



Res. Ministerio de Gobierno N° 003186
Tarifa Postal N° 289 — Julio 1987

**Diseño
Teoría
Historia**

**HITO
10**

MEMBERS OF THE ASSOCIATION

HITO



MIEMBROS DE LA ASOCIACION

UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL CARIBE
BARRANQUILLA

UNIVERSIDAD CATOLICA DE COLOMBIA
BOGOTA

UNIVERSIDAD CORPORACION DE LA COSTA
BARRANQUILLA

UNIVERSIDAD DE AMERICA
BOGOTA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
BOGOTA

UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO
BARRANQUILLA

UNIVERSIDAD DEL VALLE
CALI

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
CARTAGENA

UNIVERSIDAD LA GRAN COLOMBIA
BOGOTA

UNIVERSIDAD NACIONAL
BOGOTA

UNIVERSIDAD NACIONAL
MANIZALES

UNIVERSIDAD NACIONAL
MEDELLIN

UNIVERSIDAD PILOTO DE COLOMBIA
BOGOTA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
MEDELLIN

UNIVERSIDAD PONTIFICIA JAVERIANA
BOGOTA

UNIVERSIDAD SANTO TOMAS
BUCARAMANGA

UNIVERSIDAD DE LA SALLE
BOGOTA

UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA
CALI

HITO

JUNTA DIRECTIVA A.C.F.A.

Presidente

Arq. Eduardo Castañeda, Pontificia Universidad Javeriana.

Vicepresidente

Arq. Alberto Sánchez, Universidad Piloto de Colombia

Tesorero

Arq. Werner Gómez, Universidad Católica

Vocal

Arq. Fabio Elías Torres, Universidad del Valle, Cali

Arq. Rodrigo Niebles, Corporación Universitaria de la Costa, B/quilla.

Revisor Fiscal

Arq. José Ignacio Sanclemente, Universidad de La Salle

Suplente del Revisor Fiscal

Arq. Jorge Noriega Santos, Universidad La Gran Colombia

REVISTA HITO

Director

Arq. Sergio Trujillo Jaramillo

Coordinación

Arq. Marjorie Ruiz Morales

Consejo Editorial

Arq. Silvia Arango

Arq. Karen Rogers

Arq. Fernando Cortés

Diagramación

Arq. Angela María Calle

Año de Fundación

Marzo de 1983

Edición

Volumen 1, Número 10, julio 1987

Nombre Registrado

HITO

Resolución del Ministerio de Gobierno

003186 dada el 15 de Septiembre de 1983

Tarifa Postal N° 289

Dirección: Carrera 6a. N° 26-85, Bogotá. D.E. Colombia

Tel. 282 39 38 - Valor del Ejemplar \$250,00

De Ventas en las Facultades de Arquitectura del País

Impresión PUBLICACION UNIVERSIDAD JAVERIANA

Fuentes

La Arq. en Colombia: (Silvia Arango, U. de los Andes.

Escala) • Bruno Violi (Hans Rother) • Revista N° 4, Facultad de Arq. U. Nacional de Medellín

Portada

Fabio Ortiz, Universidad Nacional, Bogotá

La revista no asume responsabilidad sobre los artículos firmados.

Financiación

BANCO CENTRAL HIPOTECARIO

CORRESPONDENCIA

"...el arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto para construir. Ha de convertirse en sociólogo, político, psicólogo, antropólogo. El arquitecto está condenado a ser con toda seguridad, la última figura humanística de la sociedad contemporánea, porque está obligado a pensar en la totalidad".

Umberto Eco. La struttura assente.

Arquitecto
Sergio Trujillo
Bogotá

Carta abierta por la arquitectura

Invoco en este mensaje no tanto al profesional en arquitectura sino al hombre y al ciudadano que ejerce su profesión como una consigna cotidiana.

Invoco al experto o al sabio que fabrica hogares donde habrán de vivir hombres, mujeres y familias que llenan de vida el planeta.

Lo invito a usted a conjurar en el ejercicio de nuestro trabajo el nefasto "sálvese quien pueda" que algún oscuro designio nos impone.

Lo invito a usted que al margen de intereses personales trabajemos para que la arquitectura recupere el lugar que le corresponde:

el de continuar este octavo día de la creación haciendo de la ciencia una herramienta vital que cumpla su cometido original de hacer de este mundo un lugar más digno para la vida y un vehículo de bienestar para toda la especie.

Lo invito a sembrar casas y flores que prendan una luz en medio de nuestra ya larga noche.

Atentamente,

Arq. LUIS FELIPE OROZCO
Bogotá

Santiago, diciembre 2, 1986

Señores:
ASOCIACION COLOMBIANA DE
FACULTADES DE ARQUITECTURA

Estimados señores:

Recibimos su carta con fecha julio 22 de 1986, donde nos informan que están interesados en establecer canje con nosotros.

Sin embargo, no han recibido ni la Lista de Publicaciones Periódicas, ni el número de muestra de la Revista Arquitectura. Como nuestro interés se mantiene en su "REVISTA HITO", adjuntamos nuevamente listado de Publicaciones Periódicas Disponibles Para Canje y otro número de muestra de Arquitectura, último publicado (11) 1986.

Esto para establecer un intercambio sobre la base de título-por-título, es decir, nos comprometemos a enviarles regularmente cada número publicado del título que ustedes elijan. Esperamos lo mismo de ustedes con respecto a la REVISTA HITO.

También aceptamos los 7 números que nos ofrecen. Si ustedes necesitaran de nosotros, números anteriores, también podríamos proporcionárselos para equilibrar el intercambio, siempre que tengamos stock.

Rogamos dirigir toda correspondencia y envíos a:

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
SECCION Y CANJE Y DONACIONES
VICUÑA MACKENNA 4860
SANTIAGO - CHILE

En espera de una pronta respuesta, le saluda atentamente,

CARMEN LUZ SALVESTRINI
Canje y Donaciones

SUMARIO

Teoría

TEORIA Y ARQUITECTURA

Arq. Alberto Saldarriaga
Universidad Nacional

6

Historia

CONSIDERACIONES CRITICAS SOBRE EL PAPEL DE LA HISTORIA EN LA ARQUITECTURA

Arq. Carlos Esteban Londoño
Universidad del Valle

10

Diseño

LA PRACTICA DEL TALLER

Arq. Julio Abel Sánchez
Universidad Nacional

16

Caricaturas

LA CIUDAD

Exposiciones creativas
alemanas

24

Docencia

EDUCACION DE POSTGRADO EN LA GRAN BRETAÑA

Arq. Javier Peinado
Universidad Nacional

25

Transcripciones

LA NUEVA ABSTRACCION

Arq. Oswaldo Mathias Ungers

29

Reseñas

Noticias

32

34

Completamos con este ejemplar el décimo número de nuestra Revista, camino ya ganado en una empresa que se antojaba quijotesca y que hoy, iniciado su afianzamiento, reclama se ventilen ciertas condiciones que aseguren su continuidad y garanticen su evolución ... Es hora entonces, de un primer balance.

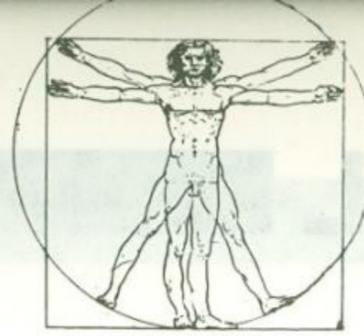
Son muchos los riesgos y más aún las dificultades que tendremos que enfrentar, mientras dispongamos de una estructura editorial tan frágil como la que hasta hoy y casi milagrosamente ha logrado llegar a estos diez números. Y seguirá siendo frágil, si las Facultades de Arquitectura no comprenden a plenitud el papel vital que esta Revista puede jugar en su vida académica, lo que conlleva a enriquecerla a partir del intercambio de experiencias, abastecernos con material de calidad, distribuir convenientemente la revista y aún más, el disponerse solidarias con el hecho que mantenemos una medular dependencia de los ingresos derivados de su venta. Débiles también, mientras no se consolide de manera continuada y desinteresada, un verdadero Comité Asesor, que disminuya los evidentes riesgos que se derivan de unas decisiones editoriales cuya total y absoluta responsabilidad recaen en su dirección y más aún, mientras no conformemos un equipo mínimo de redacción, diagramación y edición que nos sustraiga, un poco al menos, de esta labor que por ahora colinda con la más inaudita y prodigiosa artesanía.

Poco a poco sinembargo, hemos ido comprendiendo el territorio que debemos colonizar, sensibles a los comentarios, las críticas y las solicitudes que con frecuencia se nos formulan, sin competencia alguna con las revistas tradicionales y alinderando entre la reflexión, la teoría y la crítica, el ámbito más urgido de nuestros esfuerzos. La difusión y las expectativas que cada día aumentan en nuestros lectores, es razón suficiente para animar este empeño.

Persistiremos, tratando de afianzar la operatividad y de mejorar el contenido, siempre que contemos con el apoyo generoso del BCH, de su Gerente y de su Junta. Mientras libremos la revista de los consabidos apetitos personalistas; si mantenemos audiencia en arquitectos, profesores y estudiantes y mientras también, nuestras convicciones y obsesiones nos acompañen en esta difícil pero suficientemente hermosa tarea.

SERGIO TRUJILLO J.
Director

TEORIA



TEORIA Y ARQUITECTURA

Alberto Saldarriaga

Universidad de los Andes Universidad Nacional Bogotá

2a. Parte

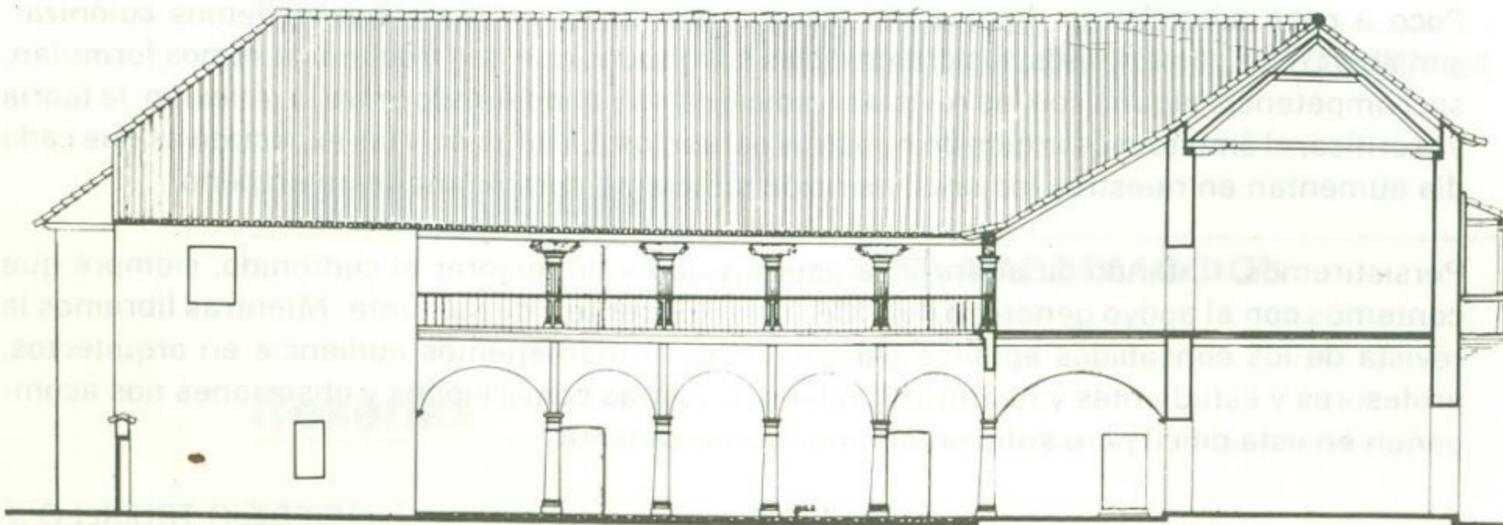
La sociedad masificada ya existe. Las grandes sociedades del capitalismo o del socialismo son sociedades de masa en su mayoría y no se dieron exactamente en los términos previstos en el modelo. Por eso nunca logramos que la arquitectura moderna se impusiera totalmente, porque al fin de cuentas la masificación se efectuó pero no se efectuó directamente en los lineamientos del modelo. Por eso quizá la mejor expresión de la arquitectura moderna en la sociedad de masas son los bloques de vivienda de los países socialistas, que reflejan un modelo que el mundo critica cada vez que los ve pero son directamente planteados por la arquitectura moderna, para una sociedad de masas. Entonces si había una coherencia inherente en el pensamiento de la arquitectura moderna que era su directa relación con una sociedad de masas. Nosotros después seguimos aplicando los principios de la arquitectura en sociedades

no masificadas como la nuestra, o no totalmente masificadas como la nuestra, la que apenas está entrando en un proceso de masificación. Según esto, la idea de que los modelos teóricos de la arquitectura tienen mucho que ver con teorías de la sociedad o teorías de la cultura, me parece a mí que es, y se sostiene como válida. Ahí también veo yo un enorme desconcierto actual, quizá por la completa convicción de que ya las sociedades del mundo no tienen remedio o de que estamos abocados a un desastre universal. El ensimismamiento de la arquitectura eliminó el componente social o ha eliminado el componente social y ha destacado solamente que los valores autónomos, los principios formales, los principios del lenguaje, las significaciones, los valores históricos, que son como los sobrevivientes de un pasado que ha logrado llegar hasta el presente y en cierta medida la discusión fundamental de la relación arquitectura y cultura se está dejando de lado muy olímpicamente, con abanicos. Así, pasa uno muy desapercibido porque es más bonito hablar de esto que de lo otro.

Bueno, pasemos a otro capítulo de este asunto. Trabajando un poquito con las teorías que pueden ser las teorías de la arquitectura (en realidad la palabra 'teorías' es más válido que la 'teoría de la arquitectura'), vemos lo siguiente: por lo menos hay unos campos en los cuales ya se ha mencionado que las teorías operan y uno de los cuales el más mencionado ha sido el pensamiento. José Lorite decía esta mañana

Nota de la Dirección:

Concluimos con esta entrega, la transcripción de la Ponencia que el Profesor Saldarriaga presentó al encuentro de teoría de la Arquitectura, realizado hace ya algún tiempo por la ACFA. El tono particularmente coloquial que se observa en ciertos pasajes del documento, se explica en el hecho de ser una transcripción de la exposición oral, debidamente revisado por el autor.



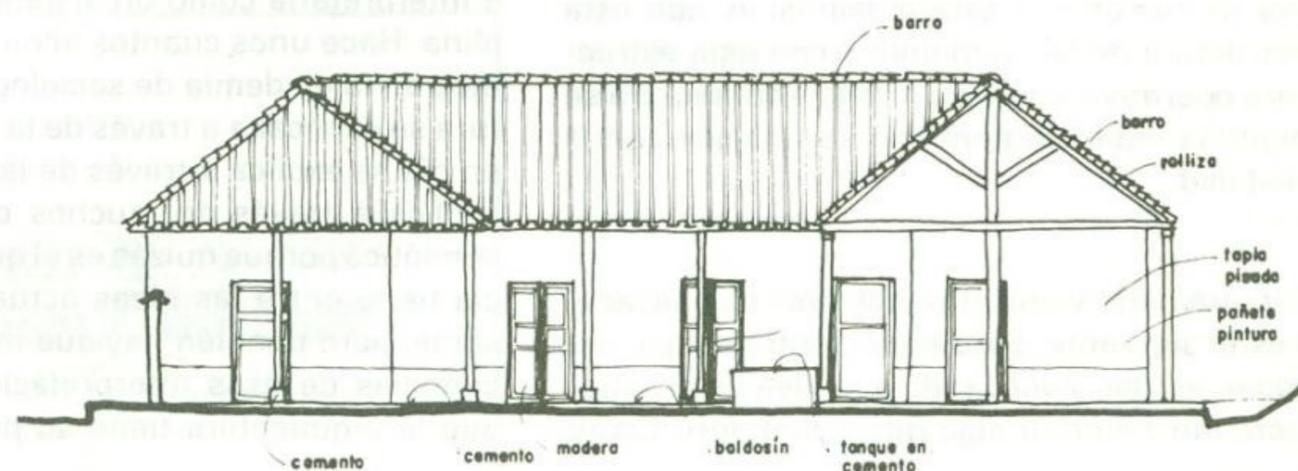
Casa del Marqués de San Jorge - Bogotá - Siglo XVIII.

una cosa que también me parece muy importante, que las teorías a veces se ligan mucho con su instrumento o con su instrumentación y en este caso la instrumentación básica de la arquitectura es el diseño. Teniendo claro lo anterior, o sea que estamos defendiéndonos dentro del campo en que la arquitectura es autónoma no dentro del campo que la arquitectura es dependiente o heteronoma, podríamos decir que en realidad una teoría de la arquitectura o unas teorías de la arquitectura serían aquellas de que de una manera u otra orientan el pensamiento y orientan la actividad del diseño. Si aceptamos que el instrumento por excelencia de la arquitectura es el diseño, es obvio que una teoría o unas teorías del diseño son las proyecciones instrumentales de unas teorías del pensamiento en arquitectura, y yo creo que en general el rango de teorías, que tenemos hoy en día disponibles, de los cuales podemos disfrutar a través de los libros, revistas y foros que se presentan cada año, o cada dos años, tienen que ver con maneras de pensar acerca de la arquitectura y con maneras de diseñar. Y yo diría que la gran mayoría, un 90% de los planteamientos teóricos actuales, se refieren a cómo diseñar, directa o indirectamente. Esto es muy importante tenerlo en cuenta.

