e incómoda de ellas— más gente que Santiago en sus días festivos, que la reparte en sus casas, bordes y alrededores.
O sea, Santiago, ciudad del interior, dispersa a su gente.
Valparaíso y Viña del Mar, ciudades marítimas, la concentran, no sólo la propia, sino los turistas de la región, de Santiago, y cada vez más los transandinos.
De modo que en las playas se acumula más gente que en los actos cívicos. Ello hace palpar que la gente de este país se junta en los momentos de recreación a la orilla del mar, no en los asuntos habituales, sino en aquellos momentos en que se vive lo inverso al orden corriente; pues la recreación representa tal inversión.
Se dice que este país no tiende a acumular, sino a que todo le llegue, le ocurra, se le vaya.
Recuerden antaño, la plata; recientemente, el salitre.
Luego este país, junto a esta tendencia, manifiesta a un mismo tiempo en Valparaíso y Viña del Mar que puede acumular a su gente a la orilla del mar en un género de vida que representa lo inverso de lo cotidiano.
Y la gente en la orilla se apropia de ella.
Esto lo podemos observar desde:

MAINTENCILLO - VENTANAS - EXTREMO NORTE

hasta

LAGUNA VERDE - LAS DOCAS - EXTREMO SUR.

En ambos extremos se dan los campamentos.
En éstos, por ejemplo, se llega en camiones, se levantan carpas, se permanece unos días.
Se trata, entonces, de una apropiación transitoria.
Pero que sabe establecer una real propiedad, pues ciertamente, la parte de ellos que ocupan es respetada por otros que allí pueden estar o pagar.
Más allá de dichos extremos, de los campamentos, se dan los balnearios. Tal como CONCON, REÑACA, que son semejantes a Cachagua, Zapallar, Algarrobo . . .
Se trata de playas rodeadas por viviendas.
Estas, por cierto, no son transitorias, o de fines de semana a lo largo del año.
Se tiene, por tanto, que en estos lugares (balnearios), aquellos que no requieren que se lleve un género de vida diferente al cotidiano, sino que permaneciendo inmerso en lo cotidiano, permiten que se acceda a la recreación a la orilla del mar.
Se dan así dos clases de balnearios.

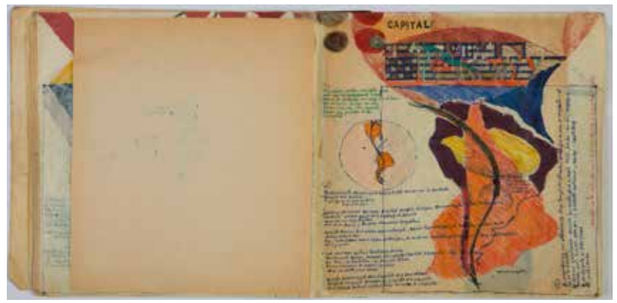
LOS BALNEARIOS - PLAZAS.
LOS BALNEARIOS - CLUBES.

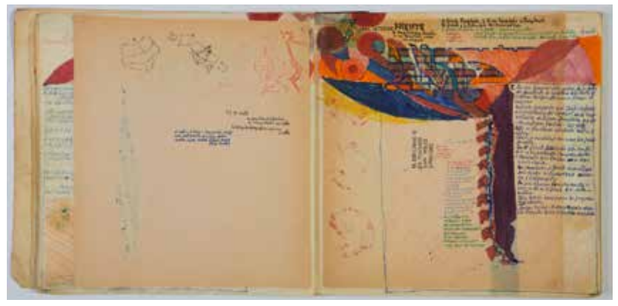
162

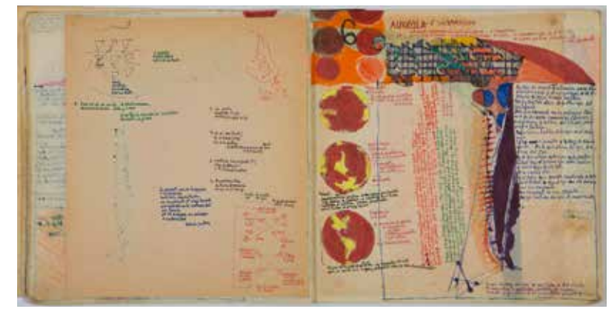
Piscina Recreo.

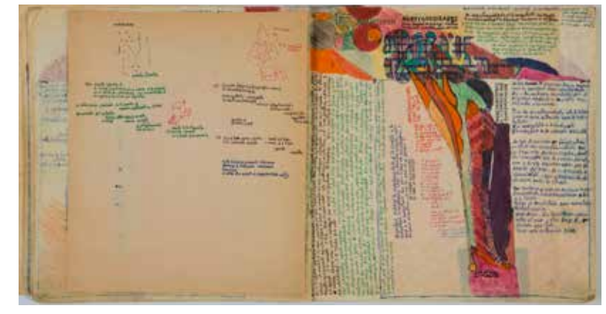
Caleta Portales.

Alberto Cruz
Cuaderno "Mar interior", década 1970
Tinta, lápiz pasta y plumón sobre papel,
26 x 27 cm
FACC

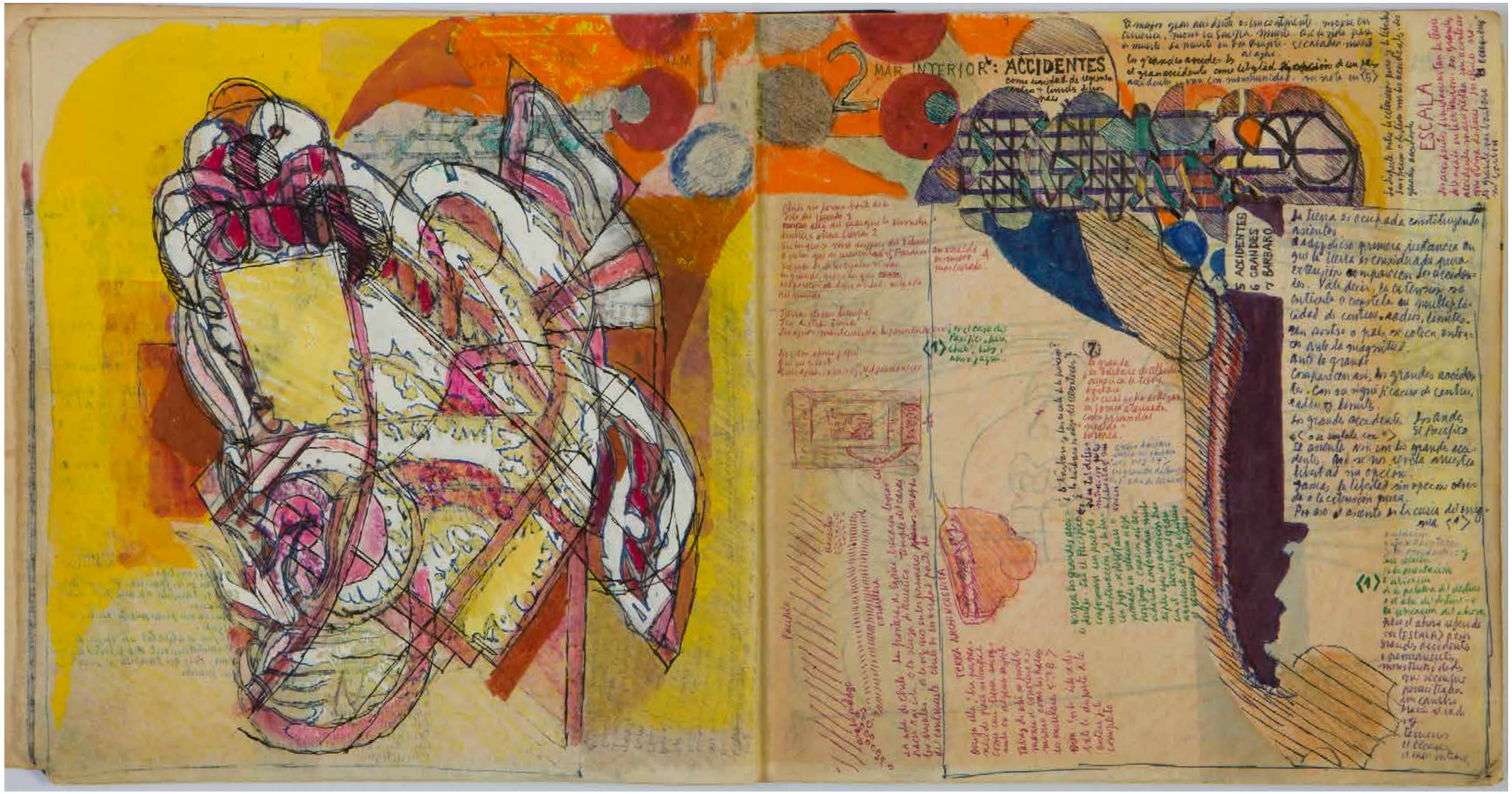




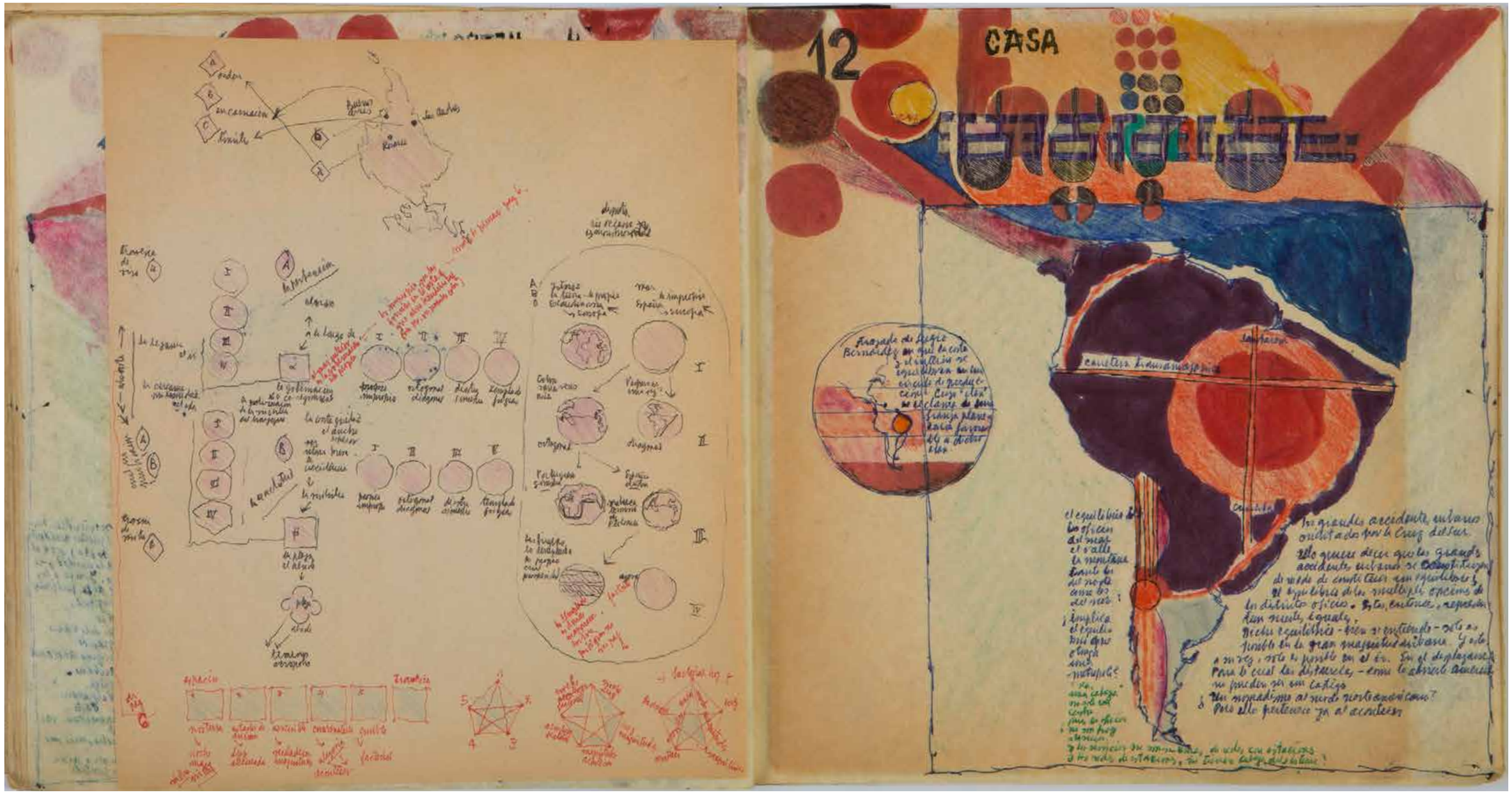




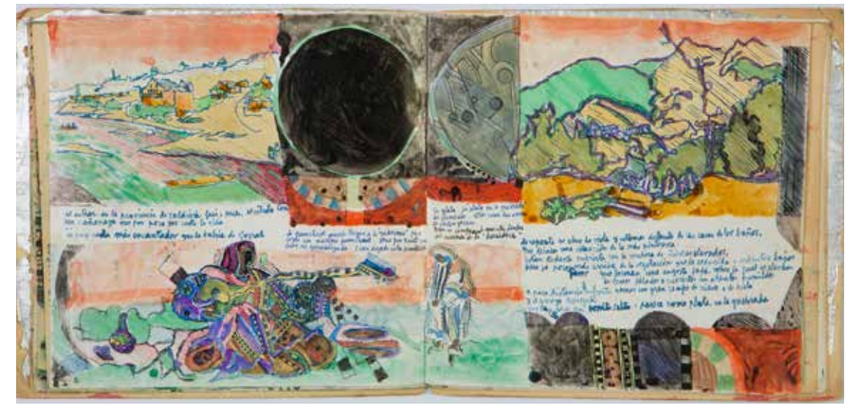
Alberto Cruz
Cuaderno "Mar interior", década 1970
Tinta, lápiz pasta y plumón sobre papel.
26 x 27 cm
FACC



Alberto Cruz
Cuaderno "Mar interior", década 1970
Tinta, lápiz pasta y plumón sobre papel.
26 x 27 cm
FACC



Alberto Cruz
Cuaderno "Nueva Orleans, Darién.
En Chile, Atlántida", década 1970
Tinta, plumón, lápiz color y lápiz pasta.
19,5 x 20,5 cm
FACC

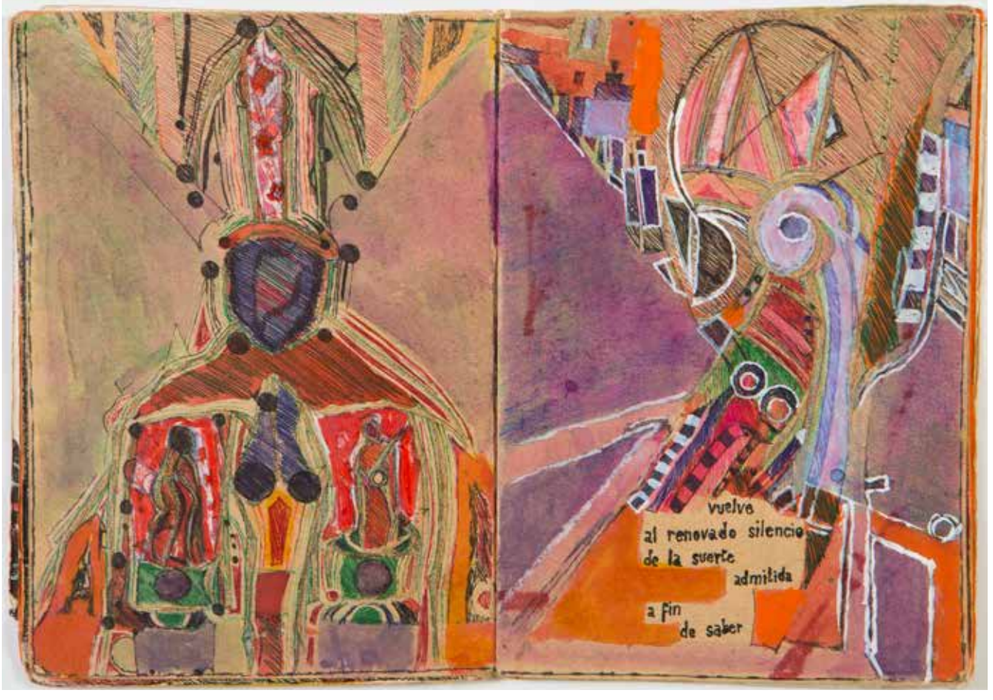


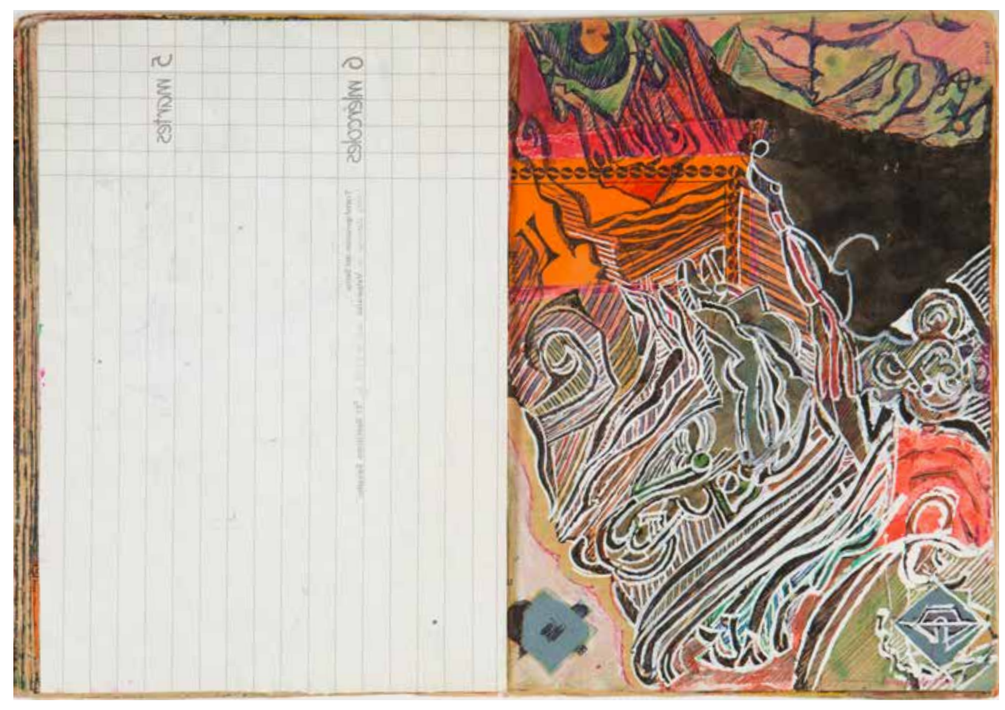
Alberto Cruz
Cuaderno "Nueva Orleans, Darién.
En Chile, Atlántida", década 1970
Tinta, plumón, lápiz color y lápiz pasta,
19,5 x 20,5 cm
FACC

Alberto Cruz
Cuaderno "Nueva Orleans, Darién. En Chile, Atlántida", década 1970
Tinta, plumón, lápiz color y lápiz pasta, 19,5 x 20,5 cm
FACC

Alberto Cruz
Cuaderno "Nueva Orleans, Darién.
En Chile, Atlántida", década 1970
Tinta, plumón, lápiz color y lápiz pasta,
19,5 x 20,5 cm
FACC

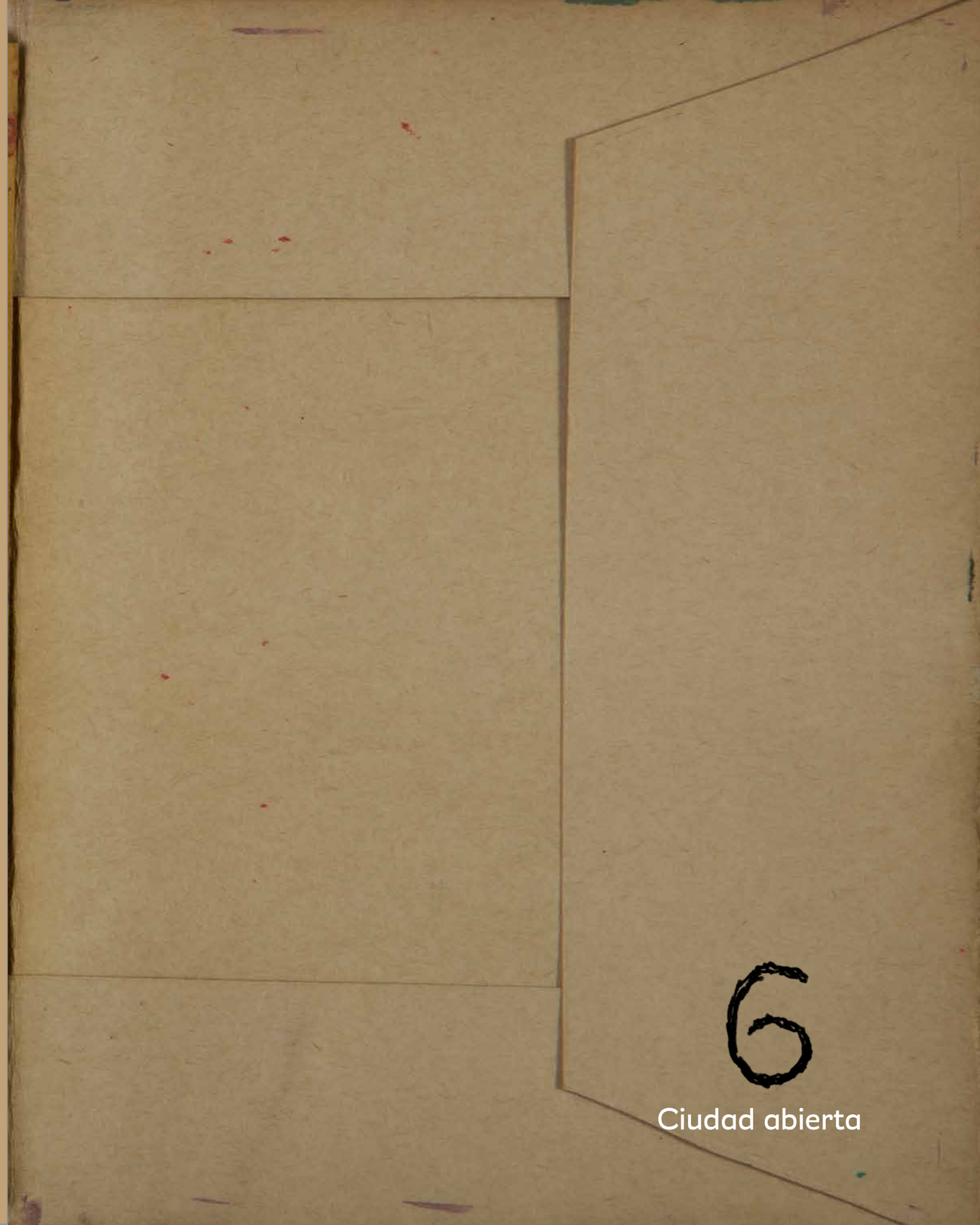
Alberto Cruz
D VR- 26


vuelve
al renovado silencio
de la suerte
admitida
a fin
de saber



inclinado
en la intercesion
contiguo
matutino
entanto ella
por el significado silencioso
de los hechos
mudas tiempo
y nombres veloces, unilaterales
arguyes protegida ya
segura de afeccion
tu temprana realidad

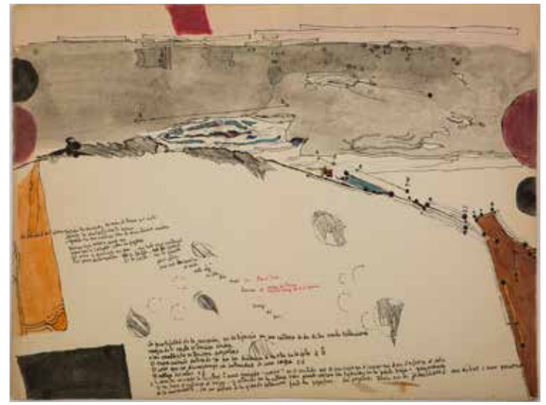
Los escritos-dibujos de Alberto Cruz están –desde 1969– cruzados casi en su totalidad por Ciudad Abierta. Iniciada en 1952 por el Instituto de Arquitectura, se vuelve un nuevo horizonte en la búsqueda por unir "vida, trabajo y estudio". Fundada en 1971, Ciudad Abierta se extiende a lo largo de 270 hectáreas de dunas y quebradas, al borde del océano Pacífico, distantes a pocos kilómetros de Valparaíso. Provee a la Escuela de un campo expandido para la acción poética y la experimentación lúdica-constructiva. Sus obras y hospederías, realizadas por profesores y alumnos, son experiencias pedagógicas-comunitarias que buscan la "hospitalidad simple pero radical", un lugar para "habitar y no solo sobrevivir". Alberto Cruz participó hasta el fin de sus días de la vida de Ciudad Abierta y dejó en la Sala de Música (1972) –un espacio comunitario que mira hacia el interior, calibrando con sus paneles acústicos el sonido de las olas– una huella decisiva de su concepción de "habitar en la luz".

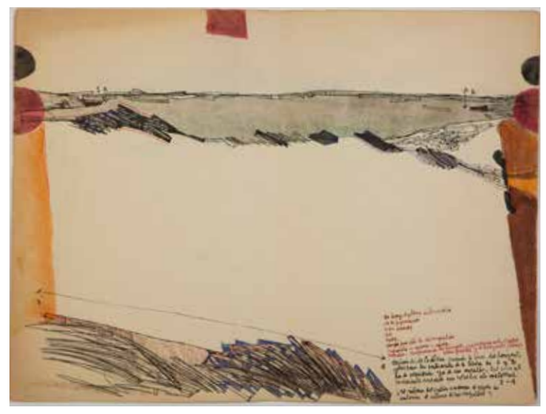


6

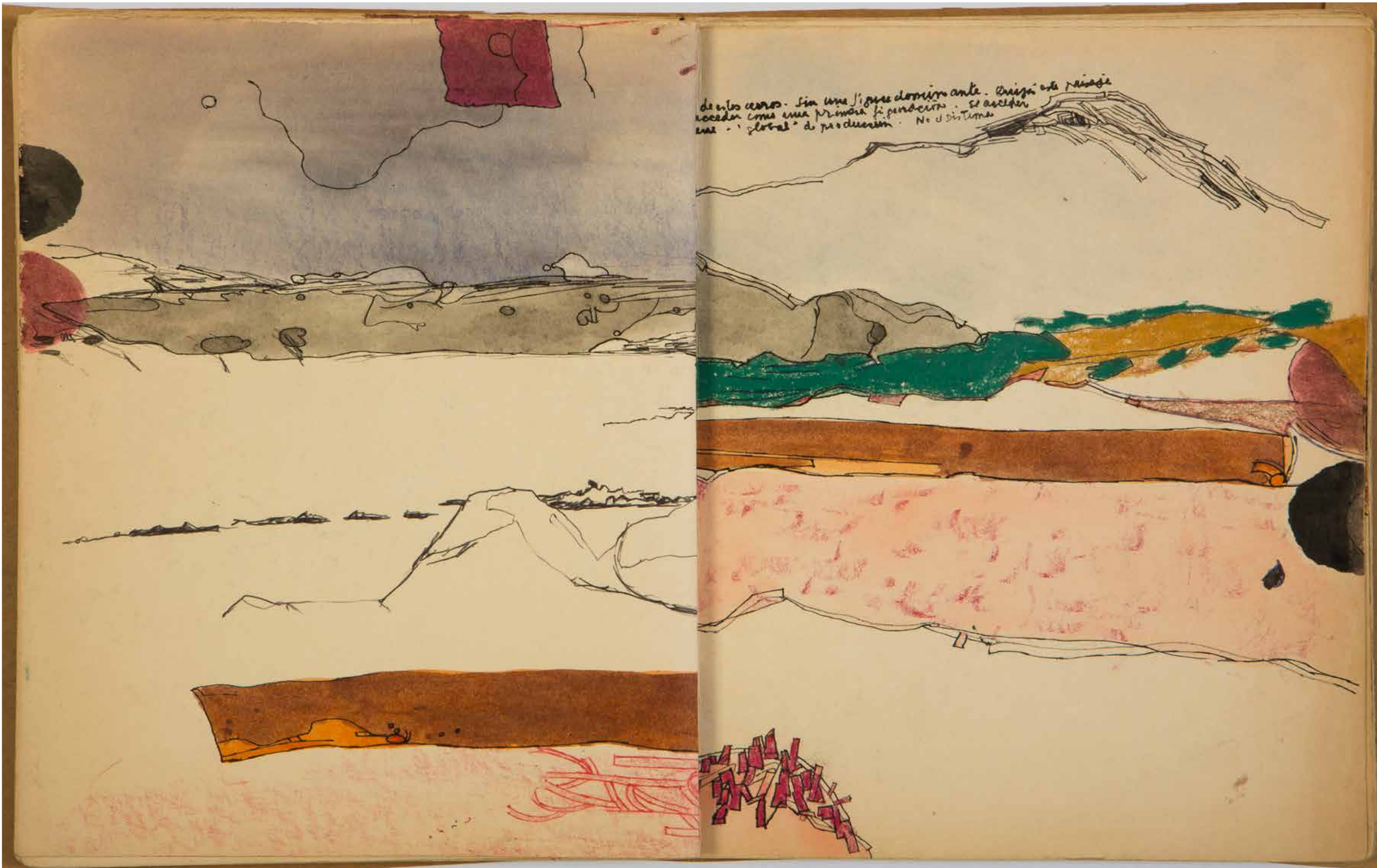
Ciudad abierta

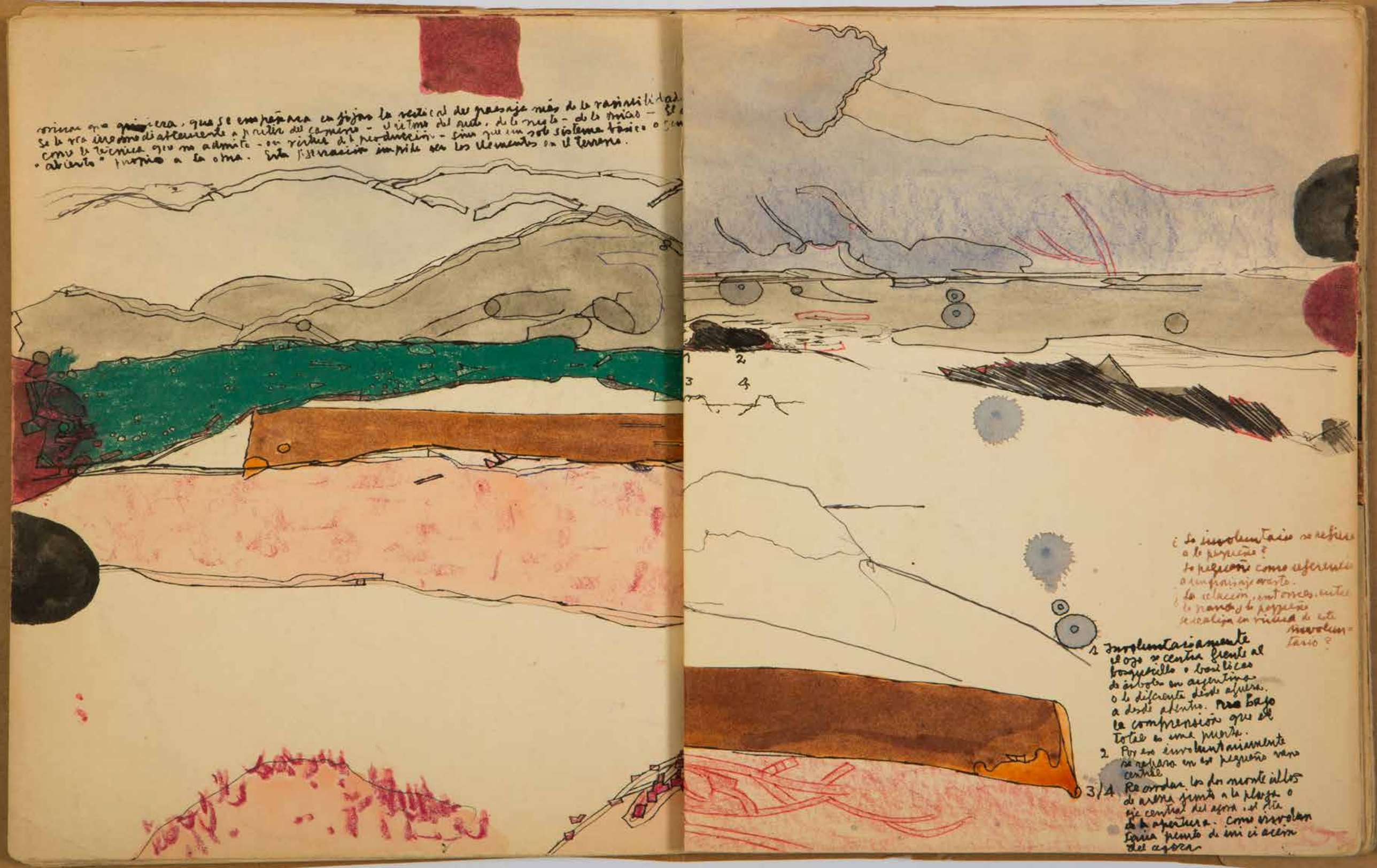
Alberto Cruz
Cuaderno Ciudad Abierta.
El terreno y sus "ritmos":
playa, duna-arena, vega,
follaje, década 1970
Tinta y lápiz pasta sobre
papel, 37,5 x 27 cm
FACC



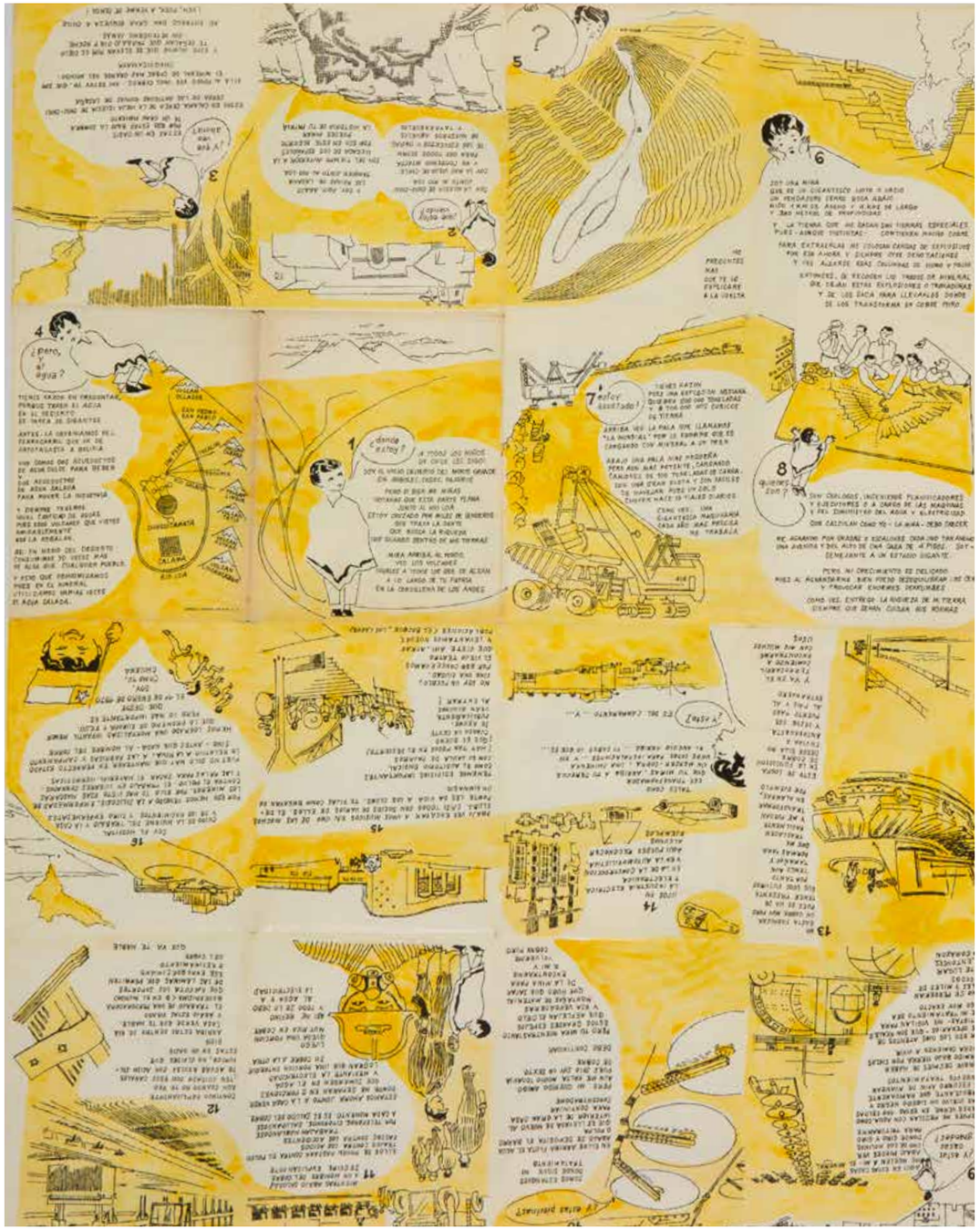


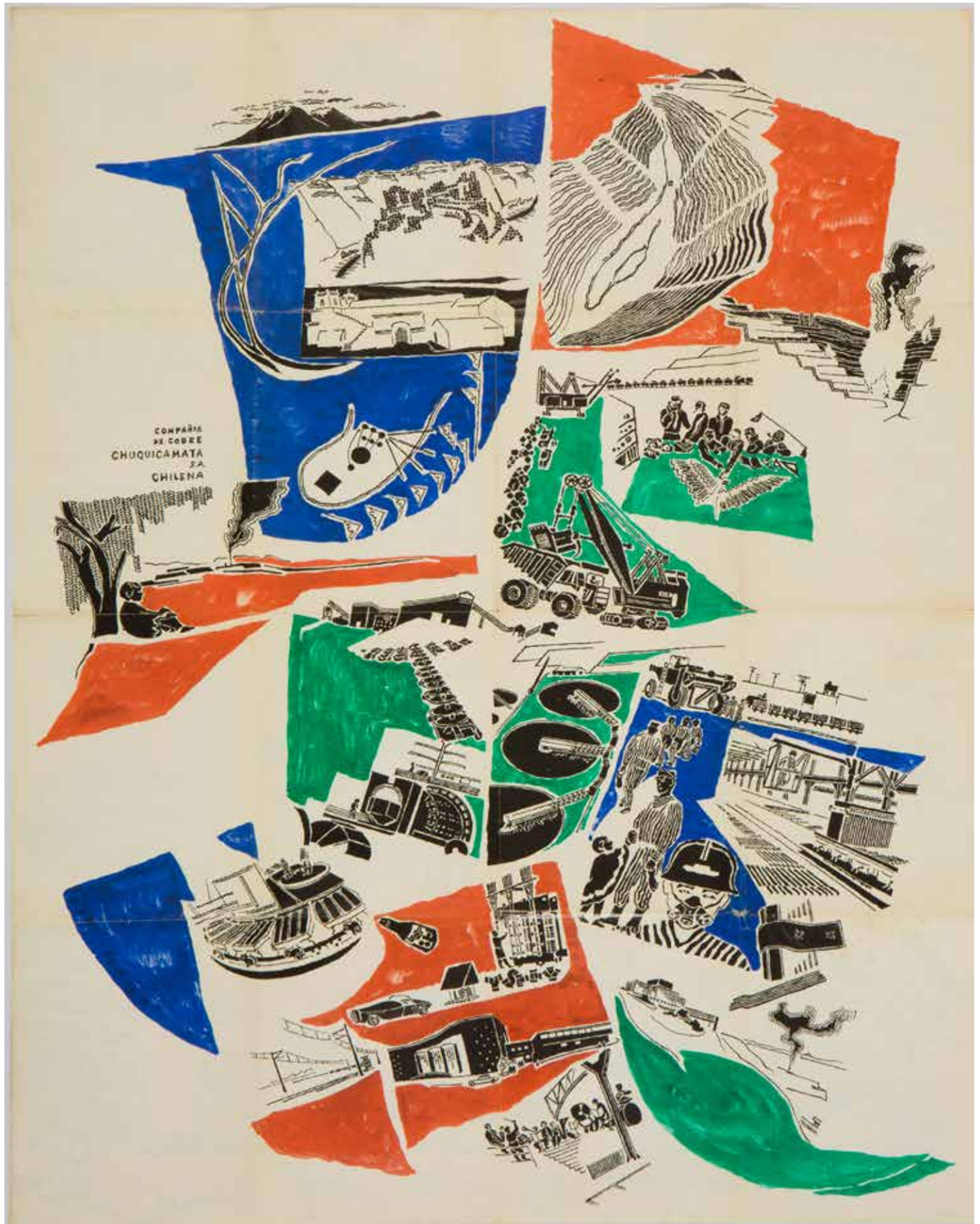
Alberto Cruz
Cuaderno Ciudad Abierta.
El terreno y sus "ritmos":
playa, duna-arena, vega,
follaje, década 1970
Tinta y lápiz pasta sobre
papel, 37,5 x 27 cm
FACC


de estos cerros. Sin una figura dominante. Cruzará este paisaje
necesaria como una primera figuración. Se asciende
una "global" de producción. No es distinto

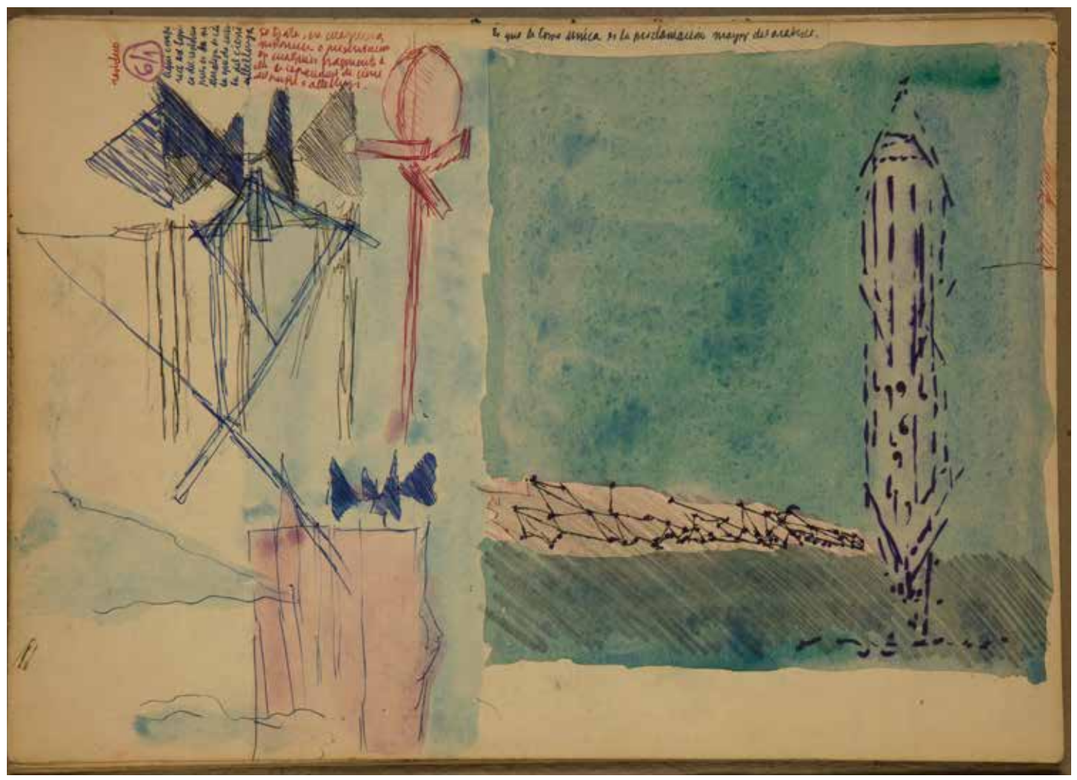

1 2
3 4
¿ Lo involuntario se refiere a la pequeñez ?
La pequeñez como referencia a un paisaje vasto.
¿ La relación, entonces, entre la grandeza y la pequeñez se realiza en virtud de este involuntario ?
1 Involuntariamente el ojo se centra frente al bosquecillo o boulices de árboles en argentina o la difícil desde afuera. a desde adentro. Pero bajo la comprensión que el Total es una puerta.
2 Por eso involuntariamente se repara en ese pequeño vano central
3/4 Recordar los dos montículos de arena junto a la playa o eje central del agua al día de la apertura. Como involucran Igual punto de mi ci acción del agua