Vamos a hablar de teorías del diseño y miremos a ver ciertas relaciones que esto tienen con el pensamiento. Insisto en enfatizar la ruptura de la realidad, en la burbuja en que nos metemos para entender esto. Las búsquedas de métodos que se iniciaron por allá en los años 60, dieron como idea básica, la posibilidad de que el diseño se estudiara como un proceso y que de este estudio salieran por lo menos dos actitudes, la del proceso controlado y la del proceso libre o aleatorio. O sea la creatividad pura (entre comillas) o la creatividad reglamentada.

Sin embargo apareció un concepto que a mí me parece fundamental en el desarrollo del pensamiento actual en la arquitectura, que fue la noción de tipo o tipología, (usamos indiscriminadamente tipo o tipología), o sea el redescubrir que la arquitectura a lo largo de la historia ha sido guiada no solo por procesos mentales sino por la presencia de unos tipos básicos, o de unos tipos legítimos o reconocidos. Esta aparición a mí me parece sumamente importante en el campo del pensamiento y del diseño arquitectónico porque en cierta medida dejó de lado

la historia o al margen de la cultura. Veamos las posibles interpretaciones de ese fenómeno, que ha tomado dos sentidos muy directos. Uno de ellos es la reproducción de modelos que es quizás una de las corrientes que ocupa un buen porcentaje: qué rico hacer una casa estilo "villarotonda", que rico hacer una casa estilo Villa de Adriano. En Harvard ya tienen el libro de Schnickel, como el libro básico del taller. Se trata entonces de tomar modelos históricos y copiarlos, y esto parece divertidísimo. Lo otro, que es una manera muy distinta, es lo que



*Casa en vereda
San José, Sesquilé-
Cundinamarca.*

la obsesión que se venía teniendo por el diseño como un proceso libre y aleatorio y rompió también con la idea del proceso controlado, estilo producción de chicles, o fabricación de carros, de un proceso mecánicamente controlado, y paso a dar una forma de control importantísima, a través de la historia o de la cultura. Esto que en cierta medida pasa a veces desapercibido o no se le da importancia, me parece una revolución trascendental en la línea del pensamiento del Siglo XX en el campo de la arquitectura, el llegar a establecer que el proceso de diseño no es un proceso que se de al margen de

podríamos llamar, (estoy mal interpretando a Rossi) el pensamiento analógico, o sea el tomar la historia y la cultura como base para el desarrollo de ideas de tipo analógico o para el desarrollo de planteamientos que permitan que esos lazos que se habían roto durante los sesenta o setenta años del siglo se vuelvan a retomar pero fundamentalmente en términos contemporáneos. En este caso lo importa no es la validez del modelo reproducido, ni la originalidad en la reproducción. La idea es más compleja. Es buscar cómo se desarrolla una estructura de interpretación de la historia y de la

cultura que permita tomar ideas por analogías o ideas análogas.

En este momento a gran mayoría de teorías, si se pueden llamar así, que cubren estos dos campos en la arquitectura están fundamentalmente referidas a este fenómeno. A pesar de que ahora los computadores están cobrando muchísima importancia ya existe la 'medusa', el aparato que diseña, vuelve a surgir la inquietud de si esta cosa va a tener validez o no. Ya veo esto dentro de un enfoque demasiado tecnocrático y no le presto mucha atención. En cambio las ideas análogas me parecen que han sido realmente dentro del marco teórico de la arquitectura un apoyo instrumental bastante práctico, y bastante legítimo si lo miramos en el contexto de lo anterior. Son una manera de manejar esta autonomía de alguna manera refiriéndose al fenómeno general, que como he dicho, le estamos sacando el quite, no lo estamos tomando en cuenta, lo estamos dejando de lado.

Por lo menos con este mecanismo, con esta estructura de pensamiento y con esta estructura operativa, ese apoyo de la arquitectura se legitima indirectamente en su relación con la realidad.

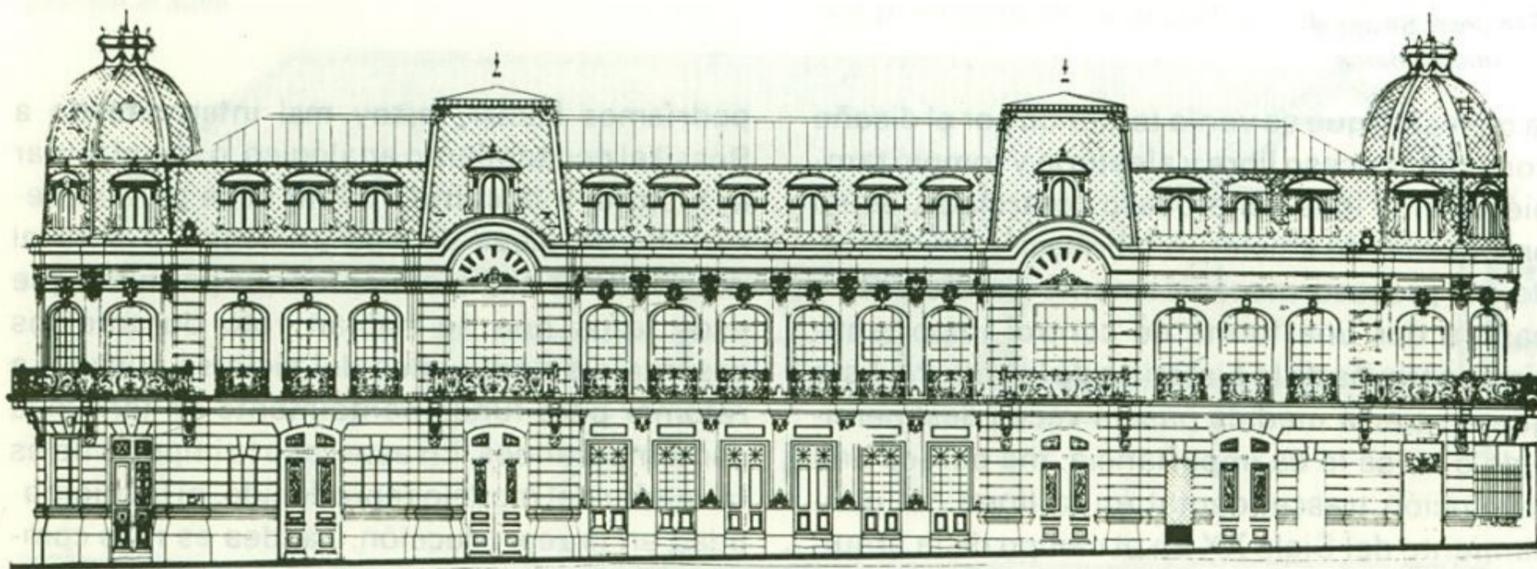
Por otra parte viene otro problema complicado, y es el siguiente. Siguiendo dentro del campo de las teorías y volviendo a la idea de orientación, me refiero a algo que habló José Lorite

esta mañana, lo que podemos llamar la "transferencia", sino de ideas por lo menos de términos e interpretaciones, volviendo a situarnos dentro de nuestra burbuja en este momento hay una fuerte tendencia a dividir la interpretación de la arquitectura, una que busca definirla dentro de sí misma, lo que podríamos llamar una autodefinition, y otra que busca definir la arquitectura a través de la óptica de otras disciplinas, de otros campos.

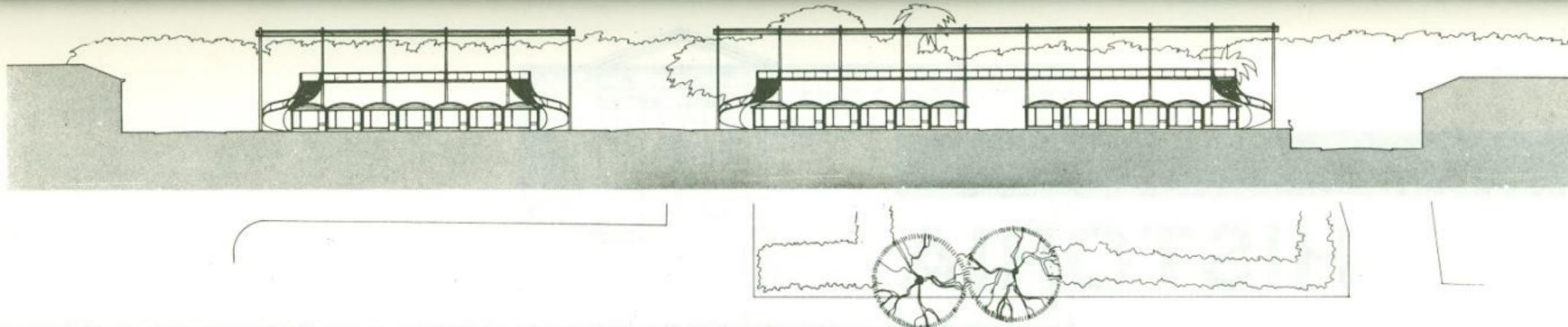
Esto se puede referir especialmente al campo más acogido hoy en día que es la semiología o la semántica. La arquitectura que se define a sí misma, no tiene mayor inconveniente en tanto ya hemos referido que es una tradición, la tradición clásica de la arquitectura del orden absoluto, etc. y volvemos a descubrir la arquitectura a través de sus elementos, de sus fundamentos, etc. Hay otra manera u otras maneras de ver la arquitectura, para definirla por extrapolación, definirla como un sistema semiótico por ejemplo. O sea, no definir la arquitectura en sí misma como arquitectura sino a través del lente de otra disciplina y estudiarla, o explicarla e interpretarla como un sistema de esa disciplina. Hace unos cuantos años cuando estuvimos en la epidemia de sociología, la arquitectura se explicaba a través de la sociología. Hoy en día se explica a través de la semiótica o se explica a través de muchos campos, cito la semiótica porque quizás es el que más influencia tiene entre las ideas actuales. Es interesante, pero también hay que medir las consecuencias de esas interpretaciones. Es obvio que la arquitectura tiene su propia esfera de

definición. El trabajo del arquitecto es demasiado preciso para prestarse a ambigüedades.

El arquitecto construye el espacio físico en el cual vive la gente, o lo ordena, lo planea, en fin, lo que ustedes quieran, es demasiado preciso su trabajo. Las implicaciones de ese trabajo son multidimensionales. Al afectar ese trabajo todo lo que afecta según el diagrama que ya hemos visto anteriormente, la arquitectura puede ser interpretada económicamente, sociológicamente, culturalmente, semióticamente, etc., etc. Entonces estos intentos de definición de la arquitectura a través de la óptica de otros campos indudablemente han contribuido a una cosa que es fundamental, que es enriquecer la percepción de la arquitectura porque me da la impresión de que la arquitectura ha tenido una percepción muy pobre de sí misma. El campo de la arquitectura y en particular quizás por los mismos planteamientos casi victorinos de la arquitectura moderna, tuvo una concepción muy pobre y muy escueta de sí misma. Es a través de las intervenciones de otros campos como la idea de la arquitectura se ha podido enriquecer en los últimos tiempos, porque de una manera u otra se ha probado que la arquitectura no es un simple ejercicio técnico, pragmático, objetivo sino que, quiérase o no, la arquitectura tiene unos campos muy importantes de repercusión en la vida y en el pensamiento de la sociedad. Obviamente el campo de la significación ha sido uno de los campos que ha permitido por lo menos, que los mismos arquitectos comiencen a ver la arquitectura como algo más allá de la colocación de muros y cubiertas. Pero no creo que estas ópticas constituyen en sí mismas teorías de la arquitectura. Constituyen teorías o seudoteorías basadas en un campo específico que interpreta la arquitectura desde ese campo. Es como si nosotros hiciéramos una interpretación arquitectónica de la física cuántica. Si nos arriesgamos lo podemos hacer, pero eso no es una teoría de la física cuántica, evidentemente que no lo es. Y es posible que un físico de la cuántica se tuerza de la risa cuando lea nuestra interpretación. Como ejercicio intelectual y con las bases suficientes puede ser un ejercicio perfectamente válido. Este es el campo escueto de las ideas que traía para exponer. Si llegáramos finalmente a lo que podríamos resumir como in-



El Palacio Echeverry —Bogotá— 1905. Arquitecto Gastón Lelarge.



Plaza de Mercado —Girardot— 1946. Arquitecto Leopoldo Rother.

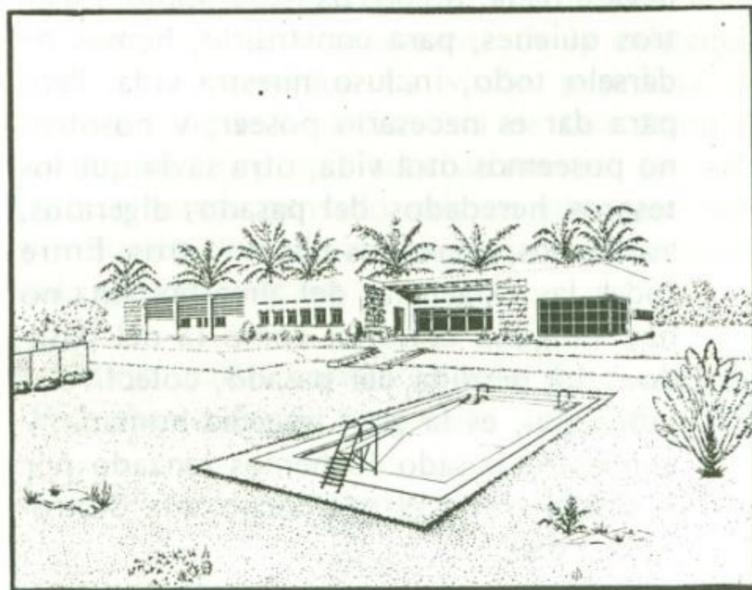
quietud teórica en el campo que nos interesa, la teoría es una orientación del pensamiento, miremos para finalizar lo que representa la teoría en un programa de enseñanza y lo que no representa. Sin exagerar mucho podría decir lo siguiente; sobre la teoría debería recaer la responsabilidad de formar la estructura del conocimiento del arquitecto. Si concebimos al arquitecto como un ser intelectualmente desarrollado, si concebimos al arquitecto como un ser diseñador, como un diseñador que se le rompió la conexión entre el brazo y la cabeza, el diseño es la síntesis, y el curso de diseño también es la síntesis. Pero si pensamos que el diseño responde a ideas, que el diseño no es una habilidad solamente sino que responde a unas ideas, es obvio que la teoría es la que estructura el conocimiento del arquitecto o del futuro arquitecto o del profesional. Desde este punto de vista el campo o el área académica o la sección o como se llame, de "Teoría", sería la responsable de esto. Eso es importante tenerlo en cuenta porque crea una responsabilidad académica muy grande en el campo de la teoría.

Para mí el campo de la teoría es el que permite que el arquitecto pueda responder aunque sea con mucha imprecisión a las preguntas de quién soy yo y de qué hago en el mundo?, que son preguntas que me imagino que de vez en cuando, en las noches de soledad e insomnio se formulan.

Entonces el área de la teoría es responsable de comenzar a dar respuesta a eso y como tal tiene un campo sumamente complejo y amplio de trabajar. Escuchando a José Lorite esta mañana se veía que se trabajara realmente con las ideas y con ese campo de pensamiento que se nos planteaba, una parte de la teoría fundamental sería la situación del pensamiento, del

arquitecto en el mundo del pensamiento contemporáneo, o en el mundo de las ideas por lo menos.

Creo que a todos nos pasó, que la mayoría de las cosas que nos decía Lorite sonaba como si nos hablaran en chino o en jeroglífico. Y son problemas de las ideas del mundo contemporáneo. Si nosotros queremos aprender a ver, y vuelvo a la idea de visión que me pareció muy bella, el mundo en la óptica contemporánea tenemos que estar inmersos en ese epistema o en ese campo de conocimientos. Creo que los



Casa de Recreo —Fusagasugá— 1941.
Arquitecto Vicente Nasi.

arquitectos y la arquitectura están marginados de la dinámica del pensamiento, pero aún así y obviando este problema, por lo menos la teoría tiene la responsabilidad de establecer un parámetro del pensamiento de la arquitectura o en la arquitectura, históricamente y en el presente. Esto plantea mucho la distinción entre los cursos de historia y de teoría que es una discusión que en las facultades se oye y que es uno de los argumentos que a veces se utiliza para menguar o acabar con las áreas de teoría,

argumentando que dan lo mismo que en las de historia. Si el enfoque es distinto, la teoría de la arquitectura es la historia del pensamiento en la arquitectura en este caso, no es la historia de los edificios, es otro concepto totalmente distinto. Es obvio que en la historia uno puede ver que el edificio tal que hizo fulanito de tal y que tiene tal cosa o que la pilastra y que no se qué, eso es la minucia o el detalle. Pero el problema de la teoría que tenemos a nuestro cargo está en orientación del pensamiento. Establecer cuál ha sido la evolución de ese pensamiento y establecer por lo menos algunas de las bases de cuál es el pensamiento actual, en qué mundo estamos pensando. Cuáles son las ideas que hacen que hoy en día haya arquitectura. Eso es una orientación fundamental y el otro campo obviamente, el más difícil o el más complicado o no sé cómo llamarlo, es el campo referente directamente a las teorías de diseño o a la influencia de la teoría en el diseño o a la influencia del diseño en la teoría o a si el diseño responde o no responde a alguna de estas cosas que llamamos pensamiento. No creo yo que una teoría del diseño sea, coja usted el lápiz, siéntese frente a la mesa, 45 grados a la ventana e inspírese. Creo que la teoría del diseño es simplemente el volver instrumental el pensamiento. No es una teoría de habilidad. Desde este punto de vista y como dije yo hace algunos meses en una charla introductoria previa a este encuentro, cuando se incluye, y vuelvo al puro comienzo de la charla, cuando aparece la palabra teoría algo está pasando en Dinamarca, o sea, por algo metemos cursos de teorías en los programas académicos, por algo estamos tratando de hacer programas y por algo entre otras cosas estamos haciendo este encuentro de profesores de teoría de la arquitectura. Con eso doy por terminada la presentación.

HISTORIA



CONSIDERACIONES CRITICAS SOBRE EL PAPEL DE LA HISTORIA EN LA ARQUITECTURA

CARLOS ESTEBAN MEJIA LONDOÑO
*Sección de Teoría e Historia Facultad de
Arquitectura, Universidad del Valle*

“Es empresa inútil desligarse del pasado para pensar solamente en el futuro. Es una ilusión incluso peligrosa el hecho de creer que sea posible. La oposición entre futuro y pasado es absurda. El futuro nos lleva a nada, no nos da nada; somos nosotros quienes, para construirlo, hemos de dársele todo, incluso nuestra vida. Pero para dar es necesario poseer, y nosotros no poseemos otra vida, otra savia que los tesoros heredados del pasado, digeridos, asimilados, recreados por nosotros. Entre todas las exigencias del alma humana no hay ninguna tan vital como la del pasado... La pérdida del pasado, colectivo o individual, es la gran tragedia humana; y a nuestro pasado lo hemos lanzado por la borda como el muchacho que destroza una rosa”.

SIMONE WELL
La Prima Radice, 1949

EL PUNTO DE VISTA FIJO Y NECESIDAD DE MOVIMIENTO

Nos preguntamos con una insistencia fácilmente comprensible cuáles serían los medios más aptos para edificar de manera radical nuestra actitud fenoménica y crítica frente a la ciudad, frente a la historia, frente a la construcción de la cultura, frente a nuestro propio quehacer arquitectónico. Intentar una respuesta que sea

ciertamente válida y no evasiva, ni retórica, equivaldría a aceptar que el punto de vista desde el cual hemos venido observando la realidad por tanto tiempo, no es el más adecuado y que un cambio direccional es imprescindible.

Por más de cuatrocientos años la visión perspectivista del Renacimiento alentó y condicionó vivamente la cultura de Occidente. A partir de 1908 la estética cubista modifica sustancialmente aquella composición del universo y replantea, con una visión pluridimensional y pluridireccional la existencia del objeto como estructura actuante y dinámica. El método era cambiar de sitio ante la mirada de objeto, revisando la idea del funcionamiento y estructura que el movimiento continuo de uno y otro, objeto y espectador, iban imponiendo.

“La mentira es la verdad mal leída y mal acentuada”, decía Tagore. Sería un nuevo error pensar que el punto desde el cual las Facultades de Arquitectura han mirado hacia afuera y se han visto a sí mismas, es completamente equivocado, pero una acción que introduzca el concepto de movimiento como signo inequívoco de nuestra época está esperando allá fuera y aquí dentro.

Hemos estado tan inmersos y durante tanto tiempo ante la hipótesis-esperanza de una compañía fuera de la tierra, que nuestra vecindad con el hombre es no solamente cada día más difícil, sino engañosamente menos necesaria. La costumbre de los griegos de vivir casi el ochenta por ciento de su tiempo al aire libre y en contacto directo entre ellos, expresa muchísimo más de lo que nuestra empobrecida visión contemporánea podría captar. Creemos

NOTA DEL EDITOR

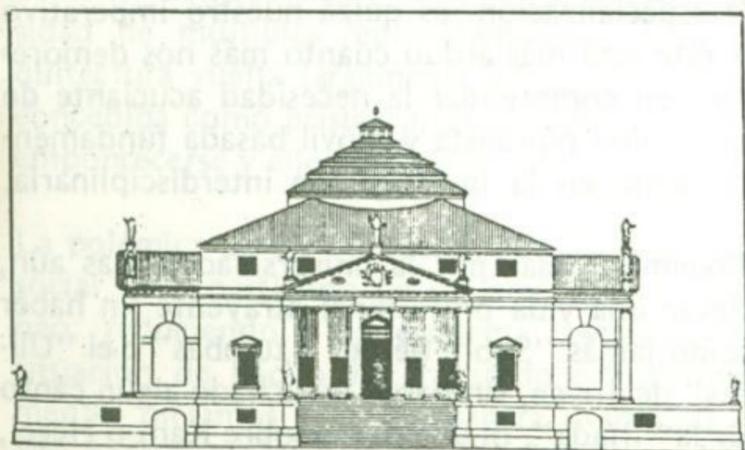
En dos entregas sucesivas publicamos esta ponencia presentada al encuentro de teoría de la arquitectura convocado por la ACFA. Las valiosas reflexiones contenidas en este documento, creemos que son de un valor enorme para rescatar un papel vital de la historia para nuestra vida académica y profesional, más allá de la tecnificación pragmática de la enseñanza que enfrentamos por doquier.

que ningún arquitecto, ni siquiera los más iluminados, alcanzaron a sospechar las inmensas desventajas y atrofias que esta actividad sufriría ante el cambio de dirección que se ha operado en la arquitectura con la búsqueda tan excesivamente marcada del espacio interior, aún en medio de todos sus beneficios. Pero sería injusto creer que el arquitecto y la arquitectura deberían sostener todo el peso de la culpa.

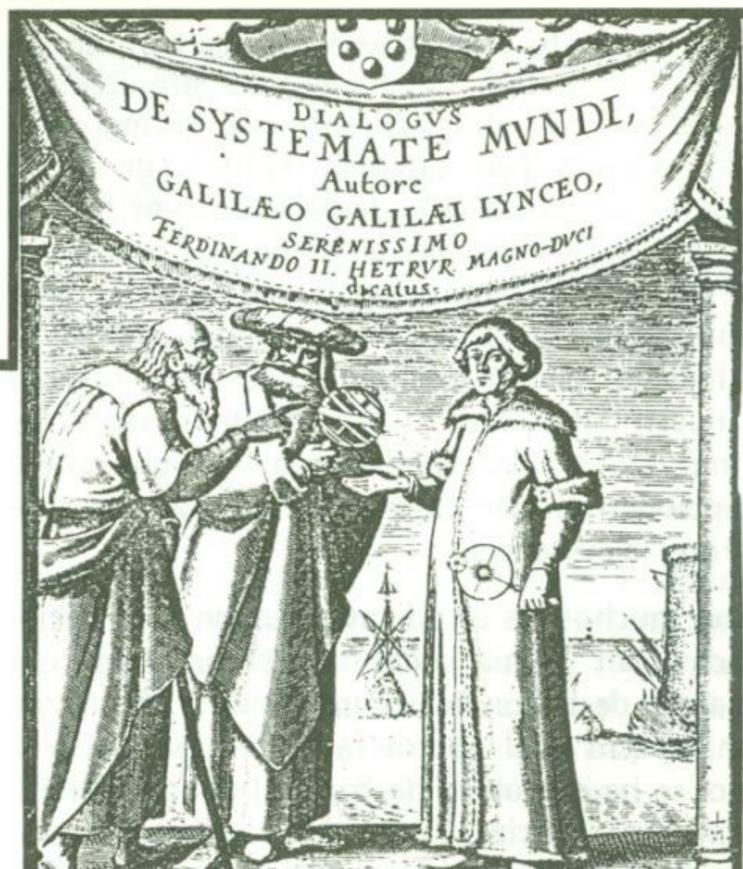
El mito contemporáneo de la casa, así como ocupa gran parte de las aspiraciones cotidianas del hombre moderno, canaliza y adecúa tristemente casi toda la imaginación y la creatividad del arquitecto. Casa, apartamento, oficina, son los espacios de nuestro tiempo; calle, parque, plaza, espacio público, son utopías del pasado, lujos inauditos de la sociedad pre-industrial a los que hoy no tenemos acceso porque el espacio urbano escasea y debería economizarse. Pero todos sabemos para qué.

La megalópolis hoy es la gran metrópolis, para usar el término mumfordiano, pero sin los atributos que Saqqarah, Tarquinia o Tierradentro, representaron para el pasado.

¿Qué hacer entonces? ¿A qué aspectos operativos tendríamos que recurrir para que atrave-



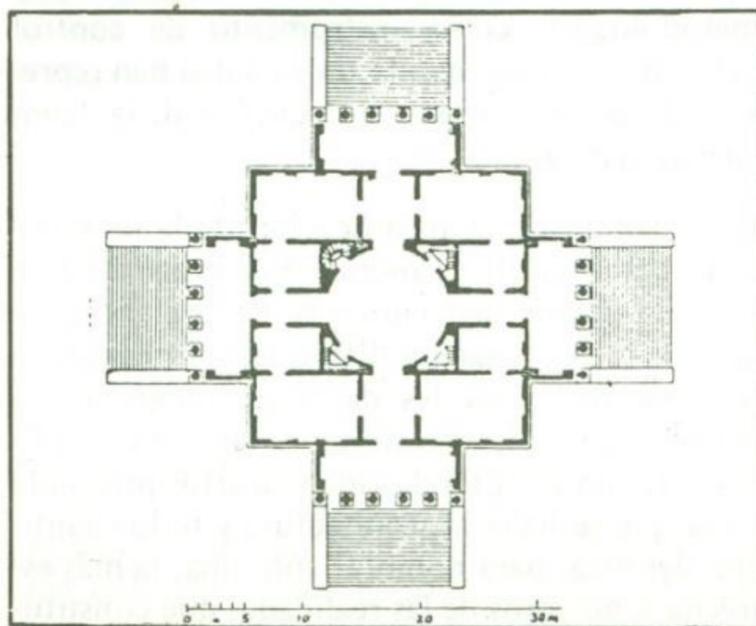
Villa Rotonda. Vicenza, 1567. (Villa Capra) Andres Palladio.



Frontispicio del "Dialogus de Systemate Mundi" de Galileo en la que aparecen de derecha a izquierda, Aristóteles, Ptolomeo y Copérnico.

sando la realidad multidireccionalmente, recuperáramos el valor totalizante de la existencia que hemos perdido? La visión pesimista de Spengler sobre la decadencia de Occidente se puede leer hoy más adecuadamente, no sólo porque hemos pensado más en ello, sino porque nuestra "condición humana" se ha hecho cada vez más precaria.

Las afortunadas comparaciones de Hauser de 1951 acerca de las profundas similitudes ope-



radas durante la crisis del Renacimiento y el espíritu de este siglo, son cada día más claras. Si la visión coperniquiana del cosmos desbarató los mitos del humanismo renacentista y abrió al hombre —a su pesar, quiero decir contra su voluntad—, a las maravillas insondables de los valores relativos, el malestar de nuestra cultura parece acentuarse cada día más, una vez que nos hallamos inequívocamente en el umbral de la sociedad post-industrial y las quimeras de la técnica y del gran capital, con su típico espejismo de progreso sin límites, han dejado de ser utopías y esperanzas para convertirse en enormes y pesados fracasos.

Ninguno de nosotros, ni siquiera aquellos que parecen estar tan a gusto en el vértice del asunto, podría negar el desencanto que nos ha producido la propagandada identidad desarrollo tecnológico = progreso social.

¿FRAGMENTARIEDAD O TOTALIDAD? UNA DISYUNTIVA INAPLAZABLE

Los conceptos de fragmentariedad, de especialización, de análisis exhaustivo, que han jugado un papel preponderante desde las primeras décadas del siglo, han contribuido decisivamente a la pérdida del horizonte total del que el hombre no puede escaparse, so pena de perderse a sí mismo y extraviar su identidad. La crisis energética y los desequilibrios ecológicos a los que repetidamente cerramos los ojos, son un ejemplo dramático del problema, pero también lo es, por supuesto, como resultado programático, la ciudad que han acunado socialismos y capitalismo varios y con ellos el Movimiento Moderno y su filosofía, al cual, acaso, ninguno de nosotros pueda negar que ha rendido culto y servicio.

Tenemos una disyuntiva inaplazable. o seguimos sentados en el mismo punto fijo o comen-

zamos a movernos alrededor y a través del objeto y captamos su estructura interactuante.

Es claro que aún guardando las especificidades propias de nuestra difícil y contradictoria identidad, tengamos que mirar este proceso con ojos inevitablemente internacionales, de epígonos de una civilización que ha superado la fase mecánica y se halla a las puertas de la informática.

Tal vez como punto final de la época industrial, pero sin apelar a la univocidad, nuestra participación en el espacio de Cultura Occidental sea inobjetable.

Y es precisamente aquí donde estamos de lleno con nuestra carga de hombres comunes ante la presencia tangible de la universidad, de la ciencia y la investigación, de Facultades concretas de Arquitectura que deberían responder a las necesidades totalizadoras y comenzar a rechazar valerosamente las respuestas fragmentarias hacia las que algunas de ellas quizá estén orientadas.

“Es posible que esta cultura del análisis y de la separación siga ejerciendo su influencia deformadora en una sociedad que ha descubierto la esterilidad del acercamiento meramente analítico y ha puesto a punto, para afrontar los problemas de la complejidad, el “acercamiento sistemático” que engloba la totalidad de los elementos del sistema estudiado conjuntamente con sus alteraciones y sus interdependencias? ¿Es posible que una sociedad que ha deteriorado los cimientos sobre los que se basaba el estatuto funcionalista: la actualidad de un saber no participado, la certeza de poder influir en la calidad del ambiente operando solamente sobre algunos parámetros (como la higiene, la orientación, la renovación) no sepa quitarse de encima una herencia tan paralizante y se limite a intentar como máximo alguna superficial adaptación a las nuevas necesidades?”¹.

Estamos persuadidos de que una parte del camino hacia respuestas válidas a estos interrogantes se encaminarían por la vía de la conciencia de nuestra situación universitaria hic et nunc, reflejo inequívoco de una parte del paisaje descrito.

El aislamiento dramático en el que han ido cayendo no pocas Facultades de Arquitectura (unas más que otras) durante este último decenio, es causa, pero también resultado de una filosofía similar. No podemos negarnos que se ha estado, en muchas ocasiones, de espaldas a la ciudad, a la universidad, a la cultura, a la importancia y a las contribuciones imprescindibles que ciertas disciplinas científicas ofrecen a nuestra actividad. Cuando decimos esto lo decimos en sentido genérico, sabiendo que las excepciones en este caso no hacen más que confirmar la evidencia.

Son muchos los estudiantes que en estas facultades han permanecido demasiado tiempo al margen de la condición universitaria, dentro de un espacio vital que de tanto mirarse a sí mismo, se ha empobrecido hasta el punto de ir eliminando silenciosamente de la cotidianidad de su discurso toda visión teórica y conceptual, toda reflexión histórica y estética sobre el hecho arquitectónico. La tendencia a la instrumentalización de la ciencia, desde la tecnología hasta el uso que comúnmente pretende hacerse de la historia, en algunos estratos que nos tocan a todos, agudiza cada vez con mayor fuerza la minimización y el empobrecimiento a que han llegado nuestros conceptos de arquitectura y técnica, de ciudad y ciencia, de cultura y sociedad.

Hemos venido eludiendo, pero no impunemente, la alteración del statu quo que el poder político-económico nos ha impuesto a partir de los años setenta como recurso operativo y metodológico, como instrumento de control del mayor peligro que la universidad han representado desde siempre: el desarrollo de la “conciencia crítica”.

Los adalides de la tecnificación de la universidad, del estatuto groseramente pragmático e inmediatista de la tecnología, de la ciencia, de la misma investigación histórica, los persecutores elegantes y sutiles de la sociología, de la antropología y la literatura, de las artes y la filosofía, han alargado la vida y la crisis profunda en la que se halla la arquitectura y todo cuanto ella significa, para nombrar sólo una, la más estrecha a nosotros de las realidades que constituyen nuestro horizonte.

Los atributos propios de la especialización, la fragmentación incontrolada de los planes de estudio, el destierro definitivo de las humanidades, eliminaron cualquier posibilidad integradora al nivel de la cultura en nuestro medio, diseñaron un tipo de profesional que en el mejor de los casos es analfabeta y se siente muy a gusto en su condición; el burócrata conformista, el burócrata, el ejecutivo ávido, el funcionario maquinizado, el investigador fragmentario, todos ellos son producto de una programación que ha dado sus frutos y lo ha hecho con creces.