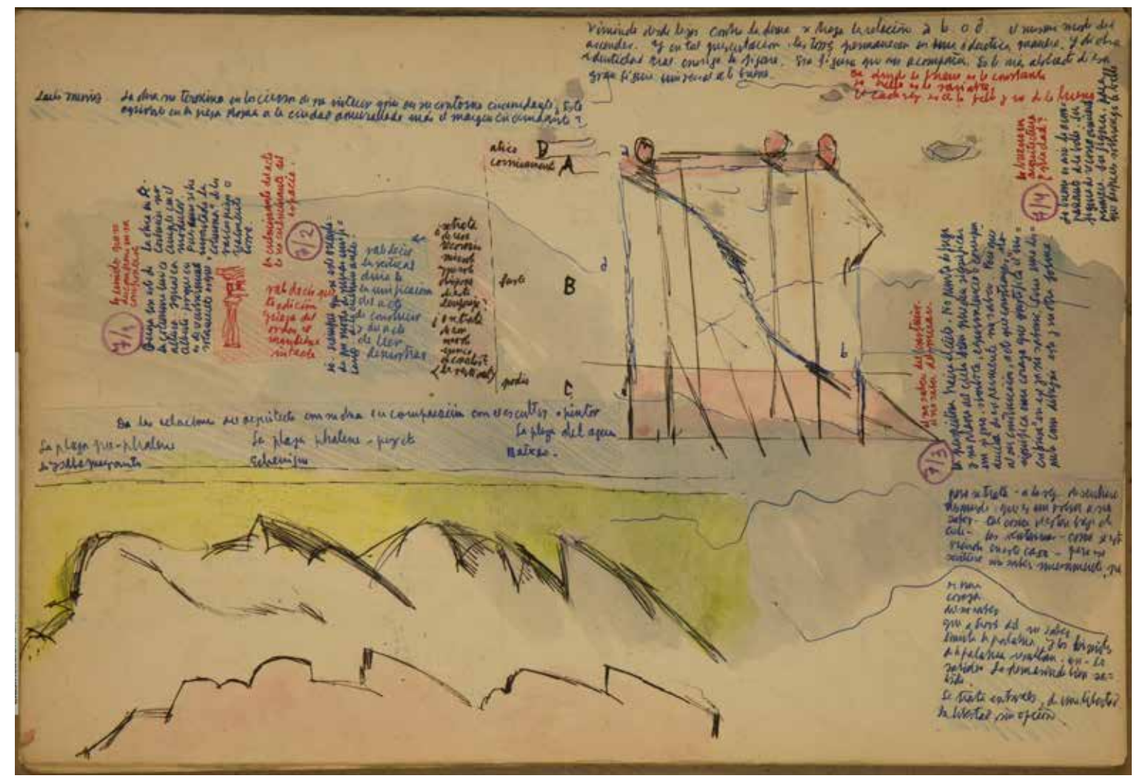
Alberto Cruz y Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda.
Afiche para la Compañía de Cobre Chuquicamata Chilena S.A., explicación del proceso de producción del cobre, impreso en Editorial Zig-Zag, 1970
Impreso en verso y reverso plegable,
54 x 74,5 cm
FACC





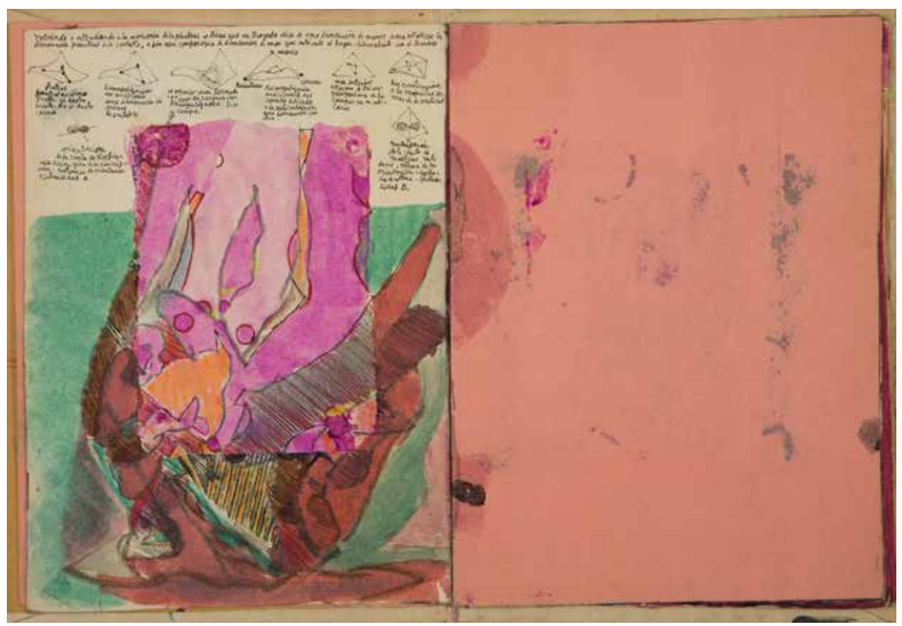
Alberto Cruz
Cuaderno Ciudad Abierta.
Torres de agua, c. 1974
Tinta y lápiz pasta sobre papel,
32,5 x 22 cm
FACC

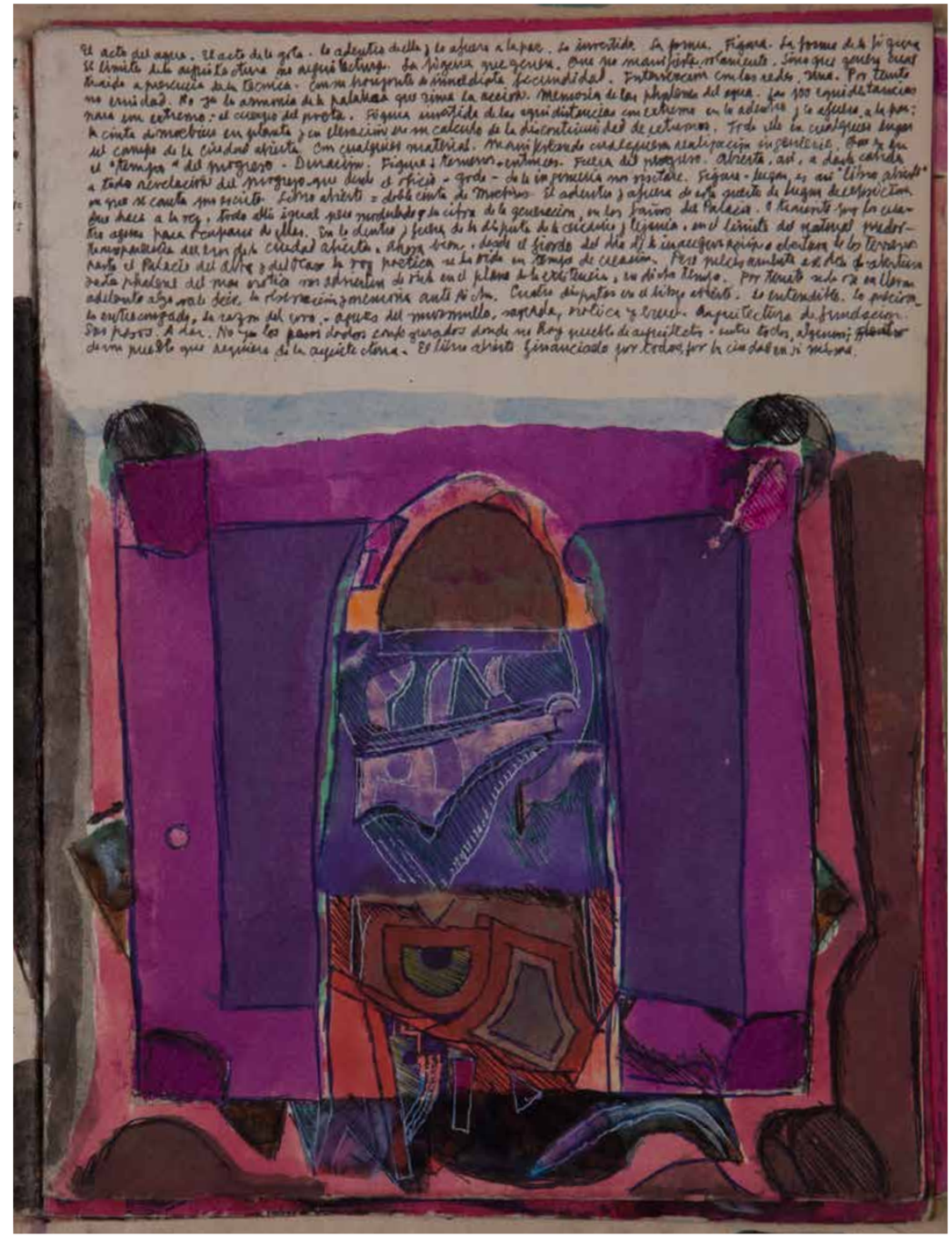




Alberto Cruz
Cuaderno "Phalène del agua. Instalación del agua", c. 1974
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26,5 cm

Alberto Cruz
Cuaderno "Phalène del agua.
Instalación del agua", c. 1974
Tinta, plumón y lápiz pasta
sobre papel, 19 x 26,5 cm

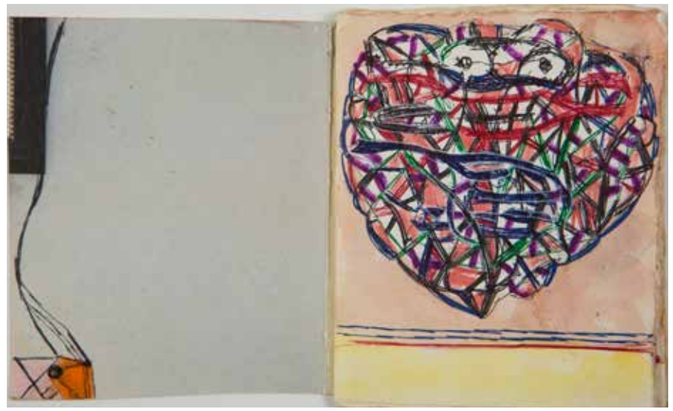


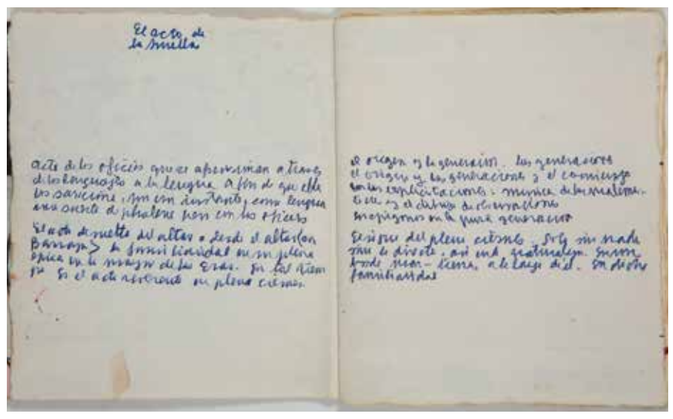


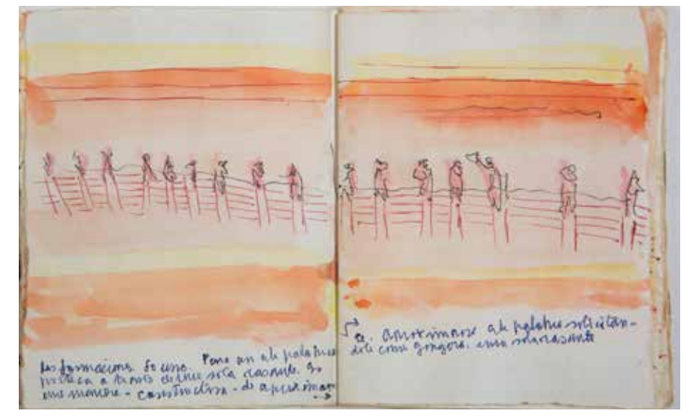
Alberto Cruz
Cuaderno "Phalène del agua. Instalación del agua", c. 1974
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26,5 cm

Alberto Cruz
Cuaderno "Phalène del agua. Instalación del agua", c. 1974
Tinta, plumón y lápiz pasta sobre papel, 19 x 26,5 cm

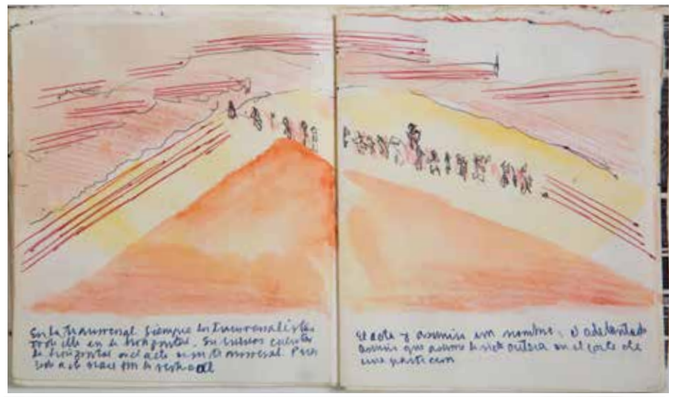
Alberto Cruz
Cuaderno "El acto de la huella",
década 1990
Tinta, plumón y lápiz pasta
sobre papel, 9 x 11 cm
FACC

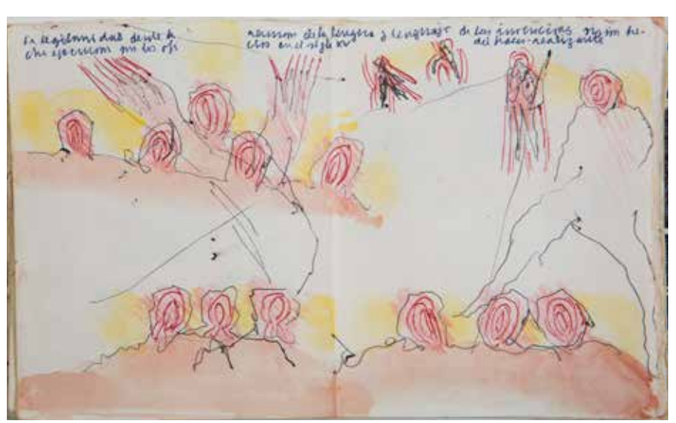






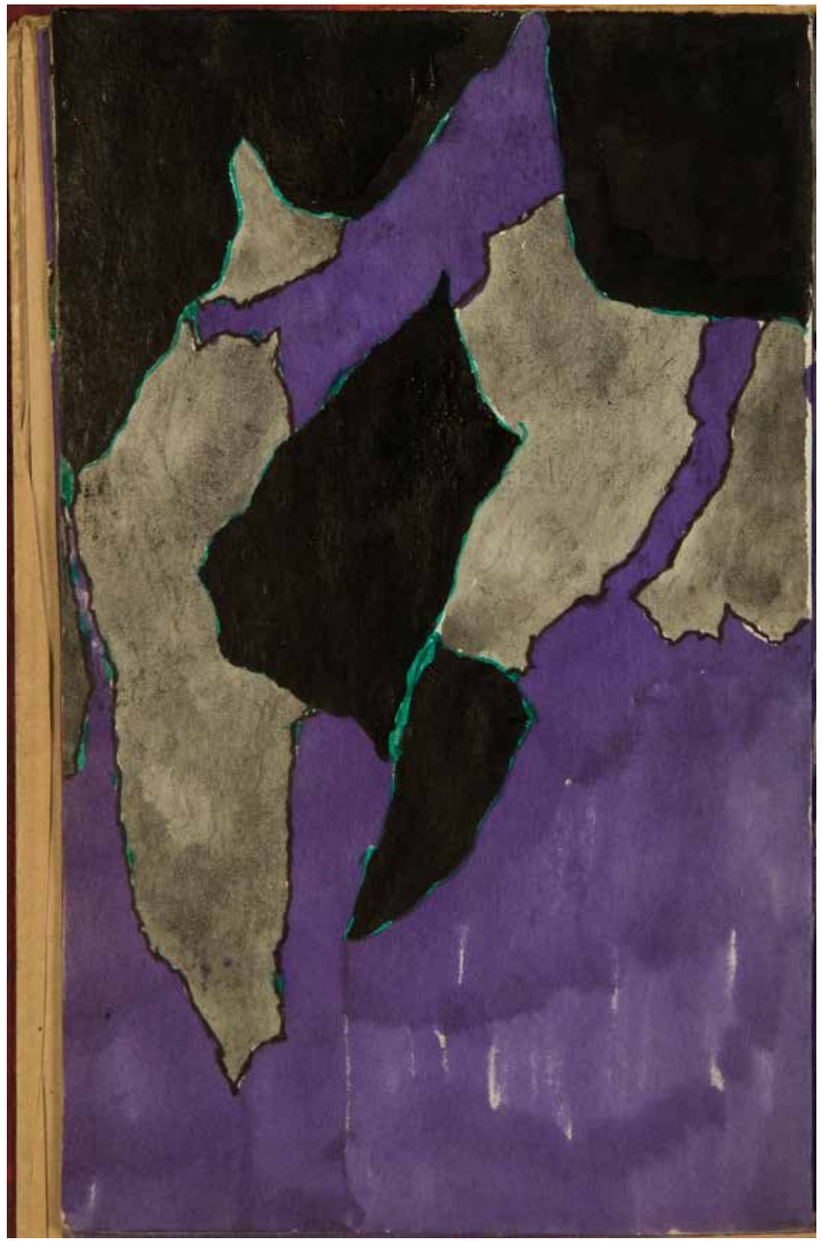
Alberto Cruz
Cuaderno "El acto de la huella",
década 1990
Tinta, plumón y lápiz pasta
sobre papel, 9 x 11 cm
FACC

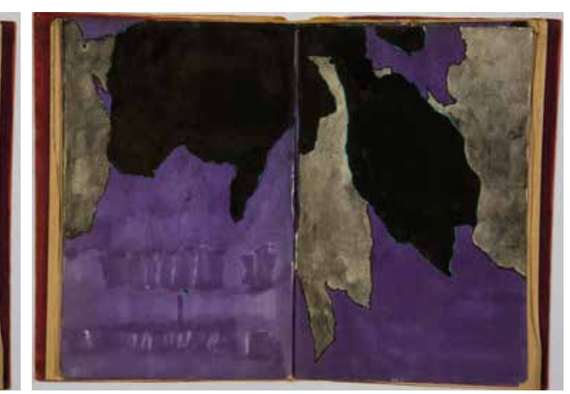




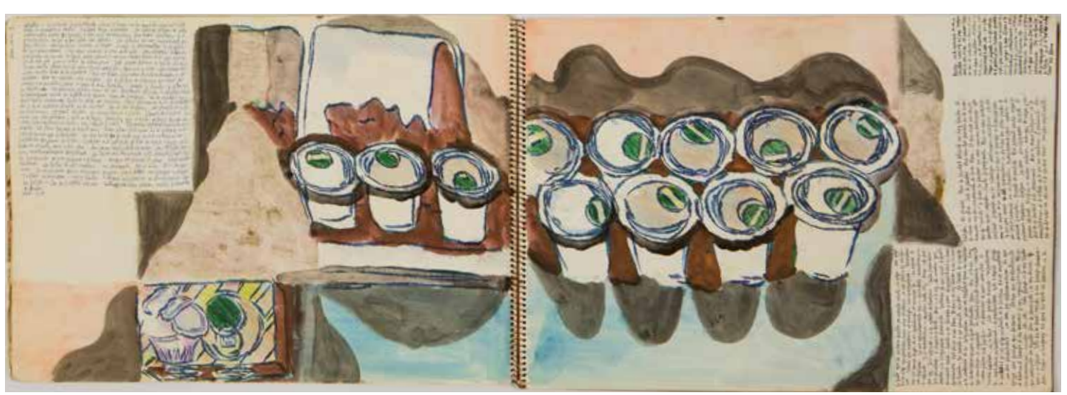
Alberto Cruz
Cuaderno "22 XII 1975, 8 pm, Ritoque". Observación de "una mancha, sin tamaño, sin volumen, sin color, solo con borde", 1975
Tinta sobre papel, 12 x 17 cm
FACC

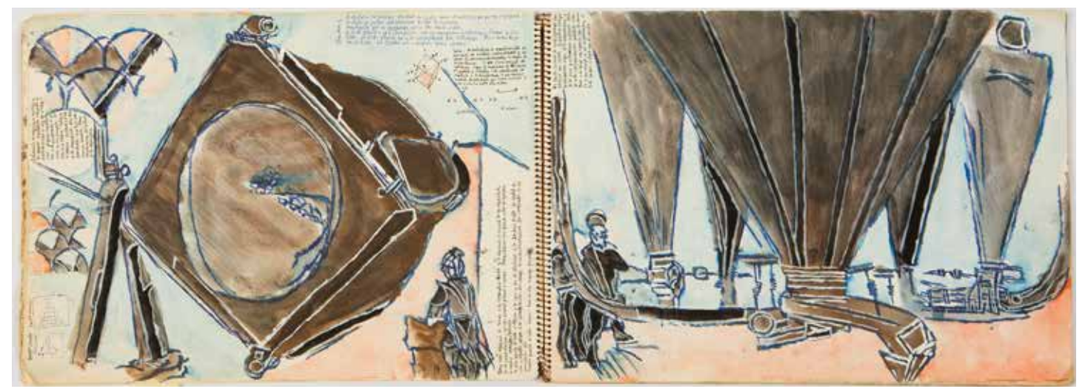
Alberto Cruz
Cuaderno "22 XII 1975, 8 pm, Ritoque". Observación de "una mancha, sin tamaño, sin volumen, sin color, solo con borde", 1975
Tinta sobre papel, 12 x 17 cm
FACC