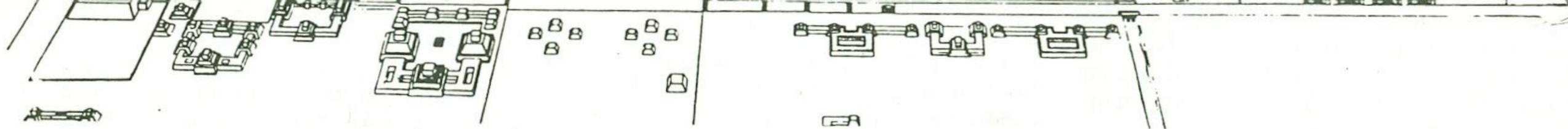
¿Por cuánto tiempo más hemos de resistirnos a un replanteamiento global de esta condición? una aplicación inmediata al hecho sería que mientras la arquitectura y todas sus connotaciones asisten a un replanteamiento total, muchos de nosotros o seguimos interpretando el funcionalismo y en los ratos libres mitificamos los aciertos innegables de la arquitectura popular, o nos encaminamos ya hacia una asimilación acrítica del post-modernismo.

EL DESARROLLO DE LA “CONCIENCIA CRÍTICA” O LA CAPACIDAD DE ESCOGER

El problema subsiste y el tiempo se nos agota, y la cadena interminable de la aculturación sólo podría romperse a través de una “teoría del valor”. El acceso a la crítica y un nuevo y verdaderamente serio uso de la interpretación histórica, de las teorías de la proyectación y el urbanismo, de una profunda reflexión interdisciplinaria sobre la tecnología, serán las vías que nos permitan establecer un código que aunque relativo, nos deje ante la posibilidad de escoger, de saber qué es válido o menos.

Establecer mecanismos que reunifiquen una visión totalizadora del universo sin renunciar a la especialización es quizá nuestro imperativo y éste será más arduo cuanto más nos demoremos en comprender la necesidad acuciante de una visión pluralista y móvil basada fundamentalmente en la investigación interdisciplinaria.

Podemos pasar por la universidad y más aún, llevar una vida profesional atrayente sin haber leído jamás “Sobre héroes y tumbas” o el “Ulises” de Joyce, sin haber escuchado algún canto de la “Ilíada”, ni una charla sobre Kant o Hegel, sin saber si Dostoyevsky es un escritor o un di-



Representación esquemática de Teotihuacán con la Calle de los Muertos y las pirámides del Sol y la Luna.

sidente, sin haber observado nunca una pintura de De Chirico un fresco cretense, sin haber visto ni una sola vez Tikal, Teotihuacán o San Agustín, un monasterio benedictino, Carcasona o Chartres, Delfos o Fez, Santa Fé de Antioquia o Popayán, podríamos no tener tiempo para Boccherini o Schoenberg ni para Gardel o Atahualpa y mientras creemos que ello ni toca ni modifica nuestra arquitectura, la realidad nos golpea de frente ofreciéndonos únicamente aquello que somos capaces de construir.

No existen los milagros. "Nadie tira nada fuera, si no tiene nada dentro", como dice Yupanqui.

Cabría preguntarnos ¿Por qué la arquitectura de nuestras grandes ciudades es tan indigna de una bella civilización? Ciertamente no por falta de buenos materiales o de capacidad técnica, hacen falta buenos hombres, buenos arquitectos. Si como pensaba Dewey la arquitectura va más allá de utilizar simplemente formas naturales, arcos, cilindros, esferas, etc. y representa "las memorias y esperanzas, los temores, las búsquedas y los valores sagrados de aquellos que edifican", entonces nos sentimos profundamente defraudados y ante la imperiosa necesidad de múltiples replanteamientos. Una arquitectura vuelta largamente sobre sí misma y concebida como prisma único del cosmos debía empobrecerse y ello no ha sido diferente.

La polémica de Le Corbusier, que pretendía ser social pero partiendo de un presupuesto erróneo: reduciendo a un esquema abstracto una situación de hecho, ha fracasado estruendosamente, diríamos que en manera dramática, y ello porque a través de dicha reducción necesari-

amente desaparecía la conciencia histórica. Un error emparentado con la experiencia cubista. Antes que plantear una reforma como dato de progreso histórico de la sociedad, prefiere imaginario como centro de la utopía de una civilización ideal, la civilización mecánica.

Entonces seguimos preguntándonos, qué es el arquitecto, la imagen o sólo el instrumento de una sociedad mejor, el objetivo del progreso o un agente entre otros muchos del impulso de la conciencia colectiva?

CONCEPTUALIZACION

Si bien es cierto que una nueva perspectiva tecnológica ha modificado radicalmente la imagen que poseemos del hombre, no lo es menos que la esperanza de la totalidad es un reto que no puede pervivir como comportamiento exclusivo de la filosofía o de las disciplinas humanísticas. Esta es una costumbre común a la arquitectura contemporánea y en nada ajena al aquí y al ahora que estamos viviendo.

La actitud de la tecnología que en muchas Facultades desarrolla a la perfección el papel propio de ser administradora del detalle, con todos los valores y las deficiencias que ello conlleva, ha descuidado ostensiblemente la necesidad de un diálogo epistemológico y el carácter histórico que ella misma posee, evitando de esta manera la aplicación de la conciencia crítica sobre sí misma, sobre su propio objeto de conocimiento y sobre las múltiples y serias decisiones que ella tiene sobre el cosmos, sobre la arquitectura, sobre el horizonte de nuestra ciudad.

El tiempo de la civilización industrial está tocando a su fin. Y con el debido respeto nos preguntamos si existe algo más allá de las zapatas, de las vigas, de la resistencia y el costo de los materiales, de los cálculos estructurales? Veámos por ejemplo, si tendrían algo que decir los expertos en acústica, climatización, estructuras, los planificadores, los historiadores, a estas consideraciones de André Gorz:

"El capitalismo del desarrollo ha muerto. El socialismo del desarrollo que se le parece como un hermano, nos devuelve la imagen deformada de nuestro pasado, no de nuestro futuro. El marxismo, por mucho que permanezca insustituible como instrumento de análisis, ha perdido su valor profético (...). Sabemos que nuestro sistema actual de vida no tiene porvenir, que nuestros hijos ya no harán uso en su madurez, ni del aluminio ni del petróleo... (...). Sabemos que nuestro mundo se encamina hacia el final y que, si continuamos así, los mares y los ríos quedarán estériles, las tierras se verán privadas de su fertilidad natural, el aire de las ciudades será sofocante y la vida se reducirá a un privilegio al que sólo podrán acceder los campeones seleccionados de una nueva raza humana...".

Deseamos que se produzca un cambio profundo de actitud, aspiramos a que el espacio del Taller readecúe su carácter metodológico e introduzca como elementos programáticos insustituibles instancias teóricas y conceptuales, pero no como "instrumentos de apoyo" sino como momentos esenciales, si lo queremos, ónticos, en vías a un

rediseño cualitativo de la práctica de la proyección.

La introducción de serios momentos críticos y por ende conceptuales, no sólo al nivel de la teoría y la historia, en las cuales ninguno dudaría de su vital importancia sino por supuesto en los demás momentos pedagógico-operativos a los que estudiantes y profesores debemos acceder y entre ellos el Taller como punto focal, nos lleva a plantear algunas ideas sobre el uso imprescindible del "lenguaje" como instrumento de cultura y de conocimiento.

Una de las críticas de fondo que el surrealismo hacía a la vanguardia cubista y a los funcionalismos constructivistas era la de que la razón y la geometría, el orden, la abstracción y la estructura del objeto eran tan sólo una parte de la existencia humana. Si el hombre había descubierto los ocultos pero reales misterios del inconsciente y del subconsciente y no soñaba a través de módulos y fórmulas matemáticas sino por imágenes, todo planteamiento reduccionista, eliminador de la surrealidad como parte de la existencia era dogmático, incompleto y equivocado. Los caminos seguidos por la urbanística y la arquitectura contemporáneas se orientaron decididamente hacia las tesis del funcionalismo y bastaría salir a la calle o mirarnos en torno para observar los resultados. Está claro que nosotros no podemos pretender escaparnos de esta realidad.

En las Facultades de Arquitectura se ha practicado el reduccionismo y la homologación de muchas maneras, pero no solamente como opción metodológica sino como fiel reflejo de las políticas educativas que han deformado al estudiante hacia un pragmatismo pueril, superficial y esclavizante, dejándolo en el umbral del analfabetismo. La universidad no lo ha hecho diferente.

La pobreza de las bibliotecas y tanto peor el uso que se hace de ellas, la sensación de dificultad, de imposibilidad, de extrañeza, que alumnos y profesores sentimos frente a cualquier texto de arquitectura, para no mencionar otros, es sólo una muestra, causa y consecuencia de esta cultura de la imagen mal comprendida y mal vista. Una vez más estamos sentados

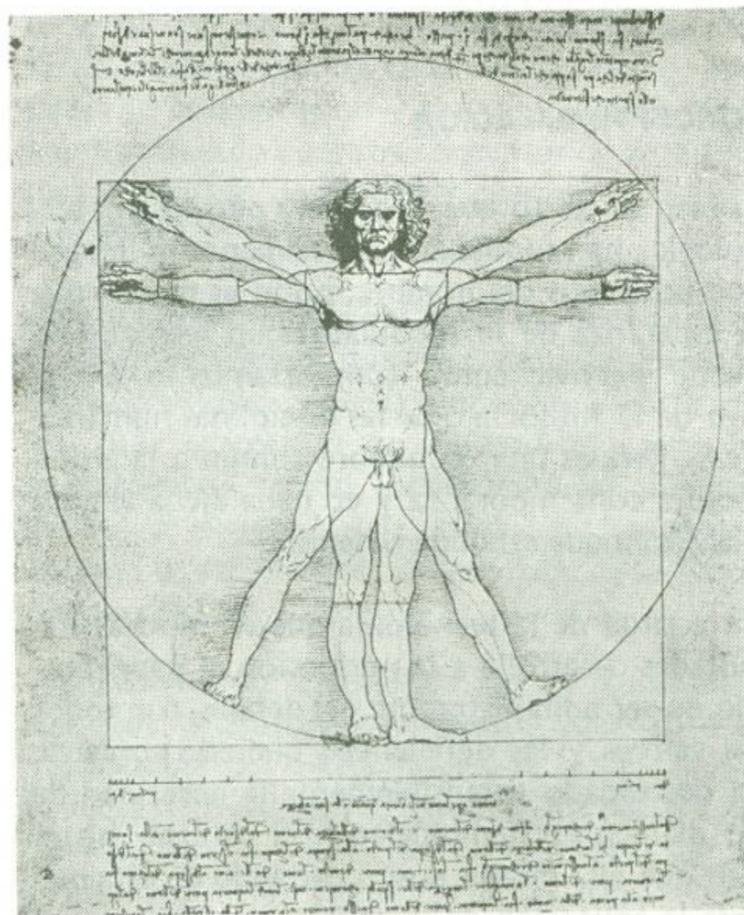
frente al objeto con un punto de vista inmóvil, en un mundo que a pesar de todo se halla en movimiento.

TALLER Y LENGUAJE. LA IMAGEN

Eliminar el discurso pues, subestimarlos, eludirlo, combatirlo en la práctica, es uno de los más típicos comportamientos a que nos hemos ido acostumbrando peligrosamente. Aunque éste no es el momento adecuado para un desarrollo de los problemas del lenguaje como vehículo de conocimiento, veámos si algunas consideraciones sobre la relación taller-teoría-historia a este respecto.

Tanto en el seminario de Cranbrook sobre la enseñanza arquitectónica, como en la conferencia sobre "La historia como metodología del quehacer arquitectónico", de Roma, Bruno Zevi exponía entre sus tesis lo siguiente:

"La historia de la arquitectura enseñada por arquitectos es válida solamente en la



Esquema de las proporciones del cuerpo humano. Leonardo.

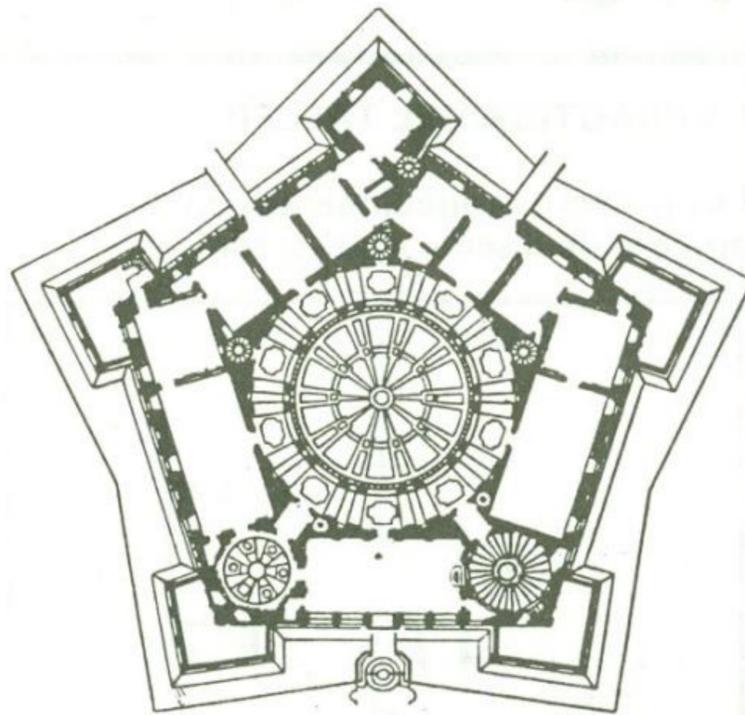
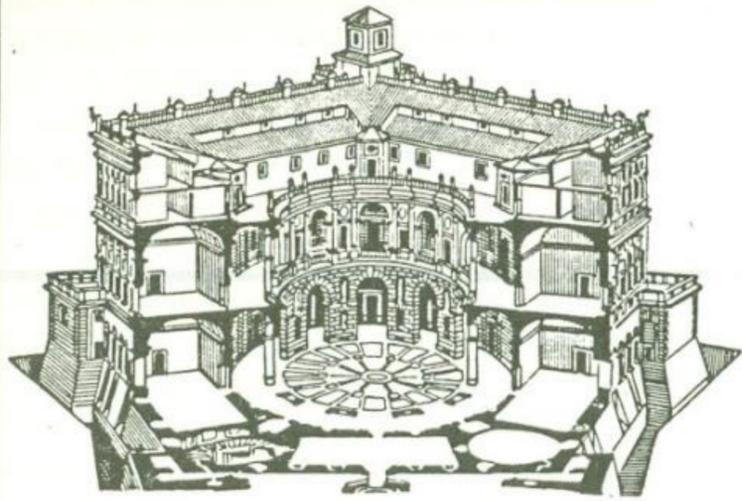
medida en que sepa exteriorizarse, más que con los instrumentos verbales y escritos de la historia del arte, en una crítica operativa gráfica y tridimensional... se trata... de expresar un pensamiento crítico de reconstruir el proceso formativo de una arquitectura con los medios de la arquitectura, ésto es, de proyectar una crítica arquitectónica como se proyecta un edificio"².

—Menos mal que a los no-arquitectos que intentamos enseñar historia de la arquitectura nos dejó aún la opción operativa de la palabra.

Podríamos asegurar que todo aquello que tienda a dinamizar los problemas de la relación Historia de la Arquitectura-Taller es válido, pero no creemos posible que las acciones que utilizan como única base el signo iconográfico y aquí incluiríamos todas las ayudas audiovisuales, puedan sustituir completamente la palabra en una perspectiva historiográfica de la arquitectura.

El estudiante, que participa a plenitud de la cultura icónica contemporáneas, prefiere evidentemente diapositivas a conceptos, películas a reflexiones teóricas, audiovisuales o plásticos a textos para leer no una sino varias veces. Pero ni el extraordinario Visconti de Muerte en Venecia, ni el Edipo Rey de Pasolini, ni el maravilloso y sugestivo Concierto Barroco de Sergio Trujillo, que quizá todos aquí hayamos visto, podrían reemplazar los textos de Mann, de Sófocles o las reflexiones de Sebastián o Carpentier sobre el Barroco Hispanoamericano. Claro está que en el lenguaje de la crítica y de la historia el problema es más agudo. Los valiosos esfuerzos de Raghianti en la paráctica y de Fiedler en los presupuestos teóricos, para traducir el lenguaje propio de la historiografía artística a elementos puramente visuales, siguen siendo muy limitados aunque no menos importantes como dice De Fusco..

Se nos impone pues, a profesores y estudiantes la imperiosa necesidad de un conocimiento cada vez más preciso del lenguaje artístico, un manejo adecuado de la palabra, capaz de traducir en un código inteligible y lleno de sentido las obras que explicamos, las ciudades que vemos, los ar-



Palazzo Farnese. Caprarola. Giacomo Barozzi da Vignola 11547-1559.

arquitectos que intentamos valorar. Sin embargo, hasta ahora es "bastante improbable que se pueda encontrar un código más inmediato, exhaustivo, 'económico' y 'natural' que el inherente al lenguaje verbal" (De Fusco).

El problema del Taller pues, no puede girar únicamente en torno a la instrumentación para los malabarismos del espacio y a veces de la imaginación, renunciando a la conceptualización, a lo teórico e histórico. Esto mismo a su manera, no puede suceder en los cursos de tecnología, de teoría o historia. Abolir el lenguaje significa renunciar a la "conciencia crítica", que es el fundamento para nosotros de la situación universitaria. Es inútil pero ninguna lectura iconográfica de la arquitectura griega o barroca, de la ciudad renacentista o colonial, por amplia y acertada que ella fuera, eliminaría los textos, si se quiere, discutibles de los varios Martin, Geidion, Argan o Benévolo, Mumford, Moholy-Nagy, para citar sólo algunos.

LA HISTORIA: UN DATO TANGIBLE DE LA EXPERIENCIA

Desde hace algún tiempo somos conscientes de que el recurso a una "petición de principio" sobre la validez y la utilidad de la historia y de la teoría de la arquitectura, en nada contribuye a afirmar en la práctica su participación efectiva en el quehacer arquitectónico.

No creemos que aún las posiciones más suficientes o inconscientes —y no dudamos que la haya— respecto a nuestro objeto de trabajo, rechacen una valoración e interpretación del pasado arquitectónico, que no es como en algunas otras disciplinas y circunstancias, simplemente narrativo o evocador, sino que se hace "en presencia de los acontecimientos", que es un hecho

"que está físicamente presente y aunque pertenezca al pasado, ocupa una posición

de nuestro espacio y de nuestro tiempo reales. No tenemos alternativa: es un dato de nuestra experiencia"³.

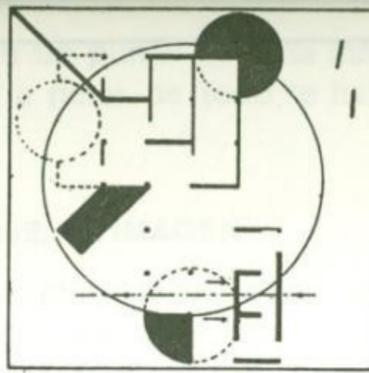
Aunque como decíamos no creemos en ello, pues lo contrario sería fruto de un sectarismo cultural deprimente o lo que es peor, de una especie de dogmatismo pragmático que todos a estas alturas rechazamos vivamente, no podríamos dejar de decir que no compartimos una serie de posiciones poco claras, que en una óptica evidentemente oportunista y muy decepcionante, finalmente no se alejan mucho del espíritu con el que las señoras que viajan a Europa hablan de las maravillas de Venecia o de la "importancia que el conocimiento de la historia tiene para el arquitecto moderno", que se oye de vez en cuando en las reuniones de los especuladores inmobiliarios o que podemos leer en las encuestas que ellos mismos responden. Todo reduccionismo que conduzca a la minimización y fragmentación del horizonte cultural, toda instrumentalización y cosificación de la historia no se halla dentro de nuestros parámetros de trabajo. Todo sectarismo ideológico está fuera.

Como objeto fenoménico e historiográfico el edificio o el monumento y con ellos la ciudad o la necrópolis, son matéricos y tangibles, al decir de Ruskin, "lenos de vida". Creemos pues en una historia y en una teoría vivas y actuantes, que nos interpelan a cada momento y sin las cuales no podríamos aspirar a la contemporaneidad de una arquitectura que deberá hacerse aquí y ahora.

Claro está, y deseamos que ello no se olvide, que no pretendemos desde ningún punto de vista afirmar que una visualización y reflexión pluralista y globalizante sobre el conocimiento histórico, agote toda experiencia, pero sí que ella estará indudablemente situada en un lugar primordial en el análisis de los fenómenos culturales y por ende del hecho arquitectónico.

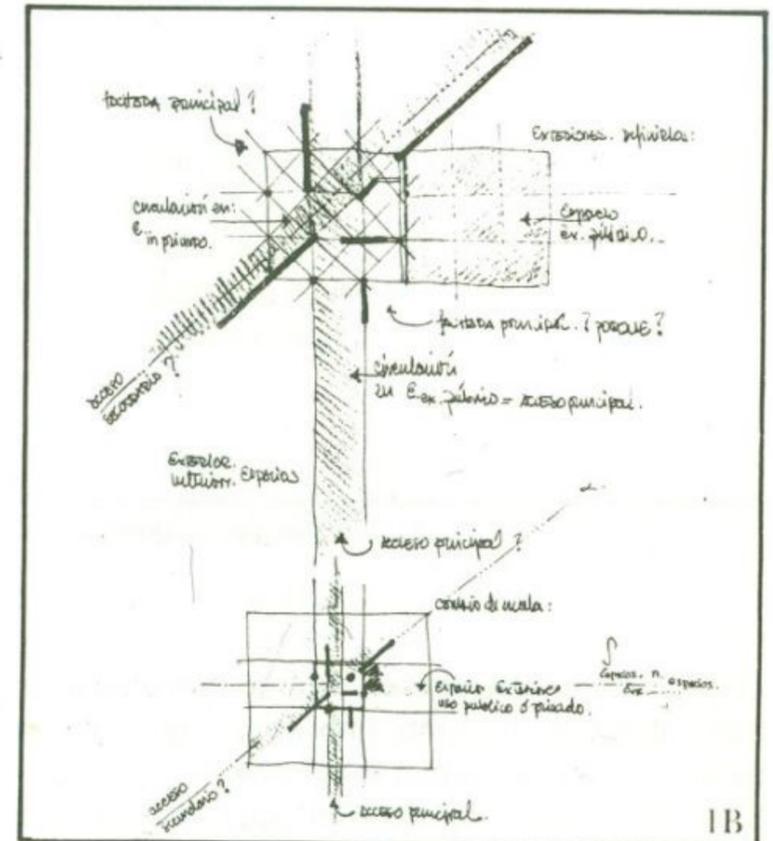
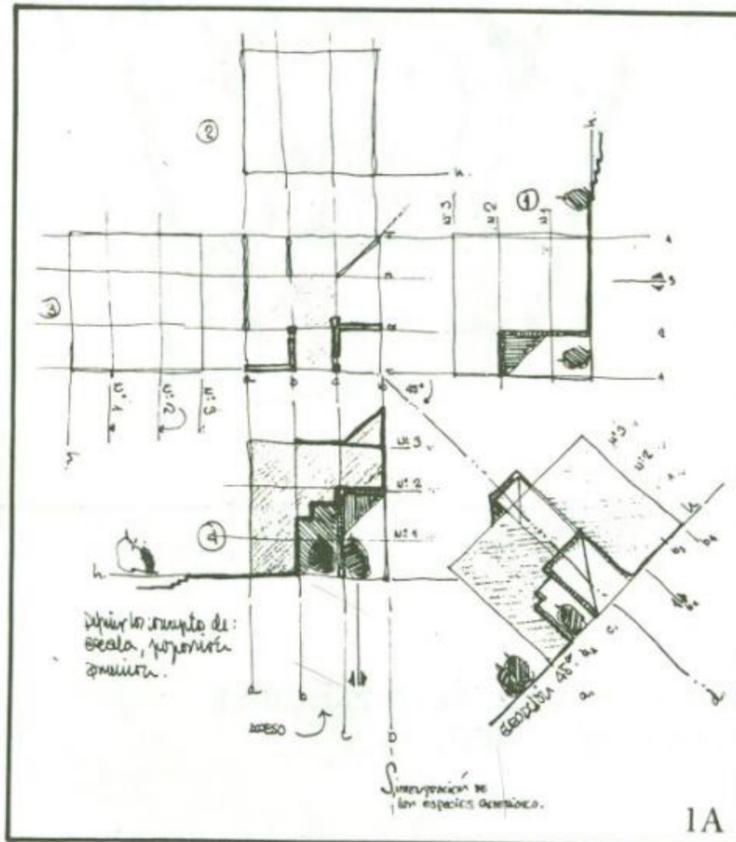
Digamos entonces que un enfrentamiento con los fenómenos histórico-estilísticos y teóricos en forma crítica, será uno de los presupuestos indispensables para la realización de una práctica de la arquitectura que desee superar las más comunes limitaciones de la edificación.

DISEÑO



LA PRACTICA DEL TALLER

Los primeros conocimientos en el proceso de diseño arquitectónico



Los siguientes comentarios son el resultado de una serie de debates, de puntos de vista y de una participación permanente con un grupo de profesores de la Universidad Nacional, quienes inspirados en la búsqueda de mejores conceptos de enseñanza, en el estudio sistemático de los resultados obtenidos a través de varios años de trabajo docente, en la forma de optimizar todos los recursos puestos a su disposición, han resuelto trabajar más colectivamente desde hace un tiempo y se ha estructurado un esquema de trabajo que puede ser un punto de referencia para producir e intercambiar documentación técnica entre docentes universitarios.

En la mayoría de las universidades, el enfoque académico y los objetivos a cumplir, según cada

uno de sus programas, han sido francamente un trabajo duro y con muchos altibajos, con vicisitudes de toda índole, pero en términos generales, no obstante la crítica destructiva en pocos casos por fortuna, y muy constructivas en la mayoría de las otras, los resultados han sido estimulantes y obligantes a la vez, para continuar con esta tarea que es muy difícil dentro de nuestro medio universitario.

Es necesario reconocer los esfuerzos y los logros obtenidos a través de pequeños seminarios o foros de intercambio docentes, como los que se efectuaron en el año de 1983.—Ver Hito No. 2, 1983 pág. 18.—Ellos han permitido identificar vacíos conceptuales de tipo pedagógico, problemas de conocimiento, de procedimiento y enfo-

Arq. JULIO ABEL SANCHEZ
Universidad Nacional - Bogotá

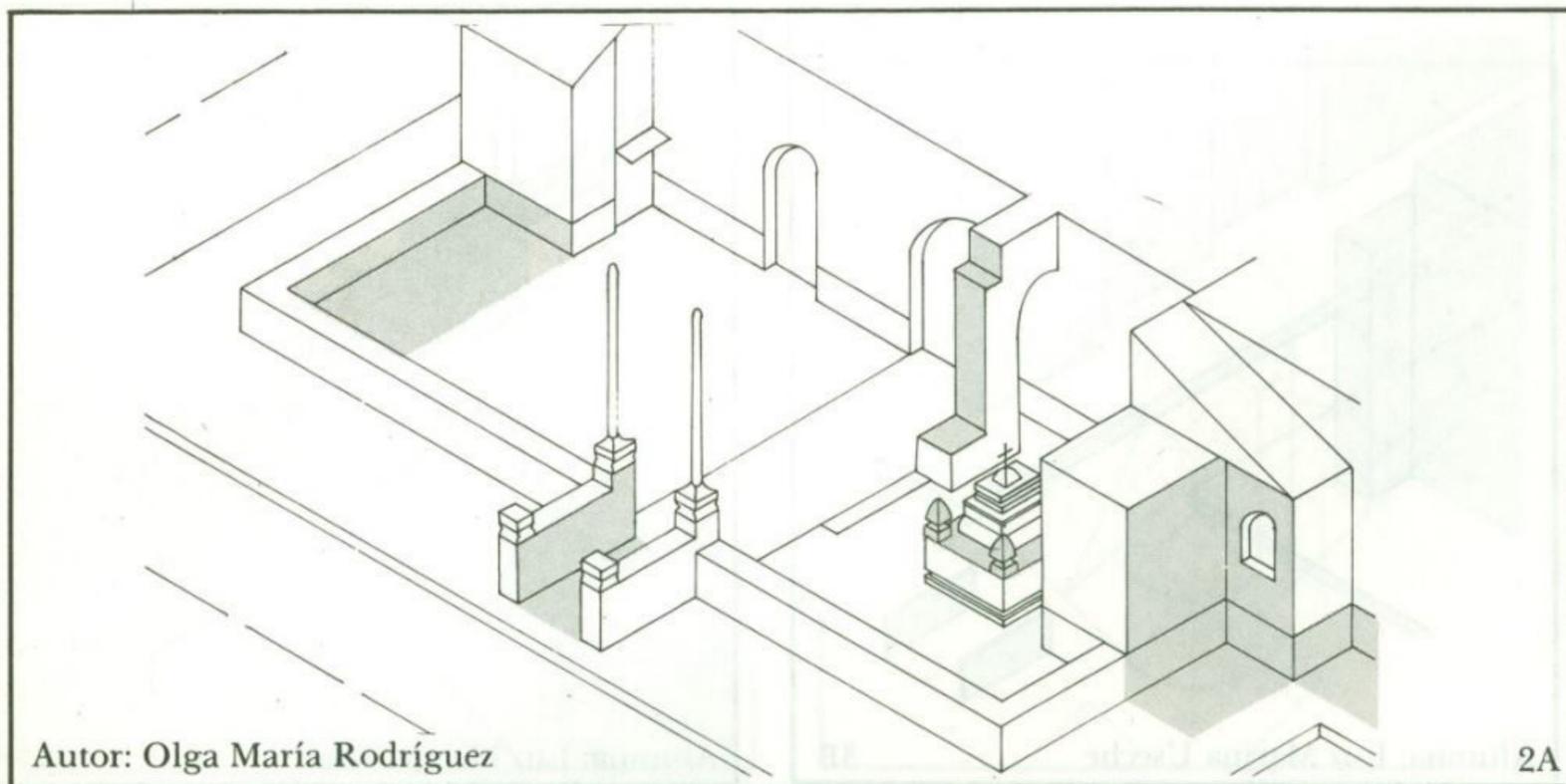
ques académicos incluidos sus resultados, que son evidentemente muy interesantes para investigar y replantear por medio de documentos técnicos a corto plazo. Igualmente estos foros han permitido la apertura de un debate teórico y práctico muy importante, que se refiere en particular a la enseñanza y al aprendizaje del primer semestre del diseño arquitectónico.

Hay dos aspectos que se consideran fundamentales y a la vez críticos en la enseñanza universitaria de la arquitectura, ellos son: en primer lugar, el enfoque académico de la práctica de la Arquitectura tanto en la Universidad Pública y Estatal como en la Universidad Privada y el segundo aspecto —que es el que más interesa en

El proceso de diseño comienza con la primera información que se recibe, es el planteamiento básico del problema, es el enunciado sobre el cual se fundamenta justamente, el proceso de diseño (ver dibujos 1A y 1B). Esa primera información que esta enmarcada dentro de los objetivos que persigue un programa, debe ser traducida y transportada en deseos académicos precisos, para no caer en el error de plantear las metas convencionales que existen para producir un arquitecto común, basado en la sumatoria de programas independientes que no permiten entender la finalidad de la enseñanza.

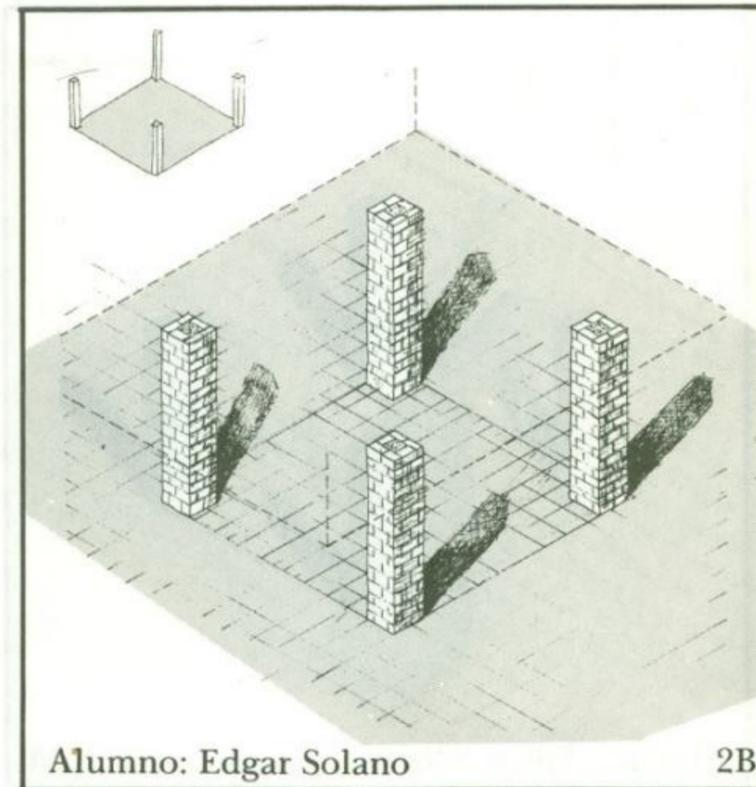
La finalidad de la enseñanza, no es la de acumular conocimientos útiles, o la de aprender a

Asumamos como primer paso de conocimiento la identificación, la identidad de las cosas, objetos o realidades y recordemos que una de las primeras etapas del conocimiento arquitectónico se denomina: la etapa sensorial, es decir, la etapa de las sensaciones y las impresiones, de la observación y la percepción del entorno, llámémoslo físico, ambiental, técnico, constructivo, económico, ideológico, cultural, en fin, el medio que rodea a las personas que lo están identificando. Este primer paso de estimulación sensorial, debe concluir con una representación escrita y gráfica, que en principio constituye su primera síntesis; éste principio de identificación o de reconocimiento sensorial, se propone un orden mínimo en la cual se toman



Autor: Olga María Rodríguez

2A



Alumno: Edgar Solano

2B

este documento— es el relacionado con el enfoque académico, los objetivos planteados según cada programa y el procedimiento pedagógico para iniciar la enseñanza de la Arquitectura.

No es la intención por supuesto, describir o proponer una metodología del diseño en tan poco espacio y tiempo; lo que se desea es plantear algunos puntos de vista, algunos comentarios generales y poner en evidencia unos aspectos que en su conjunto, hacen parte de unas categorías de enseñanza que son lugar común en todas las escuelas de Arquitectura, para poner luego al descubierto varias contradicciones sobre la forma y el modo cómo a menudo se diseña y por ende, cómo se aprende a diseñar.

aprender, ni la de aprender a innovar algo nuevo en cualquier campo —innovar por innovar—, ni la de aprender a diseñar diseñando, ni tampoco la de repetir simplemente lo que se ha hecho durante mucho tiempo.