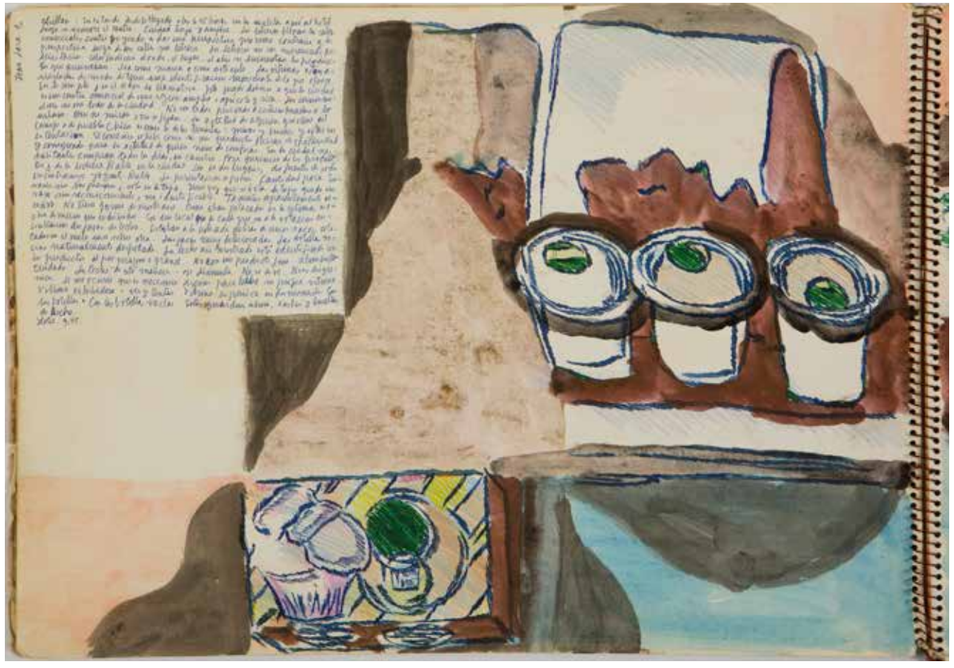


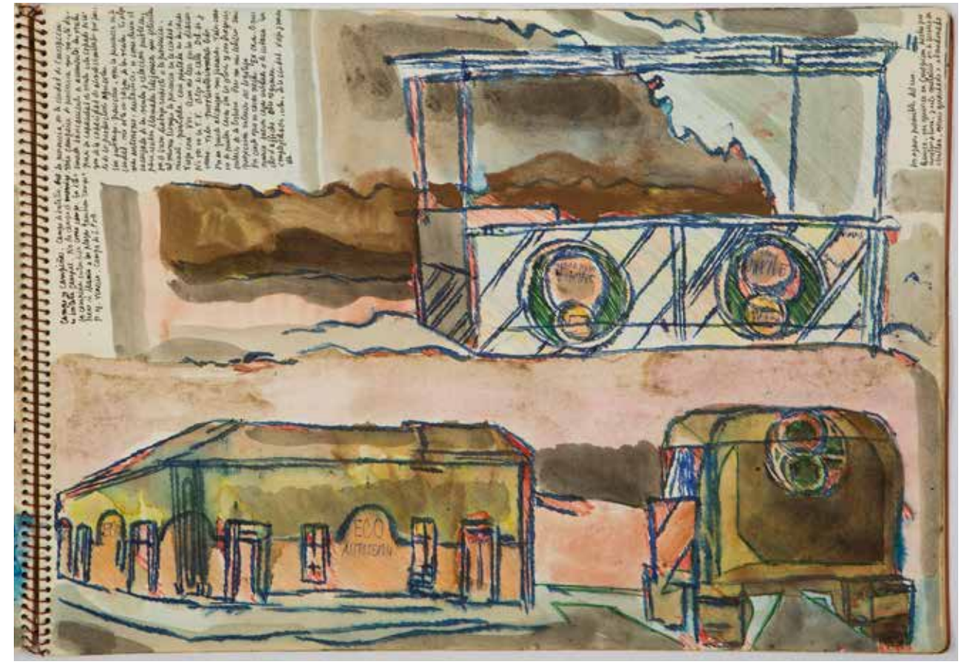


Alberto Cruz
Croquera de trabajo para la Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda., década 1970
Lápiz pasta, tinta, plumón y lápiz a color sobre papel,
44 x 32 cm
FACC

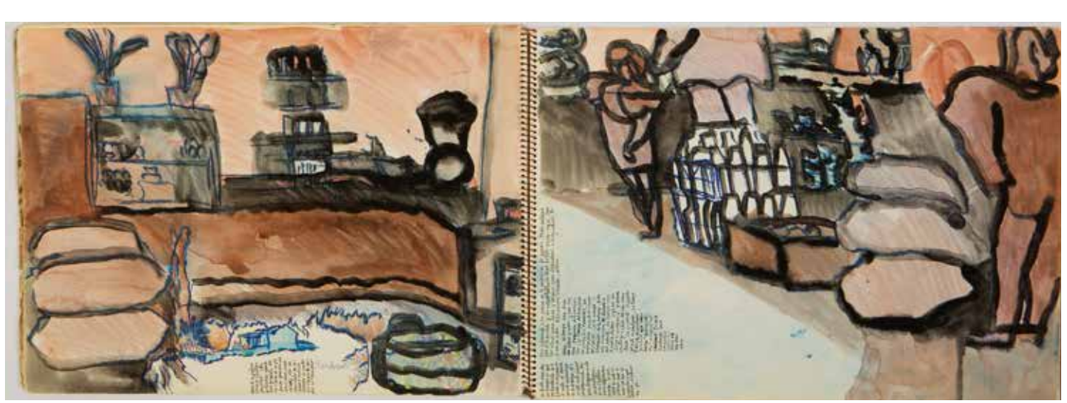




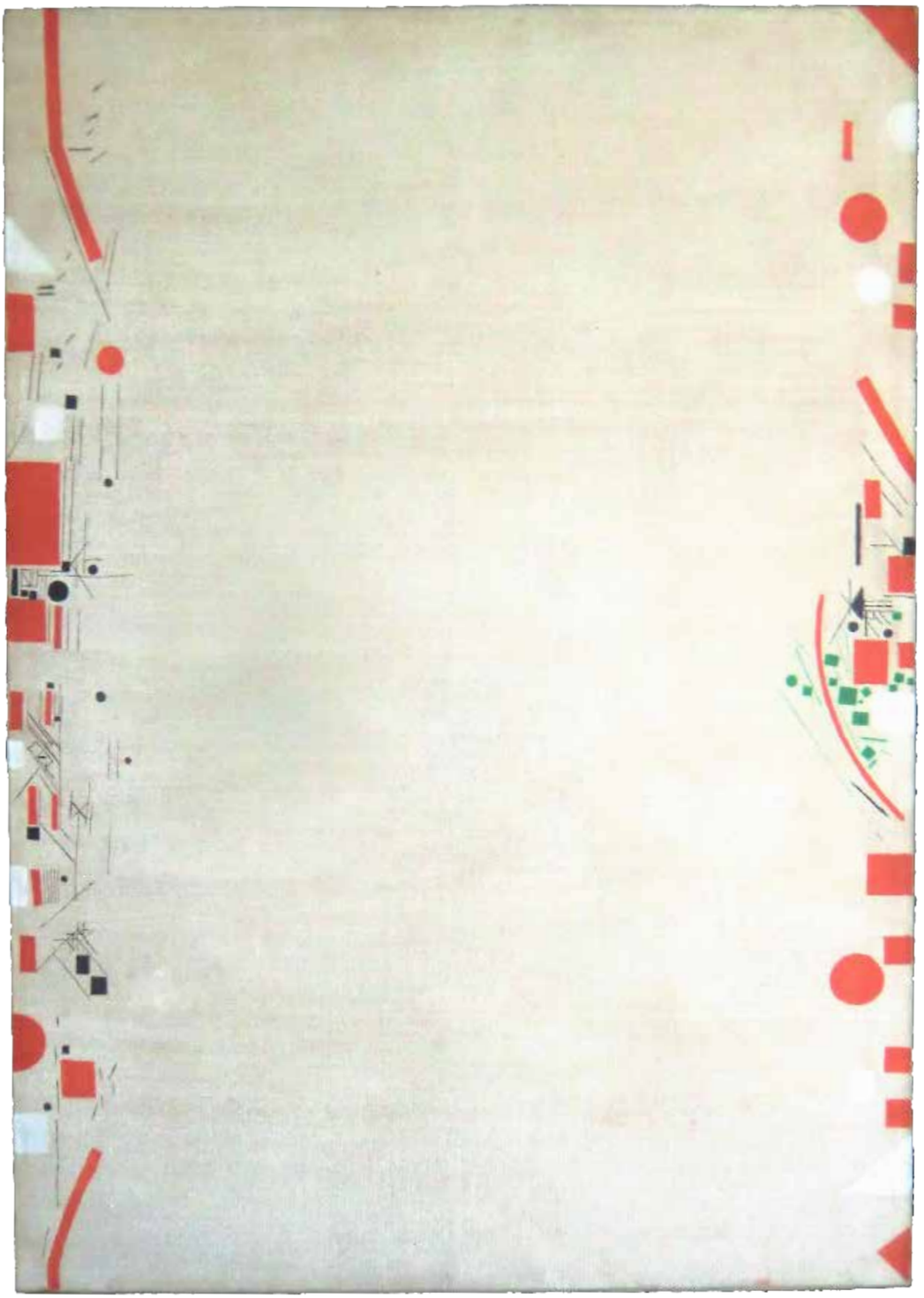




Alberto Cruz
Croquera de trabajo para la Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda., década 1970
Lápiz pasta, tinta, plumón y lápiz a color sobre papel,
44 x 32 cm
FACC



Alberto Cruz
Croquera de trabajo para la Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda., década 1970
Lápiz pasta, tinta, plumón y lápiz a color sobre papel, 44 x 32 cm
FACC



Alberto Cruz
Sin título, c. 1955
Óleo sobre tela, 40 x 92 cm
FACC: ENTREGAR FOTOGRAFÍA EN ALTA A DISEÑO

Cronología de Alberto Cruz Covarrubias
1917 - 2013

1917 Hijo de Nicolás Cruz Correa y de Sara Covarrubias Pardo, nace en Santiago de Chile. **1934-1939** Estudia Arquitectura en la facultad correspondiente de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), de donde recibe su título de arquitecto. **1934-1939** Trabaja en asociación con el arquitecto Jorge Elton realizando encargos para el diseño de viviendas en diferentes lugares del país. **1942-1947** Se desempeña como profesor ayudante del Taller de Composición Decorativa en la Facultad de Arquitectura de la PUC. Junto al arquitecto Alberto Piwonka modifica la metodología de este taller, dando origen al Curso del Espacio. El fundamento de este curso y su desarrollo va a incidir directamente en la modificación del tipo clásico de enseñanza impartida por la facultad. **1948-1949** Viaje a Europa. Estudio y observación de las corrientes modernas de arte y arquitectura. **1949** Reestructuración total de los planes de estudios de la Facultad de Arquitectura de la PUC, en la que participa activamente junto a un grupo de profesores. Es nombrado profesor titular de Taller Arquitectónico.

1

2

3

4

1 Exposición "Movimiento de Arte Concreto" de pintura italiana en el Hotel Miramar, 1953. De izq. a der.: Secretario de la Municipalidad de Viña del Mar; Rector de la UCV, R.P. Jorge González F.; Intendente de Viña del Mar, Vladimir Huber; Presidenta de Pro/Arte de Viña del Mar, Sra. Margarita Errázuriz D.; Director del Instituto de Arte UCV, Alberto Cruz C. y Rómulo Trebbi, crítico de arte. | **2** Alberto Cruz C. preparando junto a Claudio Girola la exposición de profesores en 1955. | **3** Alberto Cruz C. Texto x confirmar, 1954. De izq. a der.: José Vial A., Godofredo Iommi M., Eliana Lira, Arturo Baeza, Alberto Cruz C. | **4** Alberto Cruz C. junto a su esposa Olga Somavía D., 1956.

5

1950-1951 Alberto Cruz y el poeta Godofredo Iommi forman un grupo de trabajo compuesto por arquitectos y artistas. Con ellos inicia una serie de estudios teóricos sobre la arquitectura. Se formula el concepto de "Observación arquitectónica" (conjunto de dibujos y textos tomados directamente del acontecer de la ciudad). Es llamado por el rector de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), en ese entonces don Jorge González Förster, para hacerse cargo de un taller en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de esa casa de estudios. Es la oportunidad para instaurar una nueva orientación en la enseñanza de la arquitectura, la cual se había venido gestando desde sus tiempos como profesor del Taller de Composición Decorativa. Cruz propone la creación de un Instituto de Arquitectura (integrado por el grupo inicialmente formado en Santiago) y la puesta en marcha de un plan de estudios original. La propuesta del arquitecto es aceptada. **1952** Se traslada a la Universidad Católica de Valparaíso junto al poeta Godofredo Iommi y los arquitectos Miguel Eyquem, Fabio Cruz, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial y Arturo Baeza. Dos años más tarde se une a ellos el escultor argentino Claudio Girola. Forman el Instituto de Arquitectura, como espacio de investigación y reflexión para la creación arquitectónica, el cual orienta la enseñanza de la facultad y se hace cargo de su docencia. **1953** Primera Exposición de Arte Concreto en Chile.

6

7

5 Alberto Cruz C. junto a su esposa Olga Somavía y profesores de la PUCV, 1955. De izq. a der.: María Luisa Vial, Fabio Cruz, Teresa Vial, José Vial, Olga Somavía, Alberto Cruz, María Elena Purcell, Arturo Baeza, Miguel Eyquem y Eliana Lira | **6** De izq. a der.: Arturo Baeza, Eduardo Bresciani, José Vial, Alberto Cruz, Claudio Girola, Ricardo Astaburuaga | **7** Profesores en Cerro Castillo, 1955. De izq. a der.: Arturo Baeza, Luis Eduardo Bresciani, Alberto Cruz, Godofredo Iommi y Miguel Eyquem.

8

1954 Publicación de los trabajos "Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas", de autoría del Instituto de Arquitectura, y "Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos", de Alberto Cruz. Ambos trabajos, publicados en el primer número de *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, adquieren el carácter de manifiesto arquitectónico del Instituto de Arquitectura. **1955** Alberto Cruz viaja a Buenos Aires junto a los miembros del Instituto de Arquitectura para exponer sus fundamentos, métodos y realizaciones arquitectónicas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. **1956-1964** Durante este período, cuatro miembros del Instituto se radican en Europa –algunos en París y otros en Londres–, manteniendo contacto permanente con Valparaíso y desarrollando relaciones y actividades con grupos artísticos, intelectuales y profesionales del Viejo Continente, lo cual se transforma en la práctica en la existencia de una doble sede del Instituto: una en Valparaíso y la otra en París, Francia. En este período, 1959, Cruz también viaja a Europa. De este "intercambio" nacen importantes hitos para la Escuela de Arquitectura y el Instituto, como fue por ejemplo la "Phalène" y la formulación de "Amereida". Por otra parte, la Escuela de Arquitectura participa en la Primera Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura. En esa oportunidad, el Instituto realiza un pabellón de exposición en el cual se expusieron los planes de estudios y trabajos de los alumnos de la Escuela.

9

10

11

12

8 | 11 Phalène de Horcón, 1964. Acto poético de profesores, alumnos y pescadores de la caleta de Horcón en celebración del océano Pacífico. Declamación colectiva de alumnos de la Escuela, con trajes diseñados para la ocasión, del poema la Araucana de Ercilla. **12** Lectura poética en homenaje a los pescadores perdidos en el mar, declamación de sus nombres seguido por el lanzamiento de una ofrenda escultórica a las aguas.

13

14

1960-1963 Reconstrucción de iglesias del sur de Chile, a raíz del terremoto de 1960. Se realiza un catastro e informe de daños de 100 edificios afectados en Concepción, Osorno y Valdivia. ❙ **1964** Los miembros del Instituto de Arquitectura que vivían en Europa regresan a Valparaíso y, bajo la dirección de Cruz Covarrubias, se comienzan a organizar, anualmente, cursos de grabado, diseño gráfico y diseño industrial, entre otros, con profesores y artistas invitados (Henry Tronquoy, Enrique Zañartu, Edward Wrigth), así como seminarios sobre textos poéticos y filosóficos a cargo del profesor François Fédier. ❙ **1965** Travesía de Amereida. Viaje por América, desde Cabo de Hornos, cruzando por la Patagonia argentina hasta llegar a Villamontes en Bolivia. Participan Alberto Cruz y Fabio Cruz, arquitectos; Jonathan Boulting, Michel Deguy, Godofredo Iommi, Edison Simons, poetas; François Fédier, filósofo; Claudio Girola, Henry Tronquoy, escultores, y Jorge Pérez Román, pintor. ❙ **1966** Participa activamente en la elaboración y fundamentos de un nuevo plan de estudios para la Escuela de Arquitectura y Diseño de la UCV

15

La "Travesía de Amereida" es un viaje geopoético realizado en 1965 por poetas, arquitectos, artistas y filósofos, europeos y americanos. La expedición parte en Tierra del Fuego, en el extremo sur de Chile, entre los océanos Atlántico y Pacífico, y se dirige por la Pampa hacia Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, ciudad declarada por el grupo como "capital poética" de América. La travesía es una cruzada por el continente para penetrar sus zonas poco habitadas y misteriosas, su "mar interior". Esta experiencia busca hacer aparecer un lenguaje fundacional: una Eneida para América.

16

13 Travesía de Amereida. Ruta entre Punta Arenas y Puerto Natales, 5 de agosto de 1965. **14** Travesía Amereida, 3 de julio de 1965. **15** Travesía de Amereida, Cercanías de Puelches, 29 de agosto de 1965. **16** Travesía de Amereida. Ruta entre Punta Arenas y Puerto Natales, 5 de agosto de 1965.

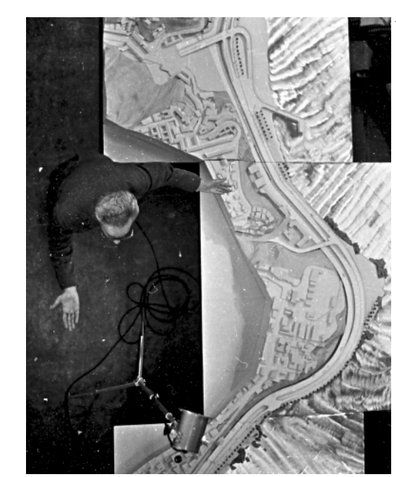
17

18

1967-1968 Se inicia el movimiento universitario que persigue la renovación de la P. Universidad Católica de Valparaíso. A partir de este nacen los institutos de Arte, Matemáticas, Ciencias Básicas y Lenguas. Cruz es nombrado director del Instituto de Arte, que depende de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Junto a otros arquitectos de la Escuela de Arquitectura participa en la realización del proyecto de urbanismo "Avenida del Mar", vía de unión costera entre Viña del Mar y Valparaíso, como alternativa al proyecto oficial elaborado por el gobierno. La propuesta genera un importante debate público respecto del impacto de las soluciones urbanas para la ciudad. Cruz viaja a Buenos Aires y Río de Janeiro, donde expone el proyecto "Avenida del Mar" a los arquitectos argentinos Amancio Williams, Jorge Ferrari Hardoy y Clorindo Testa, y a los brasileños Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes y Lúcio Costa. Por otra parte, se da origen a una nueva forma de talleres ofrecidos para profesores y egresados: las "Bottegas", formando de esta manera la base que permitirá más adelante la creación de la Ciudad Abierta.

Valparaíso se convierte para la Escuela en un laboratorio de investigación y campo experimental para su concepción poética. En 1968, el Ministerio de Obras Públicas da a conocer la "Vía Elevada", un proyecto vial que intervendría el borde costero de la ciudad. La Escuela califica el proyecto como un "urbanicidio" y se propone "combatir en defensa de la ciudad". Organiza manifestaciones de protesta y, durante un año completo, profesores y alumnos levantan el contraproyecto "Avenida del Mar", el que exponen en diversas sedes y lugares públicos de Valparaíso y Santiago.

19



17 Manifestación "No a la Vía Elevada", que se realizó en las calles del plan de Valparaíso, 1969. **18** | **19** Proyecto Avenida del Mar, contraproyecto Escuela de Arquitectura, 1969. Presentación de Alberto Cruz.

20

21

22

1968-1969 Viaje a Vancouver junto al poeta Edison Simons, por la costa del océano Pacífico. Se detienen en ciudades de Perú, Panamá, México y Estados Unidos. Van proclamando y exponiendo los fundamentos de la Travesía Amereida. **1970** Fundación de la Ciudad Abierta, en las cercanías de Ritoque, Región de Valparaíso. **1971** Publica, junto a los profesores de la Escuela de Arquitectura de la P. Universidad Católica de Valparaíso, el libro *Para una situación de América Latina frente al Pacífico*, donde quedan plasmados los fundamentos de dicha Escuela. **1972** Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Museo Nacional de Bellas Artes. **1972-1974** Período dedicado a los estudios y obras dentro de la Ciudad Abierta. Se trabaja colectivamente a partir de actos poéticos, desde donde se originan los encargos arquitectónicos.

23

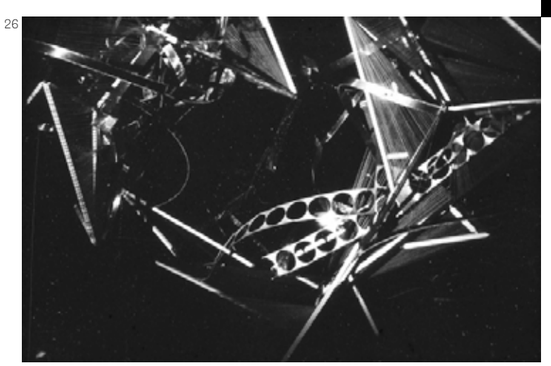
24

20 | **21** | **22** Viaje a Vancouver, Phalène de Tiahuanaco, Alberto Cruz y Edison Simons, con alumnos de la universidad. Gastón Gallardo, Jorge Jara, José Miguel Reyes y niños de la localidad, 14 de febrero de 1969 **23** | **24** Acto poético de apertura de los terrenos en Ciudad Abierta, 1969.

25

26

26



28

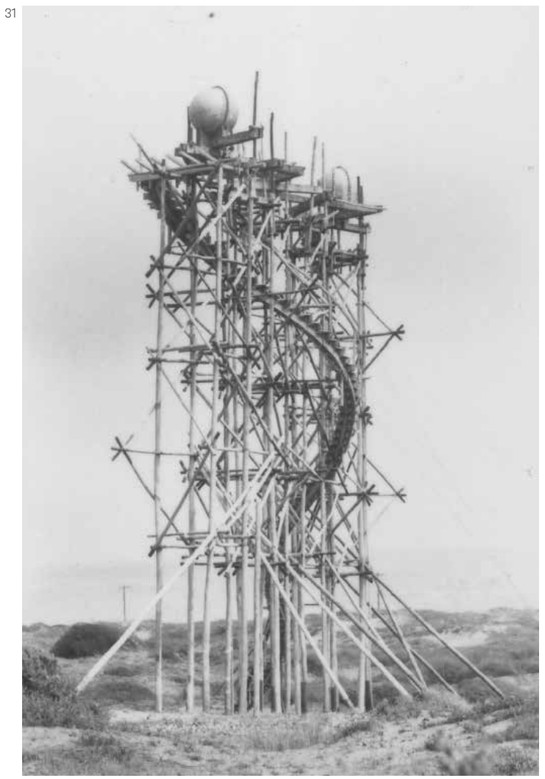
1975 Alberto Cruz Covarrubias recibe el Premio Nacional de Arquitectura, otorgado por el Colegio de Arquitectos de Chile. ❙ **1984** Formulación de los "Originales" de América: textos de los distintos quehaceres que abren nuevas elaboraciones de la tradición creativa. ❙ **1984-1987** Realización de Travesías, conforme a los planes de estudios de la Escuela. En este mismo período se desempeña como decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCV. Es reelegido para el próximo período. ❙ **1993** Recibe el grado de Doctor Honoris Causa por la PUCV.