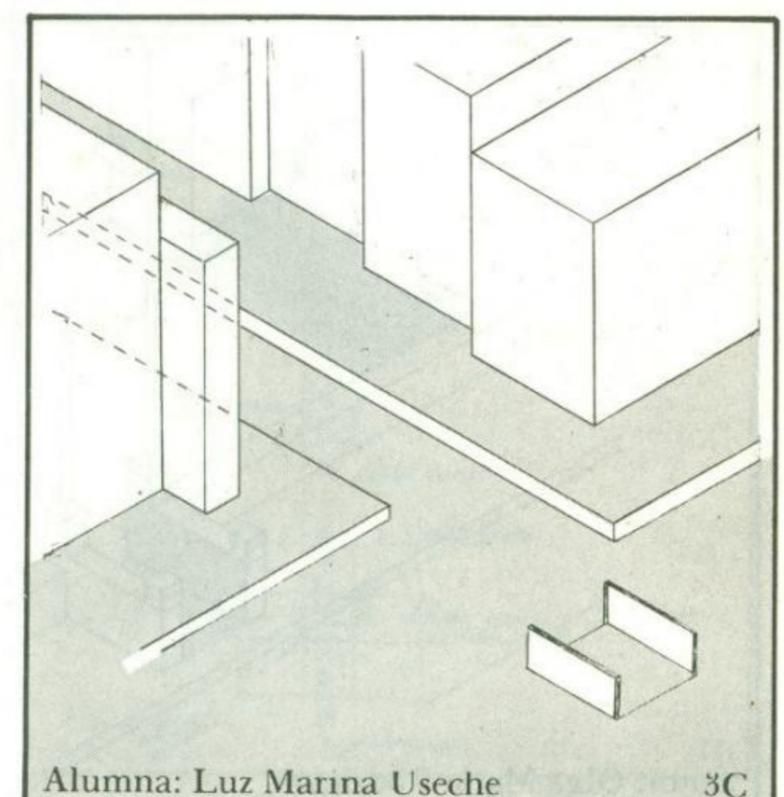
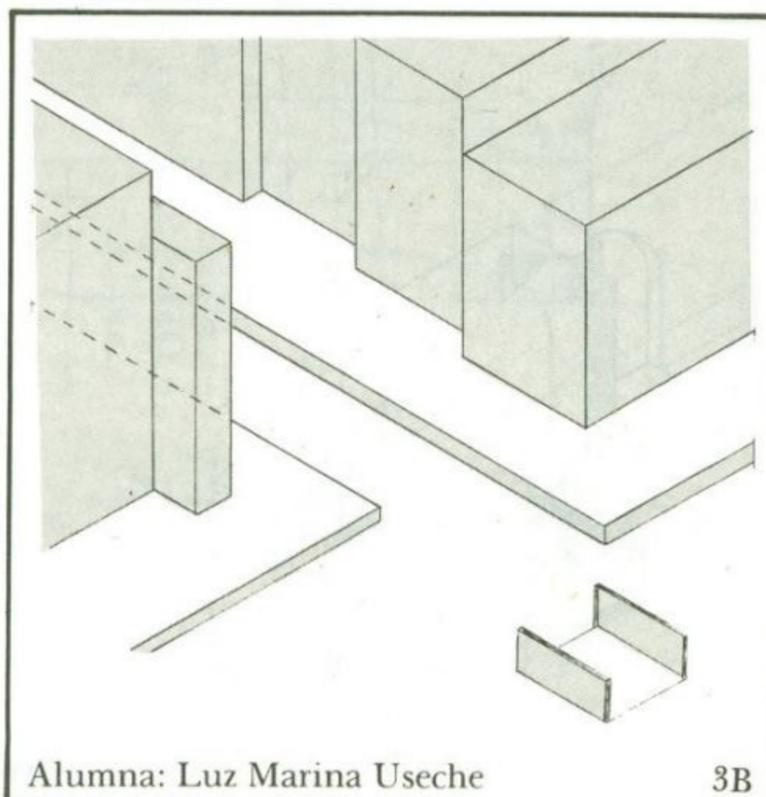
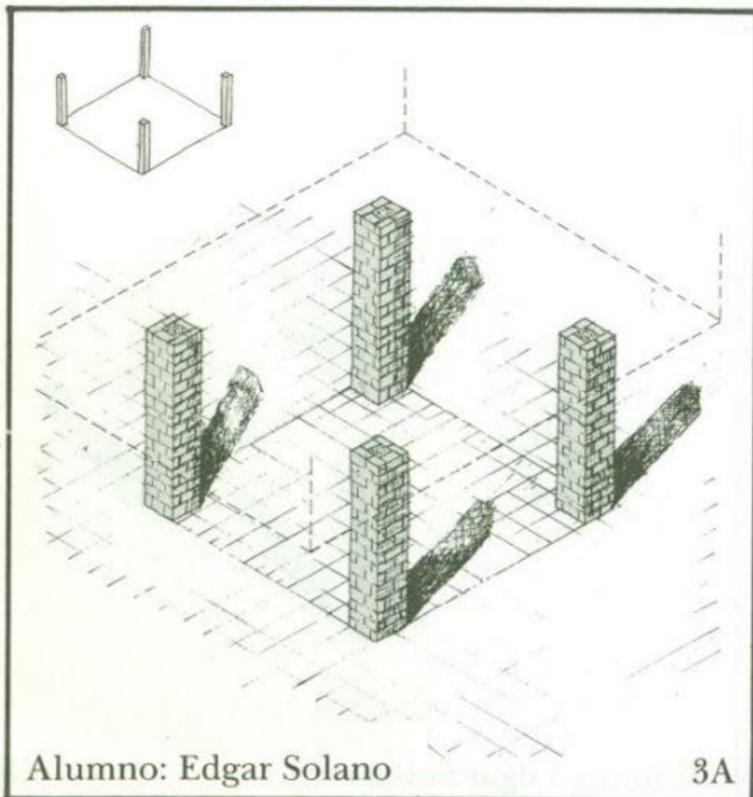
Es importante en esta primera información definir muy claramente el objeto de conocimiento arquitectónico que se pretende estudiar o enseñar, apoyado por diferentes medios; vale la pena decir que el concepto de conferencia y participación colectiva antes que el trabajo individualizado, es básico; sin embargo, esto no quiere decir que la práctica del trabajo individual no exista, en otras palabras, el objeto de trabajo individual es una materia prima muy importante para alimentar los sistemas de referencia del conocimiento arquitectónico.

las primeras decisiones de importancia, se establecen las jerarquías, las categorías, las prioridades, se plantea por vez primera la noción del problema en términos arquitectónicos y aparece la necesidad de elaborar la imagen, y el croquis. Ver dibujos 2A, 2B.

Estas primeras imágenes no son gráficos funcionales, ni estructurales, ni arquitectónicos en el sentido estricto de la palabra; estos gráficos simplemente constituyen una expresión independiente de estos conceptos. Estas imágenes son la representación mental del espacio, de lo observado, de lo percibido y generan las primeras relaciones entre la realidad identificada, llámense hechos físicos-arquitectónicos, objetos espaciales, estructuras, etc. y los problemas

propios que lo han generado, vale decir el medio que los rodea. Estas primeras imágenes conforman el concepto elemental de dibujo y se convierten en un medio de expresión y de comunicación fundamental; es un auxiliar que debe ser elaborado lo más claro, simple y suelto posible para no distraer la atención principal del dibujo, de un croquis o esquema que es la representación y la construcción mental del espacio, como se dijo anteriormente. Ver dibujos 3A, 3B y 3C.

Estos dibujos contienen múltiples aspectos que deben ser estudiados, clasificados y analizados a fin de evidenciar los primeros descubrimientos producidos por la capacidad de observación



torno por medio de varios ejercicios de estimulación sensorial, hasta lograr una transformación de conceptos que permitan comprender el sistema de ocupación espacial de la realidad circundante y como un objetivo fundamental, acelerar el proceso de desarrollo de la capacidad de intervención sobre el mismo sistema de ocupación espacial. Ver dibujos 4 (a, b, c... i).

Por medio de unos ejercicios de manejo y de manipulación en dos y tres dimensiones se orienta, posteriormente la enseñanza, hacia el fortalecimiento de la inteligencia, entendida esta como la facultad para conocer y entender: se pretende "Diseñar" gran cantidad de conceptos aislados e independientes que en conjunto,

Esta etapa del proceso, como un aspecto importante del conocimiento a través de medios de enseñanza manipulables y operativos, permiten comprender un fenómeno básico que es el de reconstruir las transformaciones de las que han sido objeto la respuesta espacial arquitectónica, a uno o varios problemas dados. Desde luego, para realizar estos ejercicios o estos objetos transformados, es necesario elaborar los esquemas mentales de las transformaciones, lo que supone pedagógicamente una primera respuesta de ocupación espacial y creativa al proceso de diseño inteligente, a diferencia y para no caer en el error permanente de la formalidad simplista. (2) Jean Piaget, psicología y pedagogía - Ariel.

y de percepción que se tiene del medio que lo rodea, como un conjunto de respuestas y soluciones de ocupación especial a un problema dado.

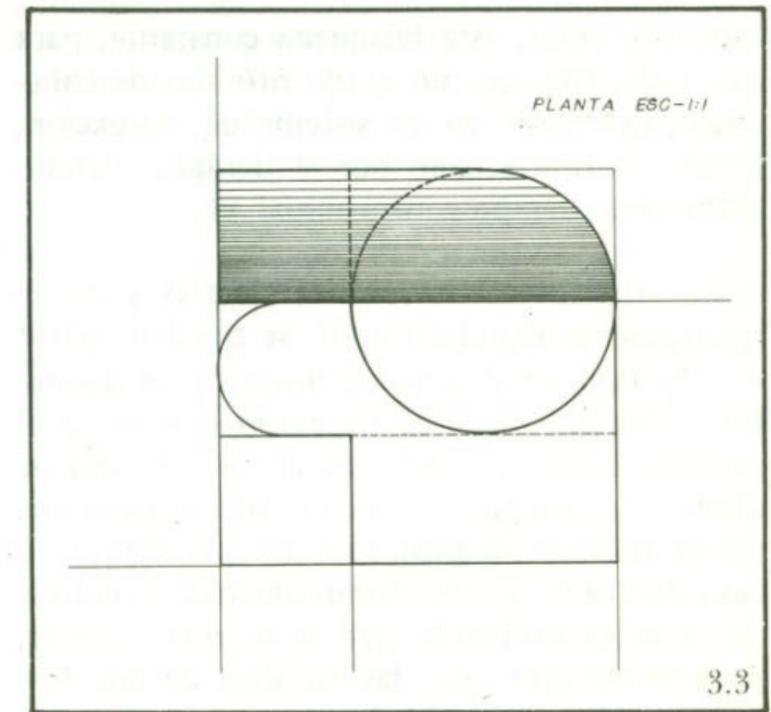
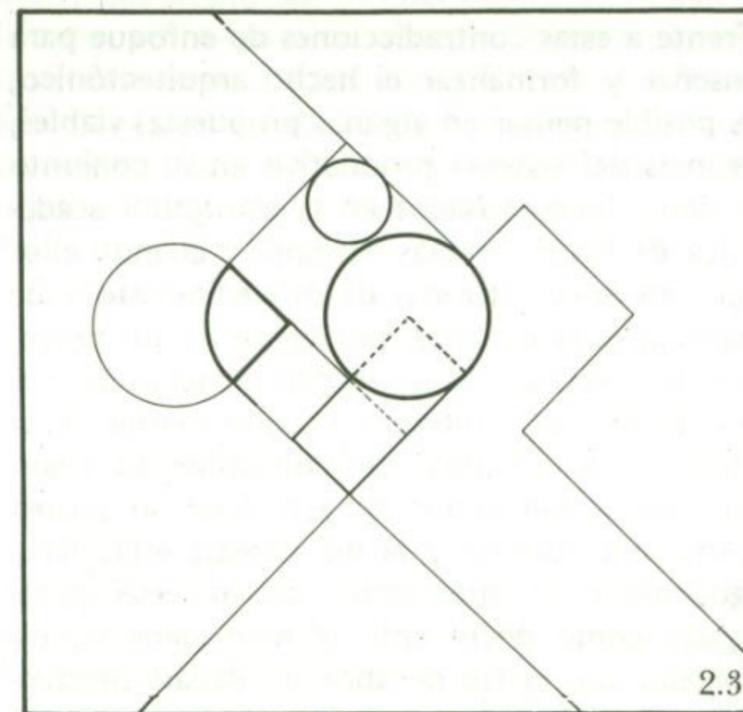
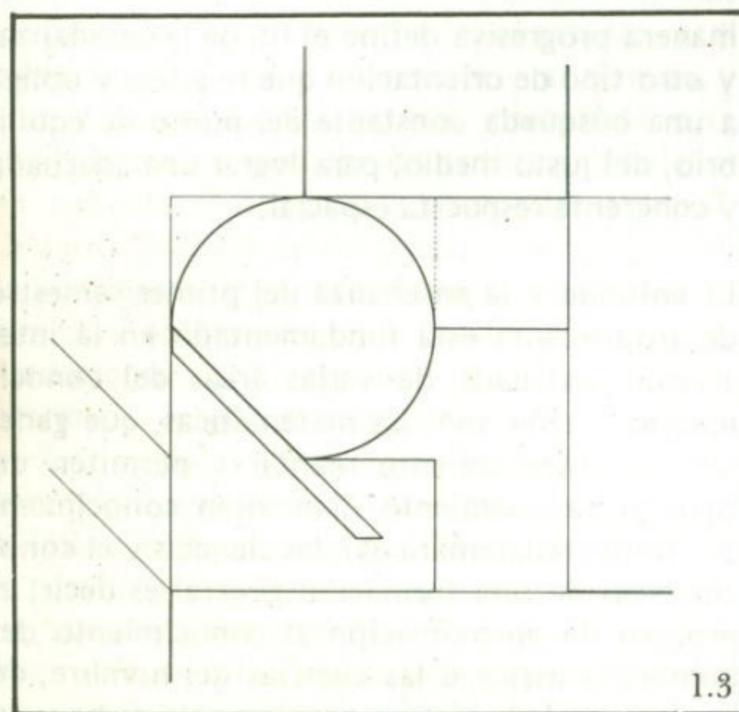
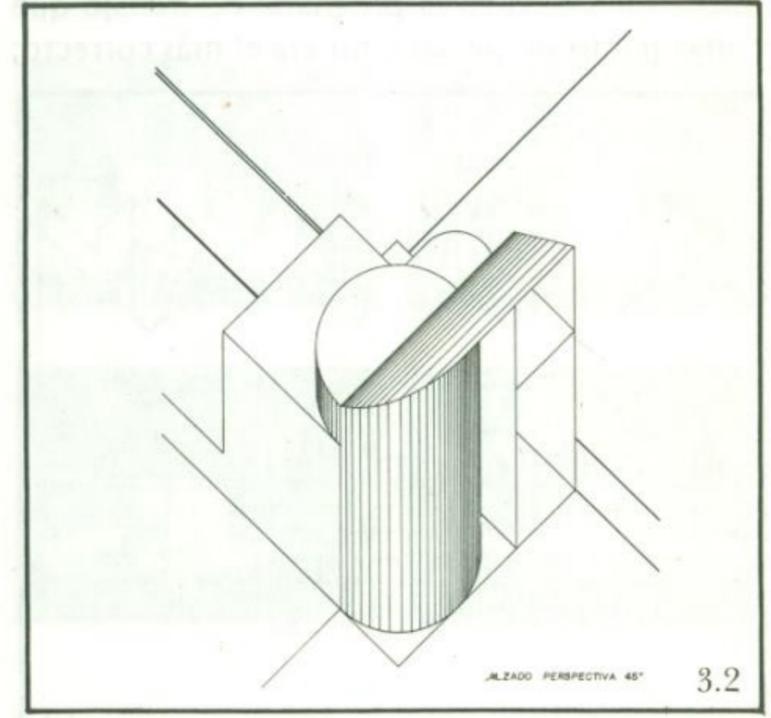
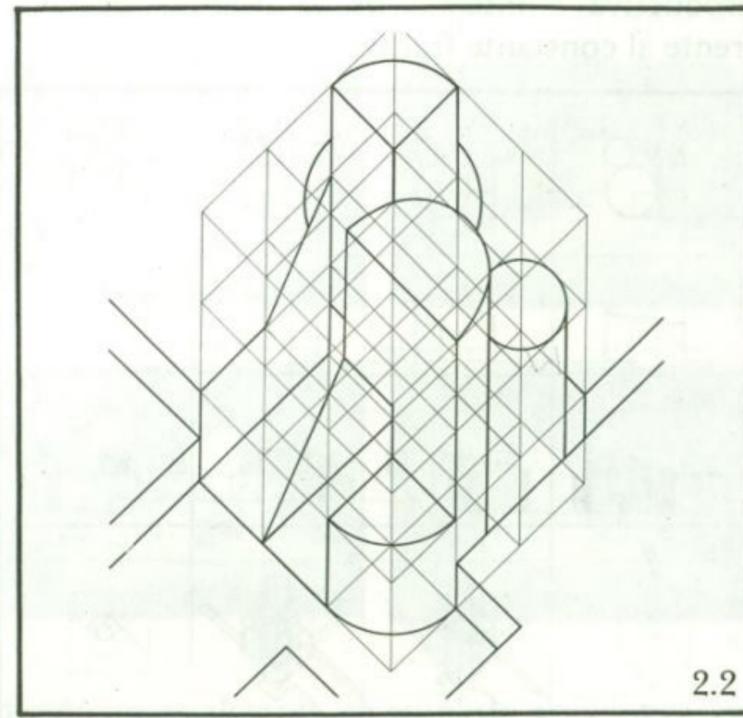
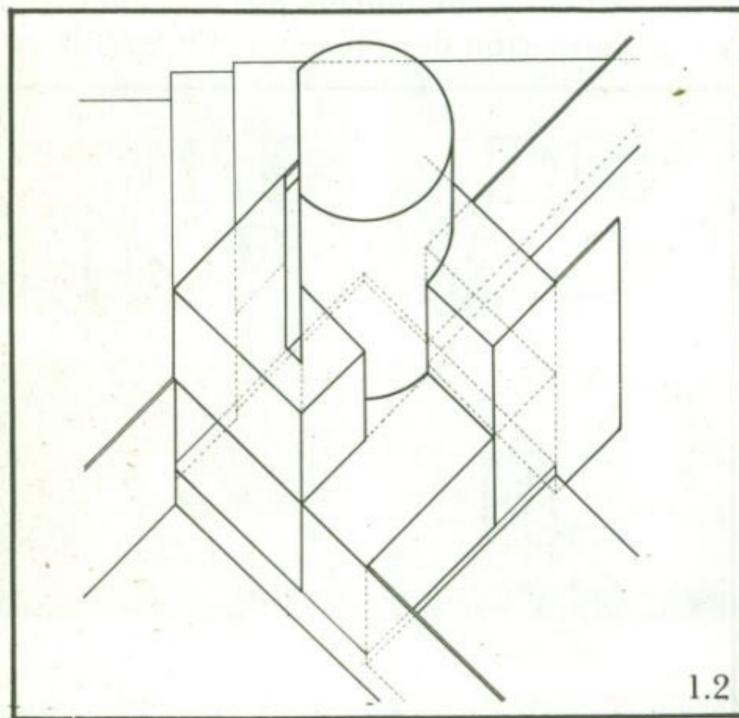
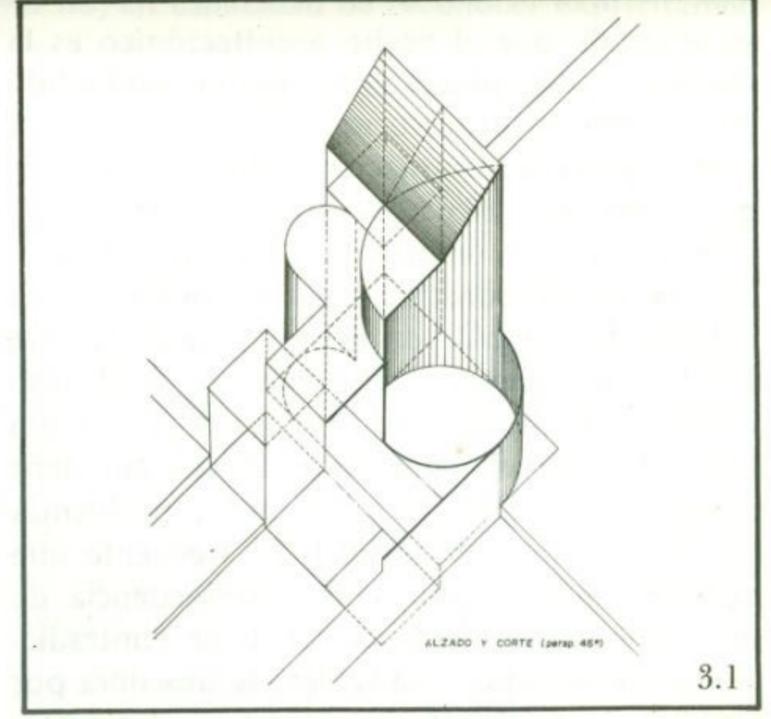
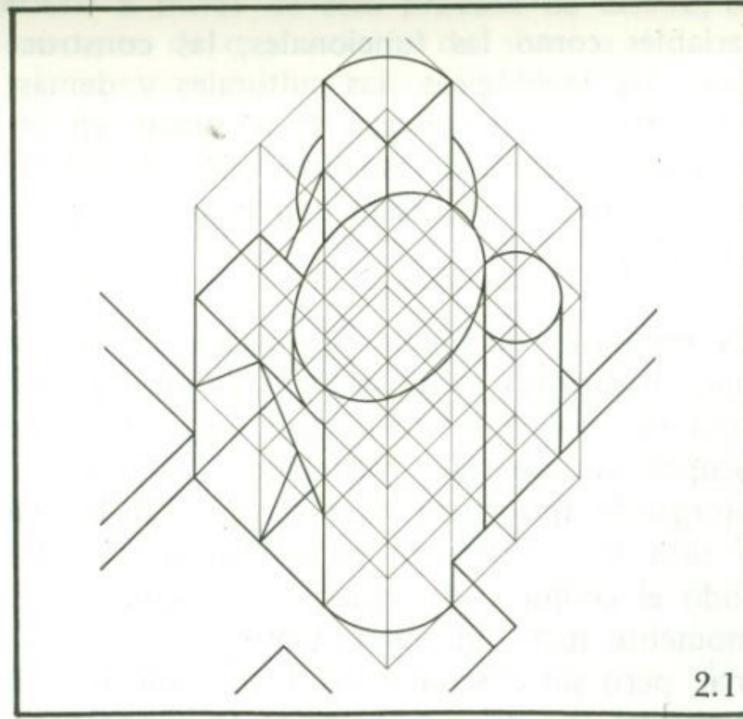
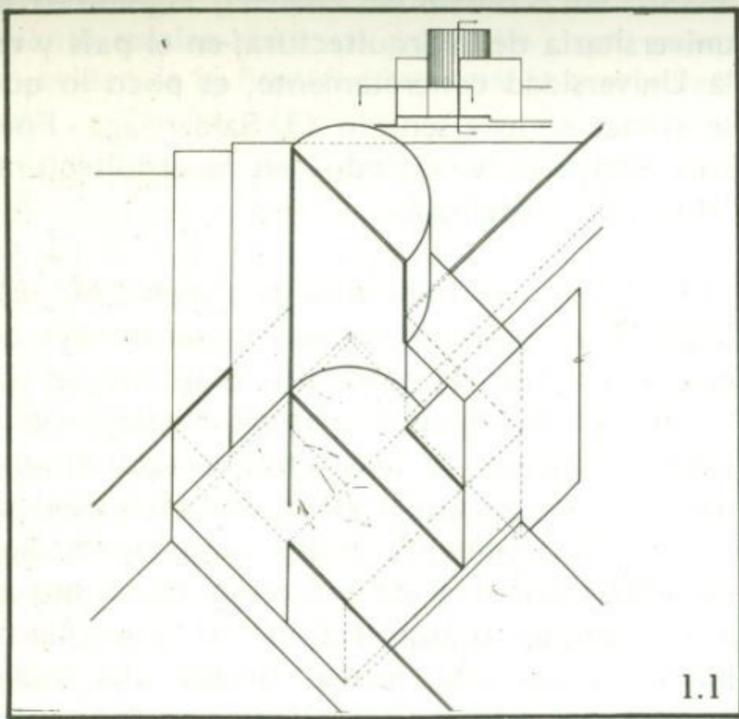
Este primer acercamiento entre la identificación de la realidad observada —capacidad de percepción y observación— y la representación de ella, conduce de una forma dialéctica a las primeras conferencias y debates colectivos por medio de los cuales se redefine el fin principal de la enseñanza de la arquitectura durante este primer semestre académico.

Su fin principal es desarrollar la inteligencia, su capacidad de observación y de percepción, saber identificar, representar y analizar su en-

hacen parte del vocabulario y de la terminología del hecho arquitectónico construido; es la identificación y conocimiento del lenguaje arquitectónico. En otras palabras, estos mismos hechos arquitectónicos reales, se reconstruyen a partir de los conceptos que se derivan de identificar superficialmente la realidad, llámense en este caso, la realidad de la calle, la realidad de un lugar, la realidad de un edificio, de un sector urbano o de un aspecto teórico que proviene de los cursos que paralelamente se toman al taller de diseño. Esto con el ánimo de obligar al estudiante a incorporar la mayor cantidad de variables, o de determinantes y de elementos que constituyen el hecho arquitectónico, visto a través del proceso de diseño.

En esta etapa de conocimiento se plantea por medio de conferencias simultáneas, la forma y el modo como intervienen distintas disciplinas dentro del proceso de diseño. El proceso de diseño es un problema fundamental de conocimiento, con su dinámica propia y con sus propias leyes, lo cual implica por supuesto, superar la etapa de sensibilización sensorial para pasar entonces a la etapa de las relaciones conceptuales que existen entre el contenido y la forma de los hechos arquitectónicos.

El hecho arquitectónico formal, se debe entender en la mayoría de los casos como un resultado lógico de la intervención de múltiples disciplinas que guardan unidad y coherencia durante el proceso de diseño. Con frecuencia



Alumno: Fabio Ortiz

Alumno: Luis Alfonso Morano

Alumno: Francisco Gómez

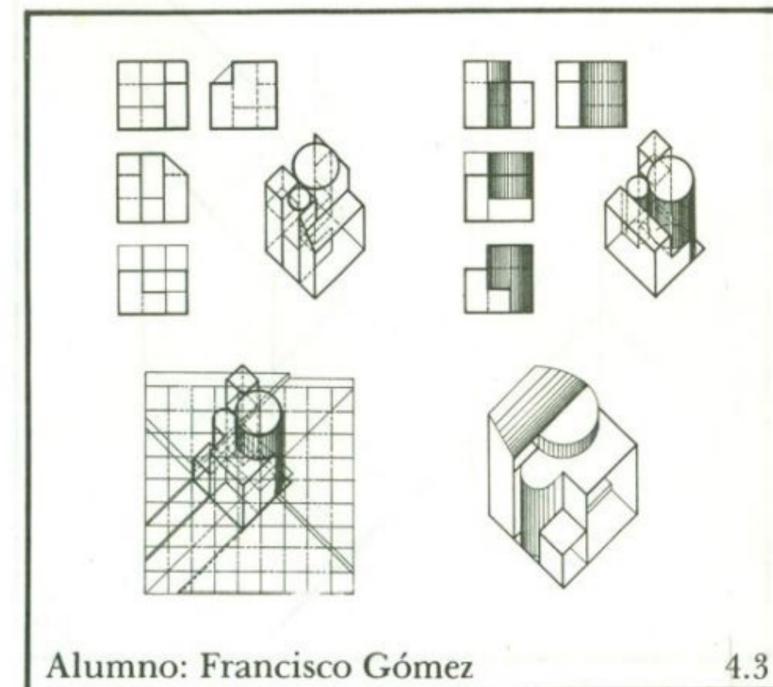
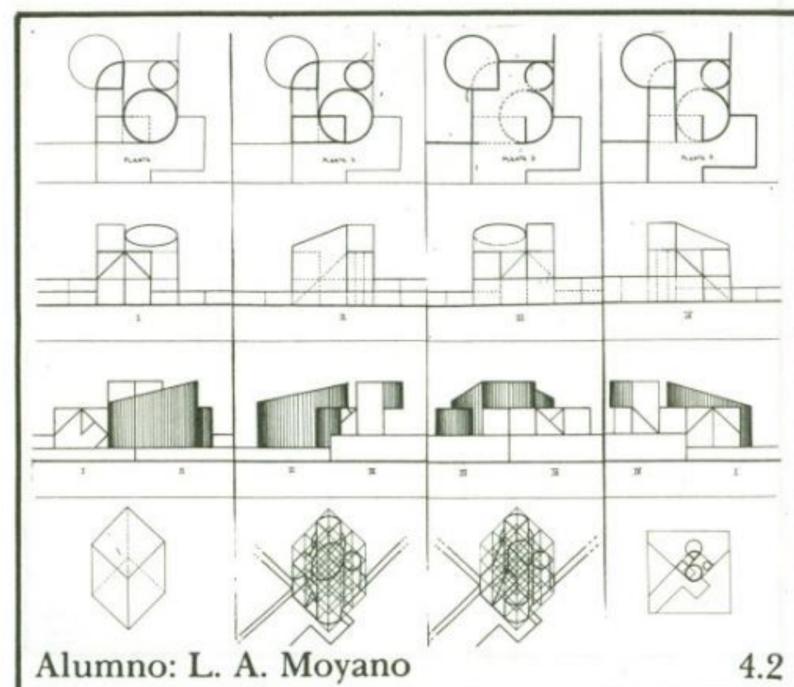
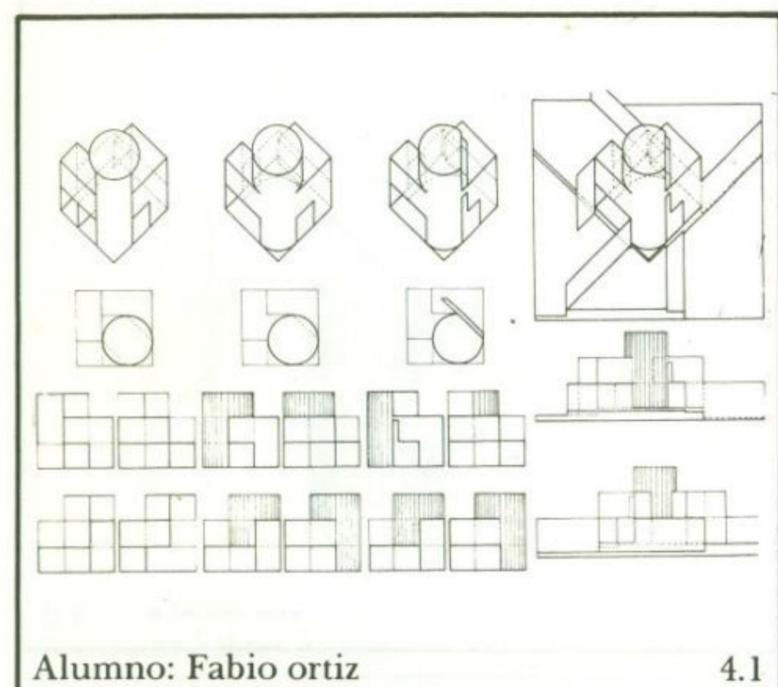
se entiende que el hecho arquitectónico es la resultante del proceso de diseño, entendido este, como un proceso mecánico que se inicia con la primera información y que termina luego de una serie de pasos o etapas precisas, sucesivas y únicas en un proyecto definitivo. El proceso de diseño constituye por el contrario, una continuidad de planteamientos y de posiciones críticas, de nuevos planteamientos de diverso orden y de nuevas posiciones críticas, hasta acercarse la mejor respuesta espacial que debe satisfacer todos los interrogantes y problemas planteados con anterioridad. Es frecuente que durante su desarrollo, como consecuencia de una equivocada identificación o de contradicciones de enfoque insalvables, se descubra por ejemplo, la existencia de errores en el planteamiento inicial o en el programa de trabajo que como punto de partida, no era el más correcto;

variables como las funcionales, las constructivas, las ideológicas, las culturales y demás; estas últimas, se agregan o se suman en un proyecto o en una respuesta espacial que no las consideró como parte importante del todo a resolver.

Es necesario distinguir dos aspectos que son muy frecuentes en el proceso de diseño: una cosa es resolver los problemas espaciales o de ocupación espacial, manejando variables y otorgando a priori un valor central a lo formal y otra muy diferente es considerar a fondo todo el conjunto de variables, y asignar en el momento justo, un valor importante a lo formal, pero sin descuidar los demás aspectos del problema. La diferencia radica en la eficiencia productiva e integral de la segunda postura, frente al constante fracaso de la primera.

universitaria de la arquitectura; en el país y en la Universidad concretamente, es poco lo que se avanza en este sentido. (3) Saldarriaga - Fonseca, lenguaje y métodos en la arquitectura; (Hito No. 2, página 8).

El hecho de que toda obra de arquitectura realizada bajo estos principios fundamentales de enseñanza, sean el producto resultante de conocer bien todos los elementos y variables que deben participar de una forma integral de una parte, y por otra, del saber proceder y manipular adecuadamente todos aquellos medios de comunicación y de expresión, hacen que el mismo producto arquitectónico o la enseñanza planteada en esta forma, tengan una doble orientación; esto es, una orientación constante, evidentemente determinada por la acumulación y transformación de conocimientos que de una



este ir y venir, esta búsqueda constante, para que todo adquiriera un grado mínimo de coherencia expresado en un sistema de ocupación, tienen un límite dado por el tiempo, (tiempo académico, tiempo contra-actual, etc.).