25 Acto poético de apertura de los terrenos en Ciudad Abierta, 1969. **26** | **27** | **28** Oda "América: el camino no es el camino", diciembre de 1970. Bandas de tela pintadas y colgadas en la platea del Teatro Municipal de Viña del Mar, presentación del Taller de América, Instituto de Arte, UCV

29

30

31

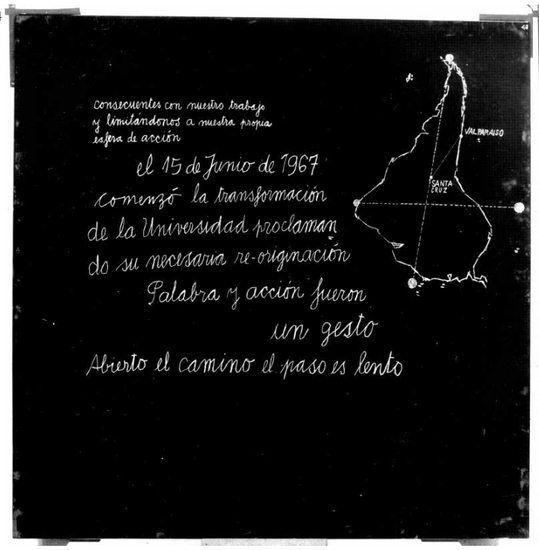


32

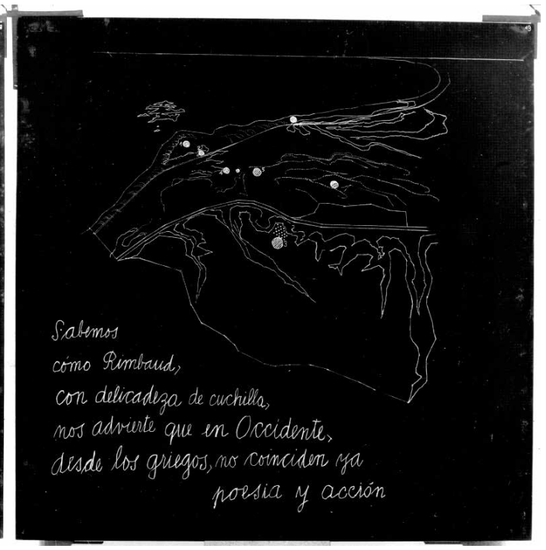
29 Escuela de Valparaíso, Phalène de las playas, 1 de noviembre de 1970. **30** Escuela de Valparaíso, Acto poético. Godofredo Iommi, 1970
31 Ciudad Abierta, Ritoque. Torres de Agua, 1974. **32** Ciudad Abierta, Ritoque. Vestal, Agora de Tronquoy, 1972.

33

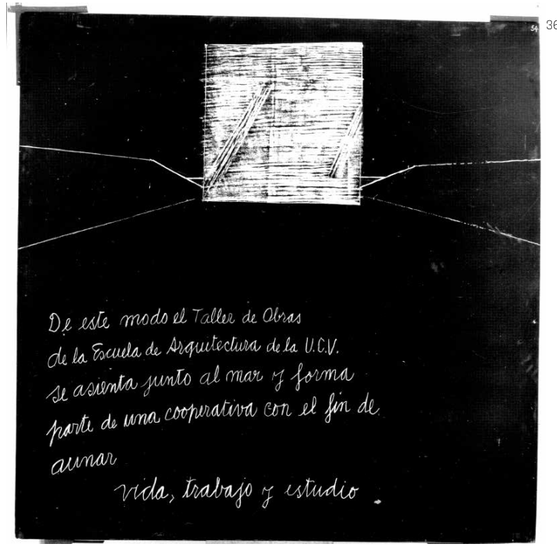
34



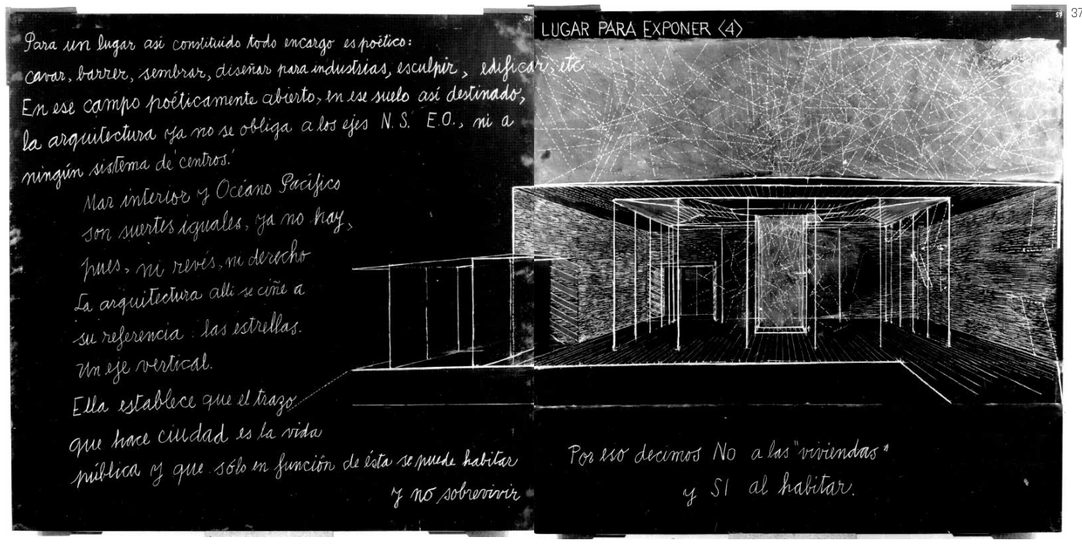
35



36



37



33 Escuela de Valparaíso, Ceremonia de clausura, Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura, UCV, Museo Nacional de Bellas Artes, 7 de noviembre de 1972. **34** | **35** | **36** | **37** Pizarrones presentados en la "Exposición de los 20 años de la Escuela de Arquitectura de la UCV", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1972

38

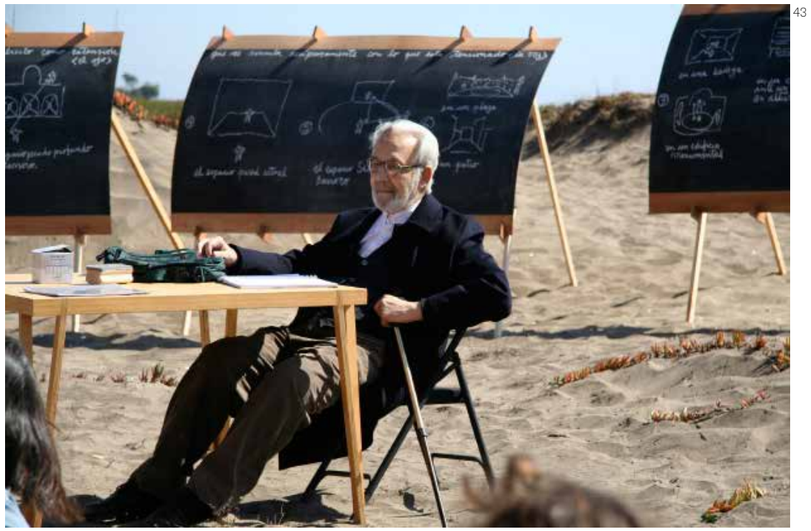
39

40

41

2000 Recapitulación de su pensamiento arquitectónico en el libro *Don Arquitectura.* ❙ **2004** Escribe el libro *Amereida - Palladio, Carta a los arquitectos europeos*, en colaboración con el arquitecto Bruno Barla. **2005** Se traslada a vivir a Santiago. Continúa viajando a Valparaíso todos los días miércoles. Primero se dirige a la Escuela de Arquitectura para dictar el Taller de América y luego a la Ciudad Abierta para participar de su quehacer. ❙ **2010** Publicación del libro *El acto arquitectónico*. Estudio referido a la observación en la arquitectura. ❙ **2013** Muere el 24 de septiembre, en Santiago de Chile.

42

43


38 Escuela de Valparaíso, Examen del tercer trimestre de primer año, 1 de diciembre de 1999. **39** Ciudad Abierta, Godofredo Iommi M. y Alberto Cruz C., en Sala de Música, 1991. **40** | **41** Alberto Cruz, Xxxxxxx xxxxxxxxx xxxxx. **42** | **43** Ciudad Abierta, Taller de Amereida, 21 de abril de 2010.

WASSILY
KANDINSKY

Fondo documental
Alberto Cruz Covarrubias

Introducción

El fondo documental Alberto Cruz Covarrubias, que reúne su obra inédita, está compuesto por más de 2.000 cuadernos, 200 pinturas sobre papel en distintas técnicas y formatos, alrededor de 1.000 documentos entre correspondencia y textos de distintos orígenes, y 36 carpetas en gran formato, denominadas "Extractos históricos".

Este valioso acervo artístico se constituye como un aporte concreto a nuestro patrimonio cultural. En él confluyen las distintas observaciones que realizara Alberto Cruz y que, arrancando desde su profesión de arquitecto, profundizan en la problemática del habitar del hombre en este mundo, desde puntos de vista tan diversos como son la música, la teología, la historia, la filosofía, las matemáticas y la gráfica, entre otros.

En estas carpetas de dibujos y escritos podemos ver la intrincada red de elementos que constituyen el lenguaje propio de Cruz: "la observación", en cuanto: "La observación es salir a ciudades, campos, montañas, mares... para mirar su orden. Dicho orden da cuenta de una evolución de la naturaleza y desde un desenvolvimiento histórico del hombre. Pero el objetivo de la observación no es reconocer tales leyes de evolución y de desenvolvimiento, sino que es ver en el orden reinante una manifestación de la creatividad humana. Y dentro de ella, llegarse hasta el alma de esa creatividad que es la palabra, que es la palabra poética".[1]

Por último, este patrimonio esconde otra riqueza, la de haber sido catalogado por su propio autor. Son pocos los archivos que han podido estructurarse bajo el criterio atento de su productor, y este es uno de esos casos. Entonces, estos documentos nos hablan por sí solos y también nos hablan a través de su orden, un orden que está en sincronía con el pensamiento de Cruz. Es él quien otorga los rangos y criterios de clasificación, quien determina las temáticas y los contenidos de cada unidad documental.

El fondo documental Alberto Cruz Covarrubias cuenta con cinco series que se componen de subseries, representando la agrupación de temas y subtemas.

Alberto Cruz, ¿Qué es la observación?, en http://www.ead.pucv.cl [20-06-2017]

Serie Escritos Continuos
Cuadernos en su mayoría escritos con una estructura determinada, donde se desarrollan uno o más temas relacionados entre sí.
Volúmenes: 61
Años que abarca: 1978-2013
Subseries:
- Cuadernos empastados
- Cuadernos de viaje
- Cuadernos archivados/docencia

Serie Dibujos
Cuadernos dibujados en un gran porcentaje, algunas veces con "notas al margen". Esta serie también contiene dibujos sobre papel en formato grande.
Volúmenes: 732
Años que abarca: 1975-2010
Subseries:
- Ejercicios gráficos
- Palimpsestos
- Formato grande
- Varios

Serie Cuadernos
Reúne el grueso de la obra inédita de Cruz. En general son escritos y dibujos sobre papeles de distintas procedencias. Son cuadernos artesanales, al modo de carpetas, preparados por el mismo autor. Cada uno conforma una unidad en sí mismo, pero también son parte de un conjunto organizado de temas.
Volúmenes: 1.524
Años que abarca: 1964-2007
Subseries:
- Diarios
- Docencia
- Ciudad Abierta
- Divertimento
- Observaciones
- Notas

Serie Extractos Históricos
Compuesto por carpetas en gran formato que contienen citas, notas, observaciones y dibujos de distintos hitos históricos, monumentos y construcciones de América y Europa.
Volúmenes: 36
Años que abarca: c. 1970

Serie Correspondencia
Documentos en relación con otras personas y/o instituciones: cartas, entrevistas, artículos, ensayos, borradores, entre otros.
Volúmenes: 902
Años que abarca:1963-2010
Subseries:
- Regalos
- Familia
- Documentos Escuela de Arquitectura
- Ciudad Abierta
- Amereida
- Correspondencia
- Tomás Browne Cruz
- Justo Uribe Olmedo
- Alumnos
- Escritos Alberto Cruz Covarrubias
- Homenajes
- Entrevistas
- Regalos a titulados
- Tomás Browne Covarrubias
- Encuentro Mundial de Profesores Universitarios
- Encuentro de Responsables Católicos
- François Fédier
- Christos Clairis
- Michel Deguy
- Invitaciones
- Recortes de prensa
- Iglesias de la Nueva Evangelización
- Amereida - Palladio

TITULO EN INGLÉS

Alberto Cruz. El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre

Colofón de *Acerca de la observación arquitectónica*,
bitácora del viaje a Vancouver, página XC,
publicado en 1982.

Presentation

Page
7
Notebook 1

It is what is glimpsed by an observation that is halted by joy. That which enjoys the use of the created world. Of Creation. It is the beautiful. It is beauty.
Alberto Cruz, El acto arquitectónico (The architectural act)

On the centenary of the birth of Alberto Cruz Covarrubias, the foundation that bears his name wishes to commemorate the occasion by introducing, to as broad an audience as possible, the artistic, creative and largely unknown work of this Chilean architect. With the exhibition *Alberto Cruz. El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre* (Alberto Cruz. The body of the architect is not that of just one man), the foundation pays tribute to Cruz as a thinker and artistic creator, and through that tribute hopes to disseminate his very singular legacy.

In a context of artistic innovation and experimentation in education, Cruz and a group of architects, artists and poets re-established the School of Architecture of the Universidad Católica de Valparaíso (UCV) in 1952, and then in 1970 they inaugurated the Ciudad Abierta, the Open City they called Amereida. These two projects served to reformulate both the teaching and conception of the architectural work, extending its boundaries from the perspective of the relationship between architecture and poetry and a deep bond with the American continent.

Throughout his life, Cruz expressed this creative adventure through a corpus of documentary material that totals over 2,000 notebooks and folders containing texts and drawings on architecture, urbanism, painting, philosophy and history, as well as many other topics. His oeuvre also includes some 200 paintings in different formats, techniques and supports; hundreds of documents including essays, manuscripts and correspondence; and 36 oversized folders with studies on European and Latin American architecture.

The Fundación Alberto Cruz Covarrubias, established in July 2016 by the architect's heirs Alberto, María Olga and Hernán Cruz Somavía, assumes the responsibility of caring for, preserving and disseminating this unpublished work, which represents seventy years of artistic and pedagogical work. Guided by this vocation, the Foundation aims to stimulate research into this cultural heritage through specific programs and collaborations with other institutions.

As a Foundation we are proud to conclude our first year in existence by presenting, for the first time and to a wide audience, the unpublished work of Alberto Cruz, of which we are the executors and custodians. With this exhibit we hope to encourage the circulation of his work and the development of new artistic manifestations that will further enrich the cultural heritage of our country.

Sara Browne Cruz
Executive Director
Fundación Alberto Cruz Covarrubias

El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre.

Las latitudes de Alberto Cruz

María Berrios

Pages
11 to 23
Notebook 1

Al dibujar el sol, trata de tener a mano papel de colores, tiza, plumones, crayones, lápices grafito, bolígrafos. Puedes dibujar el sol con cualquiera de ellos. También recuerda que la puesta de sol y el alba son el atrás y el delante de un mismo fenómeno: cuando estamos mirando la puesta de sol, la gente de allá está mirando el amanecer.
Bruno Munari, 1980

El hombre habita en la luz, en blanco y negro y en colores.
Alberto Cruz, 1979

La inestabilidad de los dibujos. Errantes y en redefinición continua. Dibujos que se doblan a sí mismos. Dibujos que piensan en voz alta. Dibujos que hablan, que aprenden. Dibujos que declaran que no existen materiales privilegiados, que se utilizará lo que esté a mano, aunque habrá cierta preferencia por colores vivos y luminosos, como si todo lo trazado, delineado, rellenado y transparentado, como si cada figura, partiese secretamente con la luz del sol. "Girando en lo iluminado" , el bolígrafo y el plumón se vuelven materiales que animan, entran en movimiento.

Todo lo anterior está presente en los cuadernos confeccionados, escritos y dibujados por Alberto Cruz, aunque al mismo tiempo no sea más que un horizonte posible de los múltiples existentes en cuanto a su manera de pensar dibujando. Esto, porque para Alberto dibujar no era nunca solo dibujar; trazar con el lápiz formaba parte de una manera de aprender, de enseñar y de exponerse a los "actos" de vida. El dibujo de Cruz no buscaba actuar en aislamiento, sino que en conexión con otros. Él planteaba que dibujaba en sucesión, que cada dibujo tomaba algo que otro dibujo le reservó. Y al mismo tiempo su dibujo salía al mundo, a la posibilidad del encuentro con otros.

Alberto definió el dibujo como una "escritura de la simultaneidad" , en tanto fue para él un elemento constituyente de su particular metodología de la observación: un lenguaje a la par de dibujos y palabras. La observación como un modo de acción: "nuestro cuerpo va, aun cuando repose" . En este sentido, observar era para Cruz una manera de "caer en el propio cuerpo" y en sus posibilidades de "ir" a participar de los actos en el espacio. "El acto viene de un reposo y va a un reposo, ese es su pulso" . Su escritura-dibujo tenía ese pulso.

De esta forma, sus dibujos tienen una cadencia que se propone "construir un modo de acceder y de aprender" . Si bien le pertenecían, también contenían la humildad y generosidad de su impulso pedagógico, no como objetos en sí mismos, sino como una experiencia "en extensión". Acompañar sus dibujos, que podrían considerarse una unidad mínima, autónoma y autoral, implica –en el caso de Alberto Cruz– seguirle el ritmo personal a la obra colectiva a la que entregó toda una vida.

Arquitectura y pedagogía radical

Alberto Cruz no se dedicó únicamente a dibujar, aunque el vasto legado de sus más de dos mil cuadernos podría fácilmente constituir una obra en sí misma. Todo lo que hizo podría considerarse parte de la revolución de la arquitectura de la que fue parte. Esta fue impulsada por el colectivo que cofundó y su propuesta de "unidad de trabajo, vida y estudio", desde donde aquel intentó alterar lo que se entendía, y enseñaba, como arquitectura en el mundo entero. A partir de los años cuarenta, la manera que tuvo Cruz de ser arquitecto fue planteando las bases para esta nueva arquitectura, a cuya experimentación y vivencia se entregaría por completo.
Alberto llevaba casi una década haciendo clases en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, cuando –a fines de los años cuarenta– los cursos que realizaba estuvieron al centro de la polémica y de la revuelta estudiantil que los levantó como ejemplo de la nueva enseñanza que se debía buscar . La temprana pedagogía de Cruz estuvo de este modo directamente involucrada en un proceso que llevó al abandono de la enseñanza académica clásica, al estilo Beaux Arts, y en el giro dado hacia los principios modernos de la arquitectura, consolidado en la reforma universitaria de 1949. En ese proceso, que duró varios años antes de su culminación con la revuelta estudiantil, Cruz participó activamente como parte del grupo de profesores que impulsaron y apoyaron la reforma , que incluía, entre otros, a Alberto Piwonka junto a quien realizaba el curso de "Composición pura", que desató la férrea oposición del ala conservadora del profesorado. El curso proponía un trabajo con la abstracción, que ponía en contacto directo a los estudiantes con el espacio mediante exploraciones de material, forma y color para entregar una formación plástica –antiornamental–, base para la arquitectura. Consistía en trabajos de desarrollo individual, que constantemente –y en diversas etapas– se exponían a una instancia, considerada fundamental, de crítica y exposición colectiva .

La polémica se desató definitivamente con la revuelta que en 1949 llevó adelante la primera huelga estudiantil en la historia de las pontificias universidades católicas –según sostuvieron las autoridades de la época en sus esfuerzos por disuadir a los jóvenes. Fue durante ese episodio que los alumnos llevaron a cabo la célebre quema del libro de Vignola (arquitecto renacentista italiano, cuya obra se utilizaba como referencia base de la enseñanza clásica) . Aquellos estudiantes, entre los cuales se encontraba José Vial, levantaron la pedagogía radical de Alberto Cruz como uno de los emblemas del giro que debía dar la facultad. Los cursos de Cruz realizados en Santiago –que fueron, según él mismo, el inicio de lo que posteriormente continuó desarrollando en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso como "Curso del espacio"– deben entenderse además dentro de su propuesta de que la arquitectura está en la vida misma y sus manifestaciones en la ciudad. A la arquitectura "no se la conoce adentro de las aulas. No se la conoce por los testimonios de otros. Se la conoce saliendo a la ciudad a recorrerla" , postulados con los que Cruz y su grupo de trabajo en Santiago, en sus esfuerzos por repensar la arquitectura, ya estaban experimentando.

A inicios de 1952, el recientemente designado rector jesuita, padre González de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), invitó a Cruz a dar clases en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. Este partió a la reunión con el rector, acompañado de los arquitectos jóvenes con quienes estaba colaborando. Ellos lo esperaron afuera, amontonados dentro del Citröen que manejaba el único de ellos que tenía auto: Fabio Cruz Prieto, primo diez años menor y alumno de Alberto . En el encuentro, Alberto Cruz le plantearía al rector que la invitación debía incluir a su grupo de colaboradores: irían "o todos o nadie" . Una semana después comenzaron los planes para trasladarse al litoral, que constituiría el comienzo formal de lo que hoy en día se conoce internacionalmente como la Escuela de Valparaíso . El traslado de Alberto y su grupo fue seguido por una pequeña oleada de estudiantes que abandonaron sus casas de estudios en Santiago para unirse al nuevo proyecto.

La primera acción que emprendió el grupo al llegar a Valparaíso fue fundar, dentro de la Escuela de Arquitectura de la UCV existente, el Instituto de Arquitectura. Este plantel quedó conformado por el grupo de Santiago, y en él se puso en marcha un "plan de estudio original", según Alberto Cruz, "dedicado primordialmente a la reflexión y el estudio del arte contemporáneo. La actividad [del Instituto] comprende: arquitectura, escultura, pintura y poesía. Además orienta la enseñanza de la Facultad y se hace cargo de su docencia" . El plan de estudios se intentaba articular "en una coherencia no tan solo pedagógica, sino proveniente de un fundamento o postura arquitectónica original, de la cual deriva la invención de un método de estudio. Dicho método se basa primordialmente en la observación arquitectónica directa de la ciudad" . El grupo se propuso "unir la vida, el trabajo y el estudio en un ámbito comunitario" , para lo cual se fueron a vivir juntos en casas colindantes en el cerro Castillo, en las cercanías de la Escuela. Así, Valparaíso –ciudad que está presente de uno u otro modo en prácticamente todos los cuadernos personales de Alberto Cruz– se convertiría en el laboratorio de investigación y acción del colectivo.

Conjuntamente, la práctica personal de observación de Alberto se volvió plural, se colectivizó y pasó a ser uno de los principios pedagógicos fundantes de la Escuela. Desde el primer momento se les propuso a los estudiantes observar la realidad concreta de la ciudad; deberían confeccionar sus propios cuadernos y, a partir de su experiencia, participar del desarrollo de ese modo de observación, exponiéndose a la vivencia urbana.

Exponer. 'Develar la intimidad'

El grupo insistirá en la necesidad de ir más allá de la arquitectura; al decir de Alberto Cruz: "el arquitecto no solo vive del espacio que se ve; es poco todavía. Necesita de otros espacios" . A estos últimos se accedería mediante la pintura y la escultura, interés claramente plasmado en una cantidad no desdeñable de cuadernos personales de Alberto Cruz, dedicados al estudio de obras de artistas a

* Xxxxxxxxxx xxxx xxxx xxxx xxxx xxxx
xxxx xxxx xx xxxxxx xxxx xxxx xxxx xxxx
xxxx xxxx xxxx xxxx xx xxxxxx
1. Alberto Cruz, Estudio acerca de la observación en la arquitectura, Instituto de Arte de la UCV, Valparaíso, 1981, p. 39.

quienes redibujó con sistematicidad hasta la reinvención (Kandinsky, por poner solo un ejemplo, es meticulosamente investigado en al menos veinte cuadernos). Fue en esta búsqueda por ampliar el espacio de observación, por estar en contacto con esfuerzos paralelos de transformar el mundo, que el Instituto se planteó la necesidad de "vivir con originales" . Esto no se limitó a la presencia de manifiestos artísticos y escritos poéticos de las vanguardias, que tenían una presencia permanente en las paredes del Instituto, sino que incluyó la organización de exposiciones, particularmente –en los primeros años– de arte concreto .

En 1952, en el hotel Miramar, el Instituto organizó y diseñó un cuidado montaje para la "Primera Exposición de Arte Concreto", en la que participó, entre otros, el escultor argentino Claudio Girola, sobrino de Godofredo Iommi, quien pasaría a formar parte del grupo, trasladándose definitivamente a Valparaíso poco tiempo después. Las exposiciones del Instituto fueron promocionadas mediantes afiches pegados con engrudo sobre los muros de la ciudad y mediante carteles al modo de las campañas políticas o publicitarias (Alberto Cruz y Godofredo Iommi, de hecho, habían coincidido en los años cuarenta trabajando en una agencia de publicidad). Al año siguiente se realizó una exposición de pintura concreta italiana, también en el hotel Miramar. La muestra incluía la obra gráfica de Bruno Munari, la que fue colgada entre láminas de vidrio transparentes a lo largo del ventanal del hotel, jugando con la línea de horizonte del mar, en un gesto semejante a los ejercicios realizados por alumnos del "Curso del espacio" dictado por Alberto Cruz .

El formato de la exposición –el oficio de hacer exposiciones– tuvo un desarrollo fundamental en la historia de la Escuela de Valparaíso, y particularmente en el quehacer de Alberto Cruz. Al poco andar, la Escuela comenzó también a realizar exposiciones relacionadas con su propio quehacer. Estas desarrollaron –sobre todo en sus primeras tres décadas de existencia– el formato de manifiesto espacial, un planteamiento de sus principios que es al mismo tiempo la acción de exponerse al escrutinio de los otros. Las exposiciones constituyeron un esfuerzo de interlocución, una posibilidad de reflexionar y dialogar públicamente sobre su práctica.

Una de estas instancias tempranas de exhibición fue la participación de la Escuela en la primera Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura. En este evento, Cruz –situado al medio del pabellón construido por la Escuela de Valparaíso– reflexionó, en un discurso "improvisado", acerca de cómo "traer los motivos por los cuales estamos haciendo nuestro trabajo actual" . Parte su intervención planteando las complejidades que conlleva realizar una exposición sobre el propio quehacer, que describe como la difícil tarea de "traer nuestra propia intimidad". Razonaba, más adelante, que en una Escuela de Arquitectura que no creía en las salas de clases, sino en el recorrer la vida pública de la ciudad y "penetrar su intimidad", cabía hacerse la pregunta de por qué enseñar. Alberto Cruz –que dedicó más de medio siglo a la pedagogía– respondía de manera sencilla a esto: "simplemente, por la hermosura de hablar con otros". En cierta medida, la forma de la exposición aparece en la "improvisación" de Cruz, y en la práctica de la Escuela, como una extensión de la ciudad, como un ágora pública. Y en cuanto tal eran frecuentemente activadas por las características intervenciones "a viva voz" del propio Alberto, que de esa manera convertía el espacio de exposición en una suerte de aula abierta, en un lugar para hablar con otros.

La muestra "20 años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso" fue una exposición extraordinaria y muy contemporánea en términos de su lenguaje museográfico –incluso para hoy en día. Esto, debido al modo en que se ocupó el espacio y al lenguaje visual empleado, pero sobre todo porque se utilizó la exposición misma como un lugar de encuentro, habitable, un espacio de aprendizaje comunitario, muy diferente al ambiente de una muestra regular de arte o de arquitectura.

Fue la primera exposición sobre la Escuela misma realizada en un espacio propiamente de arte; se presentó en lo que es hoy la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, que por entonces –1972–, estaba en obra gruesa. La exposición consistía en 59 pizarrones, dibujados y escritos con tiza blanca por Alberto Cruz, que podrían fácilmente considerarse un despliegue "público" de uno de sus cuadernos . Los pizarrones recorrían el perímetro de la enorme sala casi en su totalidad. El texto era una suerte de manifiesto de la Escuela que partía con una frase entre puntos suspensivos: "... un trazo, de veinte años por la arquitectura recorrido por el Instituto de Arquitectura y más tarde por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso..." .

El texto-dibujo de los pizarrones continuaba en sucesión, hilando los principios de la Escuela en una deambulación poética y reflexiva por sus obras y una gran cantidad de proyectos no realizados, que no se presentaban en términos técnicos sino casi mesiánicos: las obras se utilizaban para entregar una visión simultáneamente concreta y poética de los fundamentos de la Escuela. Además, la exposición estaba poblada de maquetas de estudio que flotaban en altura en el espacio interior "vacío" –denominados por la prensa de la época como "Volantines de alambre y papel"–, además de las características sillas esparcidas por la sala (que tuvieron otra versión en el pabellón de 1959), que ofrecían islas de reposo ante el flujo poético-narrativo presente en el relato continuo de los pizarrones. Los alumnos de la Escuela viajaban sistemáticamente a Santiago a instalarse dentro de la exposición y estudiar los pizarrones.

Dentro del espacio de la exposición había también una mesa baja de lectura y trabajo sobre la cual se encontraban diarios, presumiblemente con material relativo a los acontecimientos que habían generado conmoción pública, que de alguna manera fue la marca distintiva de la Escuela en la segunda mitad de la década de 1960. La proclama de Amereida y la travesía emprendida en 1965 generó titulares acerca de la "expedición geo-poética" de unos profesores universitarios; ello, junto con la primera de las revueltas universitarias que conmocionarán a Latinoamérica en las proximidades de 1968, iniciada por la toma de la Escuela de Arquitectura de la UCV y culminada con la toma del obispado en 1967 . Otro momento de alta visibilidad mediática de la Escuela fue su "combate en defensa de la ciudad" , que fue la manera en que designó su oposición al proyecto vial propuesto, en 1968, por el Ministerio de Obras Públicas (MOP) de una Vía Elevada que uniría Valparaíso y Viña del Mar. La prensa cubrió la oposición de la Escuela y su calificación del proyecto del MOP como un "urbanicidio", hizo titulares. Su "combate" consistió, además de organizar masivas manifestaciones de protesta , en el diseño y desarrollo de un contraproyecto, "Avenida del Mar", elaborado a lo largo de un año por profesores y alumnos de la Escuela, y sobre el cual se realizaron exposiciones en Valparaíso y Santiago durante el año 1969 .
Para la clausura de la exposición de 1972, Alberto Cruz, de pie frente a los últimos pizarrones del recorrido, realizó otra de sus intervenciones "improvisadas" al modo de un aula abierta. Lo rodearon en primer lugar los estudiantes, algunos sentados en las sillas repartidas aleatoriamente por el espacio y la mayoría sentados directamente en el suelo. Desde allí, lápiz en mano y con sus cuadernos de gran escala sobre su regazo, seguían atentamente los movimientos del profesor. En un segundo anillo espacial se distribuyó el resto del público, ocupando la totalidad de la muestra. De esa intervención de Alberto Cruz no ha aparecido un registro que permita dilucidar lo dicho; sin embargo, es posible que –al igual que en su "improvisación" de una década atrás– él haya intentado explicar el modo en que la Escuela había reinventado lo que era hacer universidad, arquitectura y poesía, planteando aquello de que solo se habita cuando "ha lugar lo público. Vivir públicamente es hablar. Y hablar es antes que nada la capacidad de oír a otro" .
En 1959, Alberto había concluido su intervención con una especie de presagio de lo que marcaría los próximos diez años de trabajo en la Escuela: lo que sucede usualmente en la universidad es que los pedagogos entregan a los alumnos "lo que tienen y algo de lo que no tienen. Nosotros, de lo que más nos cuidamos es de lo que no tenemos" . Esto, en respuesta a una pregunta "retórica", según la manera en que la entiende la Escuela, como una manera de hacer-pensar, una especie de acto de habla en sintonía con "un pensamiento interior" : "¿Qué es una Escuela? Capacidad de estar expuestos" .

Cuerpo y presente americano. La estrella de Tupí
De acuerdo a la retórica de la Escuela de Valparaíso, su manera de ser modernos consistiría en una permanente búsqueda de lo desconocido, lo cual involucraba extender el recorrido de la observación –que planteaba Alberto Cruz– al mundo entero. No solo trayendo y produciendo "originales", sino también saliendo al encuentro, exponiéndose a un presente.

A mediados de la década de 1950, esta búsqueda llevó a cuatro miembros del Instituto de Arquitectura a Europa . Durante su estadía

de varios años se mantuvieron en estrecho contacto con el grupo que permaneció en Chile, lo cual –de acuerdo a Alberto Cruz– significó "en la práctica una doble sede del Instituto: una en Valparaíso y otra en París" . En la sede europea se trabajó particularmente en el desarrollo de una nueva forma poética, llamada phalène. Se trataba de actos y juegos poéticos realizados en "ronda" colectiva, donde "la poesía es hecha por todos".

Un aspecto idiosincrático de las phalène de la Escuela son los trajes, máscaras y tocados utilizados con frecuencia en los actos, una indumentaria a medio camino entre una escultura portable y una arquitectura prêt-á-porter, que auxilia mediante el señalamiento del cuerpo, el paso a la dimensión poética. Se suele afirmar que era Godofredo Iommi el que gestaba estas iniciativas, en las que participó también muy activamente Francisco Méndez durante su estadía en París , pero los cuadernos de Alberto Cruz dejan constancia de su temprana fascinación por los trajes, los uniformes, los gorros, las máscaras y las múltiples maneras de vestir y llevar el cuerpo. El estudio de la manera en que la vestimenta y el traje conllevan distintos modos de habitar el espacio, es notoria y transversal en las observaciones de Cruz.

La phalène lleva el juego de la "arquitectura co-generada con la poesía" a otras dimensiones; de alguna manera es lo que le permite viajar. La arquitectura como "extensión que da cabida", planteada por Alberto, se abre en estas acciones poéticas a nuevas posibilidades para el cuerpo y su experimentación con el espacio. El mundo se abre ante la phalène como campo de acción.

Alberto sostiene que fue la sede París la que inició la formulación de la visión poética para América que es Amereida. En uno de sus cuadernos se pregunta: "¿Es posible que una ciudad deje leer sus advertencias más fluidamente en otra ciudad?" . Esto, no en el sentido del extrañamiento de la nostalgia, sino más bien en línea con lo establecido por la Travesía misma, el espacio que se deja ver, que se construye en las variaciones del habitar poético, en ese pulso entre acto y acto. En Travesía, el objetivo del viaje no es llegar de un punto a otro, ni lograr la distancia crítica de un supuesto origen, sino que es la creación de una nueva visión mediante un deambular que transforma el espacio recorrido habitándolo con actos. Así, los actos poéticos de la Escuela pueden entenderse como pequeñas travesías que, a diferencia de la deambulación surrealista, no intentan acceder a un subconsciente o a un espacio onírico (son antisueños), ni a una representación (son antiteatro), sino que constituyen una intensificación del presente, una entrega a la condición lúdico-poética.

Las phalènes son, en este sentido, un "ahora y aquí" , que es otra de las resignificaciones sintácticas de Alberto Cruz. En su inversión del "aquí y ahora" del habla coloquial, lo primero ya no es el lugar, sino que este aparece al estar expuesto a un presente que es, por definición, hasta el instante en que aparece, un desconocido. La importancia del presente, el impulso de contemporaneidad de la Escuela, es evidente en el esfuerzo por establecer una comunidad internacional. La "sede París" creó ciertas conexiones europeas –incluyendo a varios representantes del exilio latinoamericano–, y consolidó relaciones a largo plazo con arquitectos, filósofos, artistas, poetas y diseñadores. Entre ellos se contaban los participantes de la Travesía de Amereida , pero también otros que viajaron a Valparaíso a hacer clases en la Escuela en los años sesenta.

Durante la segunda mitad de la década de 1960, después de la Travesía, existe de parte de la Escuela una firme insistencia en establecer redes americanas. Una iniciativa clave en este sentido es la "Phalène a Vancouver" , un viaje realizado entre noviembre de 1968 y febrero de 1969 por Alberto Cruz y el poeta panameño –en ese momento exiliado en Chile– Edison Simons; ambos parten desde Valparaíso hacia Alaska con el propósito de "proclamar Amereida" .

Lo que se conocía hasta hace poco tiempo de este viaje por la costa del Pacífico, era exclusivamente una enigmática crónica, escrita en el formato de una lista, publicada en el primer y único número realizado de la revista Amereida . En aquel "viaje por la costa del océano Pacífico" se buscaba establecer una red regional de Talleres de América como también conseguir contribuciones para la revista de Amereida, en preparación. Se estableció entonces contacto con arquitectos, artistas y poetas, a lo largo de diversas ciudades (Lima, La Paz, Panamá, Bogotá, Cali, Ciudad de México, Cuernavaca, San Francisco, Los Angeles, Seattle y Vancouver), a través de presentaciones y actos poéticos realizados en distintas instituciones universitarias y centros de investigación, pero también en plazas, calles, cerros, playas, parques, autobuses, fuentes de soda, hoteles, pirámides, conventos, fiestas particulares y en la televisión. Realizan estos actos y "entreactos" no solo con los colegas con quienes se reúnen, sino también con alumnos y transeúntes desprevenidos que son "cazados" en el camino. Entre las acciones que aparecen mencionadas se encuentran, por ejemplo: "Phalène en silencio por el Zócalo", "Phalène: ida al cine", "Phalène en un cerro. Con Ron Connaly, Denny y un perro que nos sigue", "Entreacto en autobús", y "Phalène de la calle de la Soledad". En igualdad de condición, también quedan constatados actos fallidos; en varias entradas se registra, por ejemplo: "Caza del poeta: sin resultado" . La excentricidad de la dupla "Amereida" se hace evidente incluso en el contexto contracultural de fines de los sesenta en Estados Unidos, en la invitación a un encuentro con "dos chilenos errantes, un arquitecto y un poeta" que "harán lo suyo –un HAPPENING–, en un nuevo estilo" .

En la crónica también queda constatada la inauguración de un Taller de Amereida en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de los Andes en Bogotá, y en otro artículo de la misma revista aparece un texto sobre un trabajo en curso, vinculado al Taller de Amereida en Lima. En una breve nota editorial que precede el texto, se lee: "En varias ciudades se dieron ya los primeros pasos para establecer una cadena de talleres de Amereida. En los de Bogotá y Lima se ha comenzado a encarar esa forma de extenderse desde las capitales y ciudades mayores latinoamericanas a través de poblaciones de invasión o barriadas. Algunas de estas se asientan en las faldas de los cerros –los Andes– y miran la ciudad y esta también los ve desde diversos lugares. A ojos vista y diariamente barriada y ciudad se acompañan. Estos talleres se han sentido desde el primer momento concernidos por esa realidad" .

El artículo que sigue trata sobre las barriadas en Lima y su manera de hacer ciudad, y tiene varios puntos de conexión con lo que la Escuela misma planteará en relación con lo que será la Ciudad Abierta –en cierta continuidad con los principios que Alberto Cruz había trazado ya en el proyecto de Achupallas–, vinculados con el derecho de habitar, versus el criterio imperante (entonces y ahora) que privilegia la especulación inmobiliaria y la propiedad privada. El texto del Taller de Amereida Lima propone pensar "en ciudades que se están haciendo día a día, con un destino señalado y cuya fuerza radicaría en la solidaridad" .

Hacer ciudad

Ciudad Abierta, quizás la manifestación más conocida de la Escuela de Valparaíso, aparecerá como un nuevo horizonte en la búsqueda de unir "vida, trabajo y estudio" en 1969. De alguna manera, Ciudad Abierta fue uno de los resultados más significativos de la revolución en la universidad, iniciada en la Escuela en 1967 . El movimiento llevará también a la fundación del Instituto de Arte en la Universidad Católica de Valparaíso, del cual Alberto Cruz será su primer director. Es desde ahí que, con la intención de crear un espacio más abierto a la comunidad universitaria, se realizará el Taller de América. El Instituto de Arte ofrecerá un nuevo contexto para el desarrollo curricular de los actos y juegos poéticos del grupo Amereida, con un marcado énfasis en lo americano . De varias maneras, el Instituto –en continuidad con la práctica de la Escuela– se hacía presente en la ciudad existente, las Odas realizaban presentaciones públicas y el Taller de América llevaba a cabo sus juegos y actos no solo en la sede del instituto, sino también en playas, parques y calles de la conurbación de Valparaíso.

Ciudad Abierta aparece entonces como un campo expandido para la acción poética y la experimentación lúdico-constructiva, pero sobre todo como un espacio para el despliegue constructivo de las experiencias pedagógico-comunitarias de la Escuela, en una propuesta de "hospitalidad simple pero radical" . La compra de los terrenos, en las características dunas frente al Pacífico, se realiza mediante la Cooperativa Amereida, entidad que se autodefine como "la organización de una comunidad solidaria de vida y trabajo fundada en la igualdad intrínseca de la actividad intelectual y manual" . Su propósito era entregarle sustentabilidad económica a Ciudad Abierta mediante la realización de trabajos profesionales, realizados en común. Si bien los resultados eran presentados de un modo inusual para la época, los proyectos incluían exhaustivos estudios y observaciones cuya relación con el encargo no siempre quedaba clara a los clientes; los informes eran entregados en un formato manuscrito y frecuentemente incorporaban dibujos de Alberto Cruz. El trabajo de la cooperativa se inscribía, según

2. Cruz, *Don Arquitectura*, Ediciones ARQ, Santiago, 2002, p. 3a.
3. Cruz, *Estudio acerca...*, op. cit., p. 13.
4. Ibid., p. 9.
5. Cruz, *El acto arquitectónico*, Ediciones e[ad], Valparaíso, 2010, p. 13.
6. Cruz, *Don Arquitectura*, op. cit., p. 10a.
7. Sobre los cursos dictados por Alberto Cruz en la Facultad de Arquitectura de la PUC, ver Cruz "Composición pre-arquitectónica", Plinto N° 1, octubre de 1947, pp. 86-87, y Cruz y Piwonka, "Curso de composición pura", en *Arquitectura y Construcción*, N° 16, septiembre de 1949, p. 20.
8. Ya en 1947 los profesores considerados del ala más radical habían entregado a las autoridades universitarias un plan de reforma elaborado colectivamente. Entre los firmantes de dicho plan, además de Cruz y Piwonka, estaban Sergio Larraín, Manuel Marchant Lyon, Emilio Duhart, Fernando López, Mario Pérez de Arce, Patricio Schmidt y Héctor Valdés. Sobre los cursos de Cruz y Piwonka y sus vínculos con la reforma de 1949, ver Cristóbal Molina, *Alberto Piwonka en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile*, Tesis para optar al Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC, Barcelona, 2016.
9. Para la relación entre estos cursos y los principios del Vorkurs de la Bauhaus, ver Molina, op. cit., y Hugo Palmarola, *Josef Albers. Cartografía del curso preliminar*, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Andrés Bello, Santiago, 2007.

Pages
27 to 33
Notebook 1

Living off paper:
The notebooks of Alberto Cruz

Pablo Lafuente*

Beginning (with doubts)
"This is why we say NO to housing and YES to inhabiting."[1] Maybe it is a matter of action verbs, of actions being undertaken rather than results of actions or subjects undertaking actions. This seems counterintuitive when the topic at hand, the focus of our activity, is Alberto Cruz, who did many things we may know about (teaching, designing, building, writing), and other things (painting, coloring, drawing) that, until now, only some of us have known about. All of this materialized in concrete forms: schools, exhibitions, books, poems, paintings, drawings and many, many notebooks. When Cruz died, he disappeared but then reappeared, out of his private sphere, reappeared through those notebooks, as did his paintings: a long list of objects and not necessarily actions, some of which were never visible during his lifetime, at least not beyond that private sphere.

How, then, are we to lend visibility to that making —that making in the making— when it was already made? Perhaps in the case of Alberto Cruz it is possible, following this false start, to understand the act of inhabiting rather than housing if we begin with paths taken from the most familiar aspects of his practice: the constructive pedagogical practice he cultivated at the Valparaíso School for over five decades; there, what happened before construction was a moment of an entirely different nature: a collective poetic act, an event the group termed phalène, that often only its participants could see, and through which the process necessarily began. Such necessity is important.

Writing (not just poetry)
As the beginning of the beginning of a significant part of the approximately two thousand notebooks, it is perhaps possible, speculatively, to imagine the act of writing inside them. On the blackboards of the exhibition commemorating the 20th anniversary of the Universidad Católica de Valparaíso's School of Architecture held in Santiago in 1972, poetry was presented, along with position, as the essential character of man, as a necessary element for pondering existence, and this is at the core of his architectural thought: as articulation, sometimes descriptive or classificatory, other times evocative, and occasionally normative. When Alberto Cruz writes, he does so 'in tongues', like a human tower of Babel, switching languages, styles, idioms. Though Spanish does predominate, occasionally French or Italian appears in his texts, sometimes taking them over entirely. And if his programmatic writing is sometimes recognizable, with numbered indices that suggest an order, the text fragments aren't always sequential (actually, they hardly ever are), in terms of argument or possible interpretations. Sometimes they seem like concrete modernist poetry (by Mallarmé, whom he also evokes), and sometimes they are just texts that simply occupy a space left by another text or image —horizontal, vertical, forming diagonals— and expressing, perhaps through those relationships, something that had yet to be written.
Just as in the fragments of the early German Romantic poets (Novalis is yet another reference that appears in the notebooks over and over again), each of Cruz's own poetic fragments aspires to take on a life of its own, to have its own meaning – a meaning that grows and is amplified with other fragments, in combinations that are not always harmonious.

Designing (hiding)
But, as the blackboards also announce, "the discourse (that which presents a course) is divergent from action."[2] Perhaps this is why the words needed to be made more complicated through another act, that of designing. A design that is as diverse as the languages (and references) in the notebooks: figurative drawing, modern Cubist painting in the classic (Juan Gris) and not so classic (Paul Klee) vein, constructivism (Malevich), fauvisms, geometry, psychedelia, 'mere' scrawls... And if at times the design seems, like the fragments of previous texts, to be complementing, completing, or expanding upon the text, it also often interferes with its legibility (a legibility that is already compromised by a handwriting style that does not always appear to be intended for any reader other than Cruz himself). This difficulty is such that, at times, the design conceals the text entirely and behind the drawings or colored areas it is just barely possible to make out traces of words and phrases that are impossible to read. Maybe because they were no longer relevant. Or maybe because a certain color, a relationship between lines, geometric forms or abstract compositions demanded, at that moment, to occupy the paper's surface.

At that moment: chronology is unimportant here. Or rather, it became impossible. The notebooks have no dates, because what happens in them is not the result of one specific moment. Just like Asger Jorn (a reference that could be here but isn't), Cruz returns to the surface of the paper to rewrite, filter, redesign or simply erase, though there is nothing simple about what he does. It's as if every act, once again, required a substratum, beyond the paper, upon which to act, a trace left behind by a previous thought or hand movement, which is at once redone and undone by the new movement.

And so, the two thousand notebooks become a body in motion, not just because they were made by the same hands, to be seen by the same person (or, even better, perhaps away from any functionalism, rather as a mode of expression, of making and thinking at the same time), but also because they are mediated by movements, motifs, ideas, images, words and lines that move effortlessly from one thing to the next, as if obeying a curiosity that, when discovered, elicits a combination of surprise and familiarity.

Composing (and collecting)
It isn't just the surface: while there are certainly notebooks whose form is given —with a hard cover, spiral binding or spine, a specific size and volume, a homogeneous relationship among its pages— many elude the mold in terms of size, composition, manufacture...Very often, it seems that neither the formats nor the covers of the notebooks have a direct relationship to the content. At least there is no way to classify them according to those parameters. On the contrary: each notebook possesses its own internal logic, which is the result of a sequence, as if it were a composition; a collection, perhaps made after the execution of its parts; or a theme.

There are countless examples of the second type: notebooks that suggest a collection of cardstock covered with abstract drawings, full of color and forms, folded in half and arranged with others of the same size, so that reading them presents images in two halves, with both parts resembling each other, though the lines meet neither literally or metaphorically. This doesn't mean the two halves are juxtaposed by whim or chance. At the risk of overstating things, you could say that there is coherence in contiguity rather than continuity, as the images 'work' the same materials and so the reading experience is forcibly interspersed.

One example of the first type is a small, 12 x 17 cm notebook, which opens with "22 XII 1975 8 p.m. Ritoque" (here, in fact, we do find a specific moment, in case we wish to believe that), superimposed upon a shapeless white void which is given form by a background of geometric motifs in varying tones of purple and violet, with orange and green accents. This is followed by eighteen illustrations in which two forms (or two 'stains,' as he called them, in a small text written in red ink that appears on some of the pages), one gray, another black, rest against a purple backdrop. Or rather than rest, they unfold across the surface, because from one page to the next the stains become engaged in a dance in which they split apart, embrace, and penetrate one another, changing forms and proliferating, though always retaining their edges, underlined by a line of green ink that seems to fluoresce. What's happening here might be an amusement, an observation or perhaps a study of how the abstraction of the purple background allows for little more than a reflection on the relationship between two forms that refer to nothing but themselves.

Mapping (connecting)
Or perhaps they do, if we see that notebook in relation to another, larger one (23 x 26 cm), with a blue cover and white pages, where a series of stains —this time pink, beige and brown— undulate against a partially blue background. These stains, though, are not just stains but geographic strata, formations of land and sand upon a sea floor: the geography of Ciudad Abierta (Open City). They are accompanied by text fragments that, on this occasion, explain the scales, recount the phalènes, describe the sounds of the wind, compare the scales of forms that are also in motion but now have a specific reference point and nature—a place that would become a place of work and life.

Because, in the end, they might not be so different. The two notebooks describe a place that someone might inhabit—one is more concrete, the other more abstract, but both are crafted with care, even affection, with a gaze that we might call 'free.' Both seem to seek essences, foundations, via strategies that, in their goal, are different yet similar to the Cubist language that frequently appears in the drawings, or the also-frequent designs in which the figures are formed by simple connections between dots, like constellations.

* Escritor, profesor y curador que vive en Brasil.
1. Valparaíso School, blackboards presented at the exhibition celebrating the 20th anniversary of the architecture school of Universidad Católica de Valparaíso (UCV).
2. Ibid.

A constellation does appear in another notebook on the Mar Interior (Interior Sea), an entity that redefines America as an old-new place, as a poetic creation of the School and its participants. There, on an even larger scale (26 x 27 cm), the map of South America appears and reappears, on the right-hand side page and in the same position, as if it were different versions of the same flipbook that speak of 'accidents,' 'profiles,' 'axes,' 'monstruosities,' 'auras,' 'fronts...' All of these combine abstract, referential and linguistic graphic symbols to build an image of America as a 'house' to inhabit. A house that is the result of its own definitions, without categories imposed from outside, whose heart or capital, Santa Cruz de la Sierra, is the result of the superimposition of the Northern Cross upon its geography, and its soul is the title's interior sea, the Guaraní Aquifer and the Amazon river. Astral heart, fluid soul, both in movement:

> America with its own North.
> America facing its interior sea.
> America facing its dead.
> Its no-option. The scary game of its poetic freedom. Open America. Free America.[3]

That America, defined by an unknown interior (which is, perhaps, incomprehensible, like the interior of poems according to the German Romantics, or the texts that hide beneath the images), guided by the stars, is what the School called Amereida, an "America without owner," which is also the result of a creative act.

Creating (to be free)

Perhaps this is where we find a key to understanding, or rather navigating the notebooks of Alberto Cruz: the creative freedom of Amereida. The presence of an interior sea establishes an inevitable aperture that can only be controlled if the sea dries up. If we venture to imagine that one of the Valparaíso School's self-imposed tasks, since its inception, is to keep that sea from drying up by recreating it over and over through poetic acts that pave the way to inhabitable constructions, then our task as 'readers' of the notebooks becomes, likewise, that of being faithful to the creative virtue of each of the notebooks, of the field opened by each action, each composition, each word, each graphic symbol, trusting the poetic act that rests inside each one.

In this light, the two thousand notebooks present a challenge: they seem to ask us to approach them free of any readings, classifications, finalities, and uses that we may have learned elsewhere. To confront them, and allow ourselves to be carried away by them on their own terms. The notebooks, then, would be the place where, throughout his entire life, Alberto Cruz exercised his freedom, privately, through each act of creation. The place where the collective practice of the School and the City found a private echo, a fragmentary continuity in which the poetic acts Alberto Cruz participated in dialogued with one another, on his shelves, in his hands, in his body, and today stand before us not as a portrait or a biography, but a place to live.

3. Ibid.

Alberto Cruz:
Think Draw Observe

Fernando Pérez Oyarzun*

Pages
37 to 47
Notebook 1

In 1954, the first annual issue of *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* was published, a thick volume with a white dust jacket. The succinct, careful arrangement of name, number and year in a centered box graced its cover. The publication was the initiative of the recently inaugurated rector's office of the university, brought into being by the Jesuit Jorge González Förster,[1] who had set out to breathe new life into the university, including the Architecture and Urbanism faculty. A new dean, architect Carlos Bresciani Bagattini, had been appointed, along with a group of new professors who had been trained at Pontificia Universidad Católica de Chile.[2] Led by Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013), the group also included the poet Godofredo Iommi Marini (1917-2001).

In what was typical practice in the university realm in those days, Anales sought to disseminate the academic work of the school's various areas which, in those years, had a clear focus on research. Given this context, the content of the publication's first issue is particularly interesting: with the exception of the odd scientific-technical piece, most of the texts focused on matters from the perspective of the humanities, notably philosophy, history and theology. This first issue included the work of a remarkable number of foreign scholars, some of whom would go on to become very well known in the years to come.[3]

The last two essays were written by Alberto Cruz, of the university's recently founded Institute of Architecture.[4] These pieces stand out from the other articles as well as from the typical format of academic publications at the time. On the one hand, they reflect a stance that was atypical in academic circles, and on the other they included drawings, blueprints and sketches. Presented as an integral part of the content of the articles, these kinds of visual elements were not typically found in academic publications then, nor are they today. Nevertheless, even within their relative peculiarity, both texts asserted a firm conviction about taking an active role in university activities, which the author understood to mean not just pedagogy but also reflection and content generation, which in a broader sense might be called research.

The inclusion of such texts in an academic publication with strong theoretical underpinnings might seem surprising at first. Yet, the theoretical dimension of architecture has been present in the very earliest texts associated with the discipline. Often a somewhat controversial issue, the efforts to think critically about architecture have frequently sat uncomfortably alongside the essential dimension of architecture as a craft—a craft connected to the most concrete material reality. This tension is evident as far back as Vitruvius' treatise, in which the author argues the importance of mastering the practice, and also of understanding and explaining the reasons underpinning it.[5] These complex relations between theory and practice are equally evident in collaborations such as those of Palladio and the humanist Daniele Barbaro, or in the architectural dimension of Juan de Herrera, whose education was centered on mathematics and astronomy. These relations also serve to explain the considerable literary output of an architect such as Le Corbusier.

The presence of these two texts by Cruz in the first issue of Anales recalls another moment, somewhat distant in time, when an architecture section was established within the French Academy,[6] which sought to assert that the work of the architect was intellectually comparable to that of the philosopher. Cruz's earliest works reflect this insistence upon exploring the possibility that architecture itself might come to be regarded as a form of thinking.

These two texts in Anales revealed the way in which the Institute of Architecture conceived investigation at the time. The essays told the story of two relatively conventional commissioned works[7] that the group had developed through a process of collective reflection and approached as architectural problems. In both projects, the notion of observation is particularly important. Understood in a very precise architectural fashion, observation would become —along with the poetic act that the group would cultivate later on— one of the most significant contributions that Alberto Cruz and the Valparaíso School would make to their field.[8]

"Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos" (Project for a chapel on the Los Pajaritos estate),[9] is the first of the Institute's

* Architect and professor of the School of Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC).
1. Universidad Católica de Valparaíso (UCV) opened its doors in 1928. Jorge González Förster became its rector in 1951 and would hold the post for a decade. His appointment came about as the result of an agreement between the bishopric of Valparaíso and the Society of Jesus, through which the Jesuits assumed governance of the university. This agreement remained in force until 1963.
2. In addition to Cruz and Iommi, the group included architects Fabio Cruz, José Vial, Arturo Baeza, Jaime Bellalta, Miguel Eyquem and Francisco Méndez. Shortly thereafter the Argentine sculptor Claudio Girola would join the faculty.
3. The table of contents included Romano Guardini, Hans Sedlmayer, Ernesto Grassi, Hans Rheinfelder, Franz Altheim and Gustavo Bontadini. Some of these professors had official academic duties at the university while others contributed from abroad.
4. One of the first actions undertaken by the new team of professors was to establish a research-oriented Institute of Architecture that might complement the school's teaching practice.
5. "[Architecture] is practice and theory. Practice is the continuous and regular exercise of employment where manual work is done with any necessary material according to the design of a drawing. Theory, on the other hand, is the ability to demonstrate and explain the productions of dexterity on the principles of proportion. (Marcus Vitruvius Pollio, "Chapter I: The education of the architect," The Ten Books on Architecture, trans. Morris Hicky Morgan. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914, p. 5.)
6. This occurred in 1671 at the insistence of Colbert during the reign of Louis XIV.
7. The text on Pajaritos focused on a

texts published in Anales. It unfolds as a long discourse that gives way to a project, which is represented through a series of architectural drawings. From the very start it proposes a polarity between text and drawing that would become central to the idea of observation. The provocative question that Cruz asks about the project is evident from the very start of the essay: "To make this church, a large area had to be dealt with. The large area posed this question: what is the right form for a place where people pray?"[10] The path proposed to answer this question would lead to more than just an architectural solution: "the church of the shape of absences," a naked white cube or, rather, a series of interconnected white cubes. It would prompt an even broader reflection which would offer something of an action plan for the school. It was a reflection that gave way to more general questions about architectural form —the form versus the forms, for example— as well as a peculiar understanding of the meaning of the modern: "The offerings of the technical realm, the multiplicity and force of its means for realization, as well as the speed of the multiplication of these multiplicities and forces, have sparked and unleashed in us a cult of possibility."[11] The effort undertaken to engage that uncertain zone would allow the group to approach the project, but in a new light and from a new status: "No longer naked."[12]

"Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas" (Urbanistic study for a workers' district in Achupallas),[13] the second essay, is the last text in this first issue of Anales, and it contrasts with the rest of the volume but also with the essay on the Pajaritos chapel. With considerable editorial effort, the team chose to publish the facsimile of the original manuscript, which included notes and drawings. The value ascribed to the original document suggests that the transmission of its content required the presence of each word and each drawing with the form and arrangement lent by the hand that traced them. In addition, this text manifested the decision of both the group and the school to devote its energies to studying Valparaíso. To this end they would deploy the method that Cruz had begun to formulate during his years teaching in Santiago: traveling and drawing, observing, taking notes. Once again, a series of observations on Valparaíso, the coastal road and the sea, would prompt them to ask more general questions such as, for example, the idea of "fate"[14] and its consequences for the work of the architect: "The urbanist discovers the destiny of a city and places it in space, so that the city and its inhabitants may live out their destiny. That destiny may be merciful or cruel, heroic or not, but it is not the urbanist's role to look for ways to make life agreeable for anyone." In this case, as well, the reflective act would culminate with a proposal that was, moreover, very original: instead of a collection of built structures, an urban strategy was proposed that would insert the project into the urban context of Valparaíso and Viña del Mar, and propose the idea of a collectively created city. In what would be a foretelling of later initiatives like the Travesía de Amereida[15] (Amereida Crossing), the very specific problem of a workers' district in Viña del Mar ultimately took on a relevance of continental dimensions.

In the Pajaritos discourse, observations are an integral part of the text. An observation, for example, of the light during a commemorative mass rendered the space itself the momentary protagonist, and the observation of a white table drawing all eyes to the tableware and food would inspire the proposal of the form of absences. In Achupallas, on the other hand, texts and drawings seem interwoven, establishing what would become common operating procedure in the Valparaíso School observation practices. Moreover, the publication of the text in manuscript form gives it the status of a unique object, with intrinsic value, beyond its content.

Behind the seeming informality of these texts and drawings lies a meticulous, sophisticated process of formulation. On the one hand there is the visual capacity that is an indispensable aspect of that conception of observation. On the other, the seeming informality or derivative condition of the discourse belies an implacable logic that, particularly in the case of the Achupallas project, is expressed in the series of propositions that structure the project.

In 1959, the School of Architecture of Pontificia Universidad Católica de Chile moved to a new location, the Lo Contador estate in Santiago's Providencia district. That same year, Sergio Larraín García Moreno, the school's dean, organized the first Latin American Conference of Architecture Faculties. Invited to this gathering, the Valparaíso School did more than simply exhibit its experience through a few panels, instead building an entire pavilion with very simple materials, to exhibit and express what their teaching experience had been until that point. There, Alberto Cruz delivered a speech about the school's architectural position and its teaching methods.[16] On display in the pavilion, one student's portfolio containing a year's worth of work revealed how very much urban observation walks had become institutionalized as a pedagogical device. This exhibition format also very clearly expressed something of an ethical stance: the belief that it was the school's responsibility to teach its students the same exercise that its professors practiced.

The idea of architectural observation, as it was conceived in Valparaíso, finds its roots in the classic practice of sketching nature, something associated with architects' travels.[17] It is, most definitely, more than just about representing what is there. "It is more than informing, more than documenting," Alberto Cruz said.[18] As an attitude it implies a return to the world of things, placing 'on hold' the transmission of the discipline's formalized procedures. On the surface, one might associate this kind of observation with the empirical orientation of the natural sciences, which had begun to be imposed in Chilean universities in the early fifties, with the establishment of a number of institutes. The idea of experience, however, has a more complex meaning here, for it includes poetic as well as subjective components. The kind of observation that Cruz and the Valparaíso school proposed can also be understood as an interpretative perspective of an architectural fact that includes the relationship between the human body and the natural or built environment. This interpretative dimension can also be linked to phenomenological positions, though its final goal is constructive rather than descriptive. In this light, observation takes on a quality that is comprehensive and also projective.

Alberto Cruz, as mentioned before, had begun to experiment with observation practices in his courses at Pontificia Universidad Católica de Chile in the late 1940s.[19] Observation as a living practice developed simultaneously with the evolution of the convictions and modes of action of the Valparaíso School. It was highly influenced by the school's poetic activity, which encompassed a broad range of actions that would increase over time. These acts would ultimately become the starting point for the work of the Ciudad Abierta[20] (Open City) as well as the "travesía" (crossing) projects that became more and more frequent from the 1980s onward.[21] Because of that poetic tone, which inevitably alluded to the intellectual vision that the school had cultivated, the contents of their observations would become increasingly more complex and inaccessible for those who did not participate in their shared poetic experience. In any event, this practice had a significant influence upon architectural training in Chile from the 1960s onward. To varying degrees and from a range of perspectives, many schools began to incorporate observation into their pedagogical practices.

Alberto Cruz would offer an explicit reflection regarding observation in his "Estudio acerca de la observación en la arquitectura,"[22] (Study of observation in architecture) which came out of a typical practice at the school, called the Talleres de América (America studios). A variety of topics relating to the idea of America and proposed by the Amereida poem were explored in these studio expriences. The study collects a number of observations of different origins, many of which were obtained from Cruz's own notebooks. They were frequently related to poetic acts or events that occurred in Ciudad Abierta (Open City). In addition to clarifying the meaning of architectural observation for his students, Cruz explored the possibility of building a very particular kind of discourse through it, a genre of reflection. On the pages of "Estudio..." the observations are part of a broader structure. With their drawings and notes, they can be distinguished from the texts and addenda that punctuate them. It is through this format that the writer explores the possibility of applying this method in other fields, and of articulating those fragments that are the observations within a greater whole. As the result of all this it is possible to read them together or separately, texts or colophons, as if they were simply different strata of the same study.

Observation is also the unit of thought of one of Alberto Cruz's most ambitious theoretical efforts: Don Arquitectura[23] (Architecture as gift) of 2002, which Alberto Cruz himself described as "texts of old age." In *Don Arquitectura*, the attempt to summarize one's life and reconstruct the architectural

memorial chapel, dedicated to the memory of a young woman who had recently died, which was to be built in the outskirts of Santiago. The Achupallas project consisted of a proposal that presented an alternative to the commission, handled by the office of Sergio Larraín and Emilio Duhart, for the construction of a residential district for workers in the hilly district outside of Viña del Mar's city center.
8. The term 'Valparaíso School' is used here to refer to the ideas and actions generated around and by the School of Architecture of the Universidad Católica de Valparaíso, which would eventually embark on projects that went beyond the scope of the university.
9. Alberto Cruz Covarrubias, "Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos," Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, No. 1, 1954, pp. 219-242.
10. Op. cit., p. 220.
11. Op. cit., p. 221.
12. Op. cit., p. 233.
13. Alberto Cruz Covarrubias, "Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas," Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, No. 1, 1954, pp. 243 and following pages.
14. Op. cit. (Plate 8)
15. A poetic journey that Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Fabio Cruz and Claudio Girola embarked on, along with a group of invited poets and artists (Jonathan Boulting, Michel Deguy, Edison Simons, Henry Tronquoy, François Fédier, Jorge Pérez Román). From its starting point at Punta Arenas, the voyage aimed to reach Santa Cruz de la Sierra, in Bolivia, through non-coastal routes. The result of this trip is the collective poetic work Amereida, (Vol. 1), Ediciones Cooperativa Lambda, Santiago, Chile, 1967. Also see Amereida II, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, Viña del Mar, 1986.

16. Alberto Cruz Covarrubias, "Improvisación" (November, 1959) in Lo Contador 1959, Pabellón UCV, Cuadernos de Extensión Nº 2, School of Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014, pp. 11-28. 2, School of Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2014, pp. 11-28.
17. From Villard de Honnecourt to Schinkel and Viollet le Duc to Le Corbusier, many architects and artists engaged in this practice, with a certain amount of variation in approach.
18. Alberto Cruz, " ¿Qué es la observación?" in http://www.ead.pucv.cl/carreras/que-es-la-observacion/
19. Cristóbal Molina, Alberto Piwonka en el cruce de las ideas de la modernidad en Chile, Doctoral dissertation presented for the degree in Architectural Projects, ETSAB, UPC, Barcelona, September 2015. In his dissertation, Molina documents the early period of Alberto Cruz's pedagogical changes, in terms of his observation practice as well as in terms of the pre-architectural composition that would foreshadow his future "Course on Space."
20. The Ciudad Abierta (Open City) was founded in 1971 by a group of architects connected to the Valparaíso School, on the land acquired for this purpose in Ritoque, to the north of Valparaíso. Its objective was to establish a place where life, work, and study might coexist. See Fernando Pérez and Rodrigo Pérez de Arce, Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta, Tanais, Contrapunto, Madrid, Santiago, Chile, 2003.
21. As a result of the experience of the first Amereida crossing, in 1965, the school introduced, as part of its standard academic practice, a variety of crossings to different locations in which

experience pushes the act of observation toward a reflection on the meaning of architecture and its relation to religious experience. Thus we see how this practice of thoughtful observation captures, along with the presence of reality, its meaning and its possible creative potential.

For Cruz, observation was clearly more than just a pedagogical or professional method. It manifested, always, an attitude about life that emerged from both his vocation and his character, and established itself as a method for working and teaching. This is what makes it so relevant to look at Cruz's most personal activity and to examine how his positions regarding architecture and teaching were rooted in practices that he cultivated over the course of his entire life.

Cruz's affinity for drawing began in childhood. Drawing had always been his way of relating to the world: for him, to look at something meant to draw it. This incessant practice quickly led him to become a virtuoso at the craft as compared to his peers. However, this practice, polished and prompted further by his architectural training, seems to have wanted to elude virtuosity, also from an early age. Cruz always aimed to strip his drawings, reduce them to their most essential nuclei, almost to the point of making them appear somewhat clumsy. For Cruz, drawing was never an illusionistic exercise but rather a form of thinking, as Valéry suggested with regard to Leonardo.[24]

Alberto Cruz's familiarity with writing is possibly less evident, but his archives do include numerous texts, from class notes to study notebooks and religious ruminations. Writing may have been the domain more typically associated with the poet Godofredo Iommi, his fellow journeyman, but Cruz did develop his own rather idiosyncratic literary genre through his speeches and his observation practice. In his speeches, Cruz always presented the work of the school or the justification behind his projects. This, for example, is the case of the "Improvisation" of Santiago (1959) or his interventions in the controversial public debates surrounding the Avenida del Mar (Avenue of the Sea) project.

In 1969, Alberto Cruz made at least two public speeches to present Avenida del Mar, a project that the School had formulated as a counter-proposal to the Ministry of Public Works' idea to connect Valparaíso and Viña del Mar through an elevated roadway that would run alongside the coast and would impact upon the local beaches. The school had produced an alternative project that would protect the coast and connect more seamlessly to the urban grid between Valparaíso and Viña del Mar. Avenida del Mar combined, moreover, the diverse speeds of the pathway's users, from rapid public transit vehicles to everyday pedestrians. Cruz's speeches in defense of the project were complemented by exhibitions about Avenida del Mar at the Universidad Católica de Valparaíso central campus as well as at the Lo Contador house, in Santiago. In his talks he always invoked a very peculiar rhetoric in which supposed oversights or doubts, digressions and references to seemingly unrelated topics, served to underscore an extremely intense speech that, more than explain the project, would affirm its foundations and the perspective from which it had been conceived. Throughout his career as a teacher, Cruz deployed a similar rhetoric in his classes. On the surface his lectures seemed to be constructed in fits and starts, because they did not follow a conventional linear development. Of course, behind the digressions, jokes or shocking punch lines, there tended to be a very well articulated logical structure, carefully constructed, piece by piece.

Alberto Cruz left behind a very small collection of paintings that nonetheless suffices to reveal that he could have easily dedicated his life to painting. He chose, instead, to focus on architecture. This is not to say that he abandoned his visual arts practice, which not only reveals a deep vocation and a natural affinity, but constitutes, in its own way, a backdrop and a field for experimental work that permitted him to think about and create architecture. He would very deliberately confine painting to an intimacy that, in fact, is essential to understanding the public dimension of his work.

Scattered throughout folders and notebooks, often ones that he himself made, this visual work reveals the traces of a continuous practice carried out during his moments of reflection that also served as a "second voice" for other activities. In his own way, Cruz was always drawing. Taken at face value the work is compelling, but even more compelling was his approach of conceiving this activity as a constant, continuous practice. He would often work on several images at once, coming back and reworking them: making and unmaking them, destroying and reconstructing them. As such, the final result is not exactly a number of pieces that one might collect and save for posterity, but rather an amalgamation of working material that was comprised in a process of flux and reflux, through an approach that is not dissimilar to the way he conceived architecture.

The visual underpinnings of most of this work lie in his idiosyncratic understanding of the 20th century tradition of abstraction: lines, dots, stains, fields that interact with one another with cloudlike motions. The idea of abstraction, however, is peculiar in Cruz's work, so one must proceed with caution. His pieces also include objects, faces, shadows, though always reduced, as he would put it, to an essential representation. He made many of these works with totally prosaic materials: everyday paper and Bic pens that he learned to deploy with total mastery. He also used colored pencils and inks, watercolors and other materials. His visual work always revealed a spirit for experimentation: by cutting up print advertisements and staining them with colored India ink he would produce the most unusual collages, showing that it was possible to draw or build with just about anything, as if the result he sought was actually a step beyond the media he employed and the objects he produced.

Would it be accurate to say that Alberto Cruz's visual arts exercises, so to speak, are another form of observation? Is observation a key facet that may reveal a connecting thread in the work of Alberto Cruz?[25] This is precisely what François Fédier seems to think: "'Observe' is his word. It is also, I believe, what he surrendered to, almost constantly, from the moment he became who he was."[26] For Cruz, observing through drawing became a form of thinking that he cultivated throughout his life. It implied walking down paths, moving around, embarking on journeys. This is how and why he walked while drawing, and drew while walking, in any and every circumstance, producing work that he could fit into his pocket. His notebooks and sketchbooks evince that intimate activity that is also the support for and the result of his way of conceiving architecture: observing the world to think about it and transform it. Cruz saw architecture and life as a gift. And he offered his powers of observation as a contribution to that gift.

professors and students would carry out collaborative architectural projects.
22. Alberto Cruz, "Estudio acerca de la observación en la arquitectura," in Alberto Cruz, Claudio Girola, Godofredo Iommi, Francisco Méndez, Cuatro Talleres de América en 1979, "Hay que ser absolutamente moderno," A . Rimbaud, Institute of Art, Universidad Católica de Valparaíso, 1982.
23. Alberto Cruz Covarrubias, Don Arquitectura, Ediciones ARQ, Santiago, Chile, 2002.
24. Paul Valéry, Introduction to the method of Leonardo da Vinci. Translated by Thomas MacGreevy. John Rodker: 1929.

25. Continuity in the work of the architect is a central theme of Alberto Cruz's speech at the Colegio de Arquitectos on 1 June 1964, in which he spoke about the Domeyko case. See "Una crisis en el consejo del Colegio de Arquitectos, 1963-64," Santiago, Chile, undated, p. 6. Jesús Bermejo collected and edited the speeches.
26. François Fédier, "'Observar', Presentación," in Alberto Cruz Covarrubias, Don Arquitectura.

Improvisation
Alberto Cruz Covarrubias

Pages
51 to 57
Notebook 1

Presentation delivered in the pavilion built by the Valparaíso School on the occasion of its participation in the first Latin American Conference of Architecture Schools and Faculties held at the Lo Contador campus of the Catholic University of Chile, in Santiago, on 12 November 1959. The text corresponds to the transcription of the congress proceedings, hence the rhythms and reiterations that are a feature of oral communication. Moreover, they correspond to a rhetoric that is a hallmark not only of Alberto Cruz, but of the Valparaíso School as a whole and their peculiar way of "putting things into words," which they continue to develop in their teaching to this day.

When we were invited to take part in this exhibition, we considered how we could bring in all that we were doing. Then we considered bringing all the material produced this year. But that was not enough. We also had to bring the reasons we are doing the work we do. We had to bring the fundamental reasons for what we are doing. We had to bring our own intimate experience. There was a problem: how could we bring our own experience? We decided to create a space to reveal our own intimate experience. Since this [pavilion] was for a congress, a showing of our own intimate experience, we had to present a specific moment of this experience. We decided to live the present moment. We believe that this account of how we decided what to do here contains what, in our view, are the main elements that make up architecture. A revelation of intimate experience. Life. But, what part of life? The richest part, the intimate part. When does one person know another? When he has shared, co-participated in the other's intimacy; only then does he know the other person not for his external attributes, but for his inner self. Architects are those who know how to read, how to build, the countenance of life, of the act of living, of intimacy, in space. And because they understand and see space, they understand life better, and because they understand life better, they increasingly see space in greater depth. Space and life, but always to build present moments. At this moment our study program, our objectives, our failures, are what we are, in space, on a given occasion, at a given time, in a present moment; speaking here. [...]

* * *

How can we know life? We believe that as we see it through space, go- ing out into the city and walking through it. It cannot be known inside the classroom. It cannot be known through the accounts of others. It is known by going out into the city and walking through it. Our city is a port on hills at the edge of the sea. It is a three-dimensional space. Although ours is a country of hills, all its cities were originally built in the valley; even our port was originally built in the valley. But it has climbed up the hills. And it turns out that it is unusual: it is a city that is seen; it is a city that looks at itself. It is a city that, because it looks at itself, makes the eye see. It is a city that lends itself to be seen, that offers itself to be looked at. We can go out into the city to see it, we can walk its streets, we can penetrate its interior. We can see what happens in the city to see what life is, to approach the deepest part of life, which is intimacy. And this is the first task of the School and of its students from the moment they arrive, from the first day and the first minute, their primary task is to go out into the city and walk through it in order to see manifestations of life. To see acts in space, the spatial acts of life, of intimacy, that will reveal their spatial countenance. That will reveal, that will call for space: we build to shelter and care for that intimacy, just as our current intimate experience here called for a specific form. Intimacy, above and beyond anything else, in and of itself, always calls for a form to shelter. There can be, and there are, many forms, but each intimate experience calls for a shape of its own.

And so, this city, a poor city, a city with a dark intimacy, but an intimate city nonetheless. Every city fosters intimacy, it is precisely in the city where intimacy develops. Because the human way of life brings people together in a city so that their intimacy can flourish. This is what cities are about. And the larger the city, the greater the intimacy between people; because as soon as they were able to lead a more profound life, they were better able to reveal what they were.

Is our city poor, cramped and small, and dark in its intimacy? No. It is only a dark intimacy beneath its space, as its sky and its sea take up half of the space along with the movement of the sun, making it all the more beautiful. And this is where we go out into the city as a first step to get to know it intimately. It is difficult to do this in a University, because this does not only imply studying, but it is also a way of living. You have to go out [of the School], you have to go inside the houses, you have to ask [to be let in], you might not be able to enter a house, the owner of the house might not let you in, and the study may remain incomplete. That is not only the study but also the capacity to act. Someone once told us that St Augustine called the capacity to act in accordance to an inner thought—the ingenuity to achieve certain things—"rhetoric." We have adopted this word and like to say that from the first day we attempt to teach students to get in touch with the rhetoric of their own actions.

A rhetoric developed through these outings to the city over the course of five years, divided into ten stages. Going out into the city; knowing it in an increasingly intimate way, with ever more strength and inner ingenuity to act. A ingenuity which the professors have deployed to create, in this case, this pavilion, but that is always put into play, in any work it has been necessary to create.

With these two elements we have tried to build up our School. But then, there is something else: space, for those who go out into the city, does not end in what they are able to see. Space extends over time because it harbors manifestations of other times. And in the city itself we find works that bear witness to the imitation of other spaces. It is always evident in space that we are looking at other spaces. We know our own space through the experience of other spaces and the architect's whole approach is, first and foremost, to understand this course. [...]

* * *

We went into action with the tools we had: firstly, with this concept of architecture, and secondly, with the potentials of observation we cultivate. We have also observed the techniques that are developed in our surrounding environment and in our work we have used the techniques at our disposal. From there on, we have a course: to progressively intensify our life in our city, in such a way that the space of this city progressively broadens and becomes more profound.

The life of our city in its peak, its everyday life, reached all the way to Ecuador, but in these times of despair the space of the city is diminishing, and the more desperate the person who lives in it is, the less they knows the city, now barely knowing their own block.

This is all the more dramatic in a city brimming with movie houses, where a fiction of space fills the entire space of the city, and where life is becomes a combination of real and fictional space.

And so we have elaborated a program of studies in accordance with these problems. The School has accommodated all these studies with that capacity Universities have of accommodating a task. As a result, this task is organized in the same way from the first day to the last. The first day we dive straight into the matter, which is worked on in all courses until the very last day, covering all subjects in six month periods, returning and insisting on them over and again. In the allocation of the schedule, which is a time of action, the rhythm is very important. It is very difficult to create a schedule and a rhythm of action in a University. This is why we have divided the program of studies into tasks rather than subjects. The whole School works on the basis of tasks. In the Studio course which is the foundation, a student goes out into the city ten times. The student is entangled in what he sees, he has to discover its intimate nature, he has to develop a spatial countenance for it, he has to attain a rhetoric for action. This from the very first day, brutally, and without any palliatives.

The teachers orientate, the teachers guide, and the teachers, first and foremost, place the student in a field of work. The University thus be- comes a field of work. And what has been the experience in this field of work? Above all, collective life. We have established a day in the School, Wednesdays. Important things are done on Wednesdays and on Wednesdays important things come about. There are some things that were not carefully made, there is no space for these things on Wednesdays. On these Wednesdays we discuss the life of the School; it would be a bad thing if too many Wednesdays went by in which we could not have these discussions.

We live in this collective environment. Older students direct younger ones. Fifth and fourth year students direct first and second year ones. This is not so that the older students learn how to be in charge; this is not so that the younger students learn how to obey. We believe, and with this we would like to go back to what we have already said, and then jump forward, this is because of these things. These programs to make things fruitful are sterile. We do this, more than anything else, for the magnificent joy of working together and of having the younger students work with the older ones. And when a group member comes to us and tells us that he is not being obeyed, we tell him: "do what you feel is right."

For what we must consider is this, this offering that is the present moment. Because to understand and feel that we are seeing intimacy, and to find the countenance of that intimacy in space is a gift and a joy. When a work is finished, the students have to prepare the classroom, as they are studying architecture they cannot present their project in the house just like that. The whole house is prepared. And there is time, and there is energy, and there is willpower, and this is not graded. Naturally, I am not speaking of a paradise; I am speaking of a situation full of weaknesses and all the other things. We are not in a paradise of any kind. Almost the same as what we say of Valparaíso applies: under such a beautiful sky, so many turbid acts. We lead then a collective life. And what comes out of this collective life? What arises is this: the word. The word.

At the School, the word emerged from the first day we arrived. Every work that is presented is a work that is verbalized, a work that is discussed; it is the word. And our word is in the teaching, in the exam and not in the corridor, and our word, as men, is not in the bar. Our word is in the task. Resentful words of what could have been done, of what might have been done, of what one would have liked to have done are not among us.

Thus, sometimes our works are observations of the city; other times they are presentations in the School, and still other times they are words. At one moment they are a countenance in space, they are spatial works, and at another moment they are rhetoric wedded with technique, wedded with all the means that can complement it. And when at the beginning there is not much intimacy, because intimacy is the work of a lifetime, one finds a naively designed and clumsily developed work. The students then go out into the city. Gradually observations appear. Again they go out into the city. Gradually observations increase, and again they go out into the city. Gradually observations start taking shape and from all of this, a case arises. This city is full of needs, some particular, some general, some naive, all kinds of needs. Each student discovers something that is missing in the city. From that observation, from that revelation, emerges an architectural case which he himself formulates, which he himself considers, which the student himself realizes. And the form that he has to attain is the one that will reveal all of this. The students then pursue that form, which is not just any form. [...]

Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013)

Chronology

Pages
45 to 50
Notebook 3

1917
Born to Nicolás Cruz Correa and Sara Covarrubias Pardo in Santiago, Chile.

1934-1939
At Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) studies and earns his undergraduate degree in architecture.

1934-1939
Works with architect Jorge Elton, fulfilling commissions for the design of residences in different parts of the country.

1942-1947
Works as assistant professor for the Decorative Composition workshop at the Architecture Faculty of Pontificia Universidad Católica de Chile. Cruz and the architect Alberto Piwonka modify the methodology used in this course, thus inaugurating the Curso del Espacio (Course on Space). The underpinnings and further development of this course will have a direct influence upon the modifications that will eventually be implemented to modernize the Faculty's traditional teaching style.

1948-1949
Cruz travels to Europe, where he studies and observes contemporary trends in art and architecture.

1949
Cruz takes an active role, along with a group of professors, in the total restructuring of the academic programs at PUC's Architecture Faculty. Cruz is named Associate Professor of the Architectural Workshop.

1950-1951
Alberto Cruz and poet Godofredo Iommi form a working group comprised of architects and artists, with whom they embark on a series of theoretical studies of architecture. They formulate the concept of "architectural observation," which entails the creation of drawings and texts revolving around the city's daily life. The rector of Universidad Católica de Valaparaíso (UCV), Jorge González Förster, calls upon Cruz to lead a workshop at the university's Architecture and Urbanism faculty; this is his opportunity to propose a new orientation for teaching architecture, which he has been developing since his days teaching the Decorative Composition workshop. Cruz proposes the creation of an Institute of Architecture (comprised of the group that had initially come together in Santiago) and the deployment of a new academic program. His proposal is accepted.

1952
Cruz moves to Universidad Católica de Valparaíso along with poet Godofredo Iommi and architects Miguel Eyquem, Fabio Cruz, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial and Arturo Baeza. Two years later the Argentine sculptor Claudio Girola joins the group, and together they form the Institute of Architecture, as a space for research and reflection on architectural creation, which serves to guide the faculty's professors and teaching practices.

1953
First exhibition of Concrete Art in Chile.

1954
Publication of the essays "Estudio urbanístico para una población obrera en Achupallas" (Urbanistic study for a workers' district in Achupallas), signed by the Institute of Architecture, and "Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos" (Project for a chapel on the Los Pajaritos estate) by Alberto Cruz. Both pieces, published in the first yearly issue of Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, have come to be regarded as the Institute's architectural manifestos.

1955
Alberto Cruz and his fellow members of the Institute of Architecture travel to Buenos Aires with to present the group's principles, methods, and architectural projects at the Architecture faculty of Universidad de Buenos Aires.

1956-1964
During this period four members of the Institute settle in Europe —some in Paris, others in London— and remain in close contact with Valparaíso while also developing relationships and activities with intellectuals, professionals, and artistic groups there. In practical terms Paris becomes a second headquarters for the Institute. In 1959, Cruz also travels to Europe. A number of significant milestones result from this exchange, including the "Phalene" and the formulation of Amereida. The School of Architecture also participates in the first Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura (Latin American Conference of Architecture Faculties). For this event the Institute creates and mounts an exhibition pavilion to display the academic programs and work of the School's students.

1960-1963
Reconstruction of churches in southern Chile following the 1960 earthquake. An inventory and damage report document the state of 100 affected buildings in the cities of Concepción, Osorno and Valdivia.

1964
Members of the Institute of Architecture who have been living in Europe return to Valparaíso and, under the direction of Cruz Covarrubias, begin to organize yearly courses in printmaking, graphic design and industrial design, among others, with guest lecturers and artists (Henry Tronquoy, Enrique Zañartu, Edward Wright), as well as seminars on poetic and philosophic texts led by the professor François Fédier.

1965
Amereida Crossing. Journey across America which begins at Cape Horn, passes through Argentinian Patagonia and arrives at Villamontes in Bolivia. Participants include architects Alberto Cruz and Fabio Cruz; poets Jonathan Boulting, Michel Deguy, Godofredo Iommi, and Edison Simons; philosopher François Fédier; sculptors Claudio Girola, Henry Tronquoy; and painter Jorge Pérez Román.

1966
Cruz takes an active role in formulating and implementing a new academic program at the UCV School of Architecture and Design.

1967-1968
A university movement is sparked with the objective of reforming UCV. One result of this effort is the establishment of the Institutes of Art, Mathematics, Basic Sciences and Languages. Cruz is named director of the Institute of Art, which falls under the aegis of the Architecture and Urbanism Faculty. Along with a group of his colleagues at the School of Architecture he participates in the design of the Avenida del Mar (Avenue of the Sea) project, an urban planning initiative that proposes a coastal road to connect Viña del Mar and Valparaíso as an alternative to the government's official project. The proposal generates significant public debate regarding the impact of urban solutions for the city.

Cruz travels to Buenos Aires and Rio de Janeiro, where he exhibits the Avenida del Mar project to architects Amancio Williams, Ferrari Hardoy and Clorindo Testa, of Argentina, and architects Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes and Lucio Costa, of Brazil. Also during this time a new type of workshop is offered to professors and graduates: the "Bottegas," which established the bases that would later lead to the creation of the Ciudad Abierta (Open City).

1968-1969
Cruz visits Vancouver with the poet Edison Simons, traveling from Chile up the Pacific Coast. Along the way they call at cities in Peru, Panama, Mexico and the United States, and at each stop they proclaim and present the principles of the Amereida Crossing.

1970
Foundation of the Ciudad Abierta (Open City), in the outskirts of Ritoque, Valparaíso Region, Chile.

1971
Cruz and the professors of the School of Architecture of Universidad Católica de Valparaíso publish the book Para una situación de América Latina frente al Pacífico (Situating Latin America in the face of the Pacific), in which they assert the foundations of the School.

1972
Exposición 20 años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, Museo Nacional de Bellas Artes.

1972-1974
Period dedicated to research and projects in Ciudad Abierta. The group works collectively, and their starting points are always poetic acts, from which architectural commissions emerge.

1975
Alberto Cruz Covarrubias receives the National Architecture Award from the Colegio de Arquitectos de Chile, Chile's society of professional architects.

1984
Formulation of the "Originales" of America: texts on the group's varied work, which suggest new avenues for pursuing the creative tradition.

1984-1987
More Crossings are undertaken in conjunction with the School's academic programs. During this same period, Cruz serves as dean of the UCV Architecture and Urbanism faculty, and is re-elected for a second term.

1993
Receives the Doctor Honoris Causa degree from UCV.

2000
Cruz's architectural theories and ideas are collected in the volume Don Arquitectura (Architecture as gift).

2004
Cruz writes the book Amereida – Palladio, Carta a los arquitectos europeos (Amereida-Palladio, Letter to European architects), in collaboration with architect Bruno Barla.

2005
Moves to Santiago, but continues traveling to Valparaíso every Wednesday, first to the School of Architecture, where he leads the Taller de América (America Studio) and then to Ciudad Abierta to participate in the activities there.

2010
Publication of the book El acto arquitectónico (The architectural act), a study about observation in architecture.

2013
Cruz dies on 24 September in Santiago, Chile.

Alberto Cruz
Geométrico rosado.
Dibujo verso y reverso, c. 1985
Tinta y témpera sobre papel,
37 x 52 cm
FACC