Estos criterios o comentarios simples y esquemáticamente expuesto aquí, se pueden aplicar a todo tipo de sistemas o procesos de diseño. En todos los casos es necesario considerar el carácter integral y estructural del proceso de diseño, su dialéctica y su concepción como una forma de conocimiento. Frecuentemente el proceso de diseño aporta respuestas que no coinciden con el problema que se intenta resolver, pues en muchos casos las variables de tipo formal entran en prioridad por encima de otras

Frente a estas contradicciones de enfoque para enseñar y formalizar el hecho arquitectónico, es posible pensar en algunas propuestas viables, propias del sistema productivo en su conjunto y desde luego basados en la estructura académica de los programas, siempre y cuando ellos generen nuevas formas de procedimiento y de participación docente, por ejemplo: los procesos de investigación y de participación docentes, deben ser continuos y permanentes en la mayoría de las áreas del conocimiento arquitectónico, con el fin de actualizar su propia estructura docente y la del sistema educativo. Igualmente, el intercambio del material investigado como documento técnico, debe ser divulgado con el fin de abrir un debate productivo especialmente en el área de la enseñanza

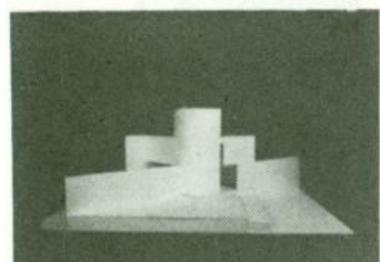
manera progresiva define el fin de la enseñanza, y otro tipo de orientación que requiere y obliga a una búsqueda constante del punto de equilibrio, del justo medio, para lograr una adecuada y coherente respuesta espacial.

El enfoque y la enseñanza del primer semestre de arquitectura está fundamentado en la integración ordenada de varias áreas del conocimiento, cuales son: las matemáticas, que generan un entrenamiento mental y permiten un rigor de razonamiento (llámense conocimientos técnico-matemáticos), las ciencias y el conocimiento de una formación general es decir, el proceso de aproximación al conocimiento del hombre o mejor a las ciencias del hombre, de la materia, de la técnica propiamente dicha y de

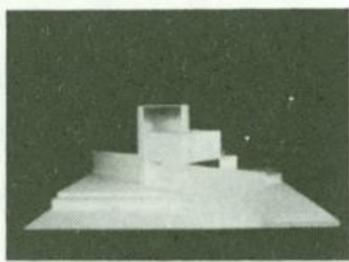
la tecnología (ciencias del medio o del conocimiento teórico-histórico del medio), para poner en evidencia la finalidad humana de la arquitectura.

En consecuencia, el proceso de diseño en el primer semestre de arquitectura está fundamentado en la explicación detallada de su objeto de conocimiento, en la identificación y transformación de conceptos derivados de las ciencias del hombre para demostrar que es el hombre el objeto fundamental del proceso de diseño, y también en la utilización permanente de las ciencias del medio, para demostrar igualmente que el hombre es el usuario constante y transformador del medio que lo rodea. (4) Crisis en la enseñanza de la arquitectura. Jorge Togneri. Colegio de Arquitectura. Madrid, 1978.

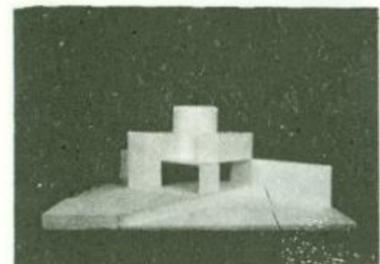
Para que esta finalidad de la enseñanza en tér-



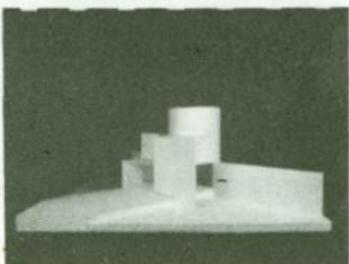
1



2



3



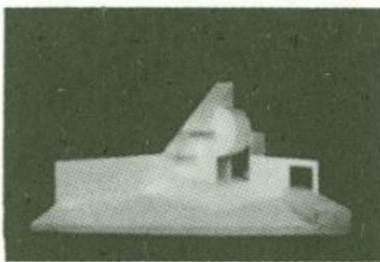
4

minos pedagógicos se pueda realizar, es necesario incorporarle al proceso de diseño algunos medios que le permitan a la enseñanza y al aprendizaje, es decir al profesor y al alumno, y especialmente a este último, prepararse para una formación equilibrada entre la inteligencia y la sensibilidad para la producción espacial. La identificación de las cosas, el conocimiento de un lenguaje arquitectónico y la manipulación teórica y práctica de un vocabulario técnico es fundamental para que le permitan al estudiante, diferenciar lo que es el juego de la mente, como un fenómeno de imaginación y creatividad y lo que es el juego de la mano como un problema de producción material de objetos que, a su vez, le permiten descubrir el mundo de las formas, los espacios, la composición y sus cualidades internas y externas; en síntesis, le permiten des-

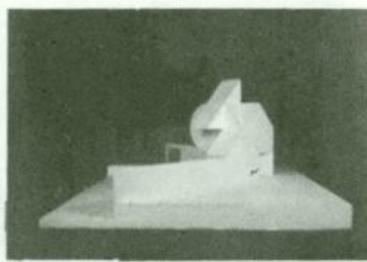
cubrir a través de este proceso de diseño, el concepto de organización del sistema de ocupación espacial. Ver dibujos 5A, 5B y 5C.

La aplicación con rigor de estos planteamientos ha llevado en la práctica del taller a distintos problemas, especialmente en lo que tiene que ver con la continuidad didáctica y su debida relación entre el objeto de conocimiento y el objeto de trabajo que se pretende realizar. En primer lugar, lo que la enseñanza cree que debe ser su finalidad académica frente al aprendizaje, es una situación de entendimiento completamente diferente; en segundo lugar, el objeto de trabajo como resultante de la aplicación directa del objeto de conocimiento, no permite su evaluación por razones fundamentalmente de tiempo académico.

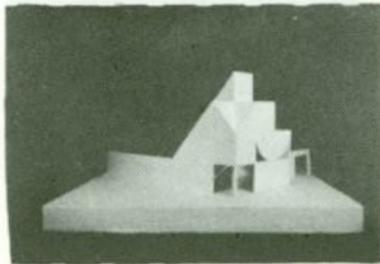
Es preciso por lo tanto acelerar el proceso de



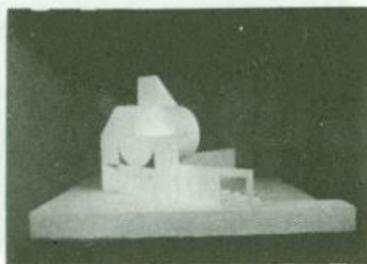
5



6



7



8

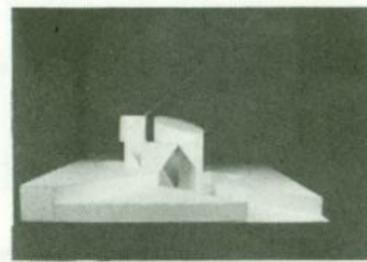
diseño especialmente en su parte productiva, es decir, que la producción del objeto de trabajo, llámese representación espacial bidimensional o sistema de ocupación tridimensional o ambos simultáneamente, se elaboren en el menor tiempo posible (aproximadamente el 60% del total del semestre académico, 10 semanas de trabajo máximo), a fin de permitir la aplicación directa y cumplir con la finalidad de la enseñanza, como anteriormente se definió. Ver dibujos 6 (a, b... e).

Este replanteo o enfoque de procedimiento (llámese segunda etapa de trabajo), aclara en el aprendizaje las dudas que se tienen, la relatividad de los conceptos emitidos y permiten el reconocimiento que cada grupo de trabajo tiene sobre lo elaborado hasta el momento. ¿Se está

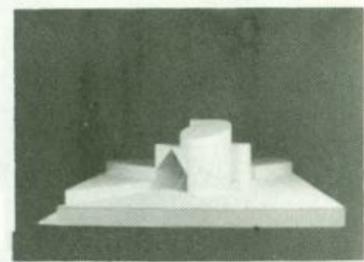
o no, en capacidad de reconocer explícitamente el conocimiento acumulado y posiblemente transformado con una capacidad de entendimiento diferente?...

Es en este momento, en el cual la enseñanza debe demostrar sus verdaderas capacidades para eliminar las verdades únicas, los valores absolutos que no pueden discutirse, las abstracciones que son definiciones que nada tienen que ver con la realidad productiva del objeto arquitectónico. Es posible que se niegue la naturaleza del proceso de diseño, mostrando a todas sus partes divididas en compartimientos, sumando conceptos con sentido propio, pero aisladas e independientes las unas de las otras.

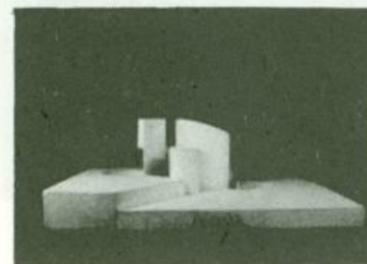
El no hacer esta segunda etapa de control por medio de un trabajo síntesis, nos aleja y nos impide hablar de la belleza, la satisfacción es-



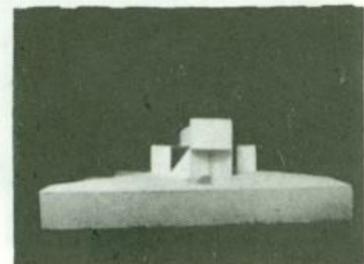
9



10



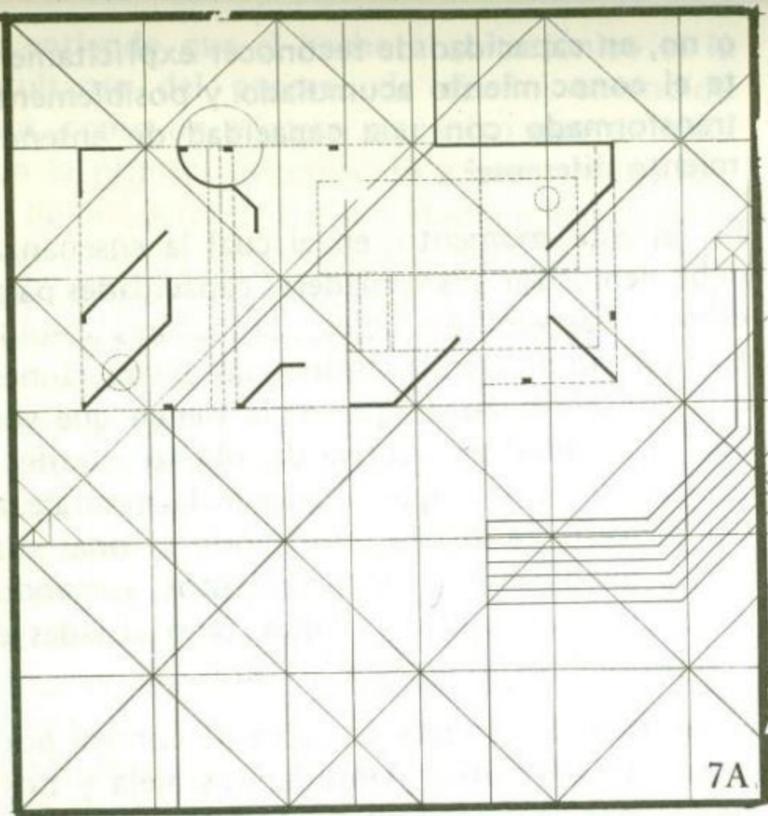
11



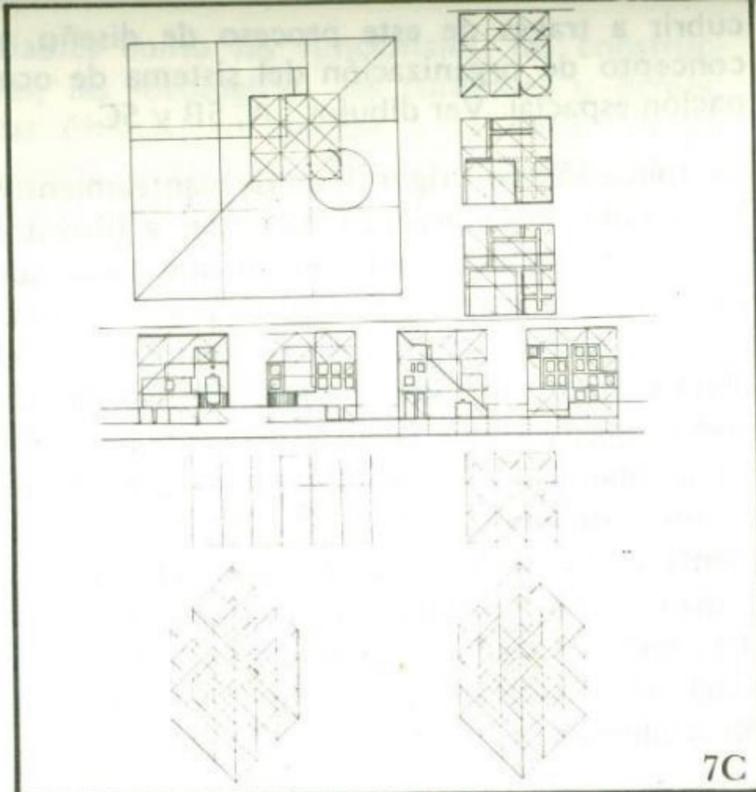
12

tética, el buen gusto, el buen diseño, el espacio armónico y tantos otros ejemplos de definiciones que cada estudiante tiene seguramente en su memoria, sobre cosas y conceptos que hasta el momento no ha podido entender y que nunca le fueron explicados de una forma clara y racional. Este frecuente proceso de diseño compartimentalizado, es un modo de enseñar y de hacer arquitectura, en el cual se suman conocimientos pero no se integran en una concepción de unidad; se conciben formas y después se les agregan todos los demás elementos.

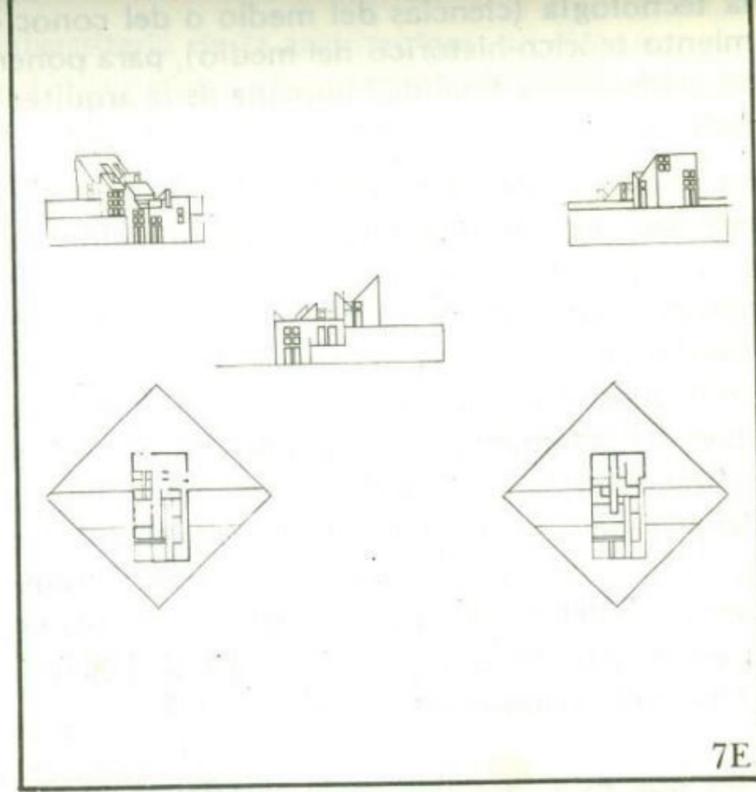
Ese ejercicio síntesis, ubicado en esta parte del semestre (décima semana), permite como se anotó anteriormente, redefinir el objeto de la enseñanza en un primer ciclo fundamental y



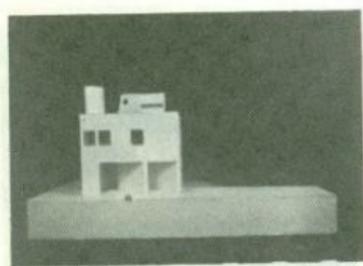
7A



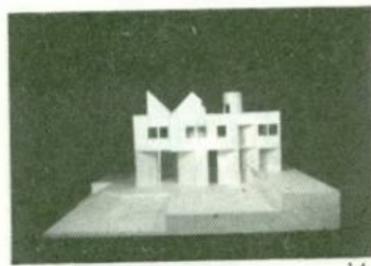
7C



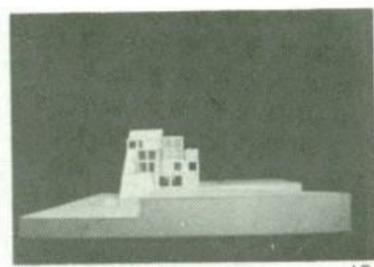
7E



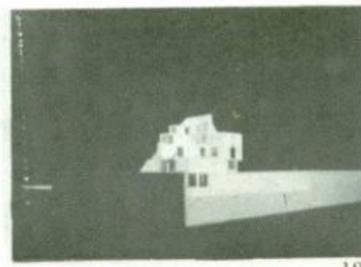
13



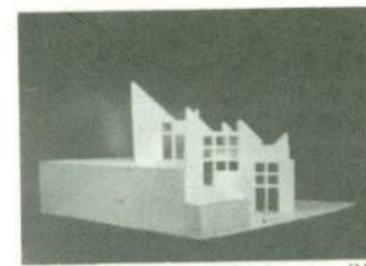
14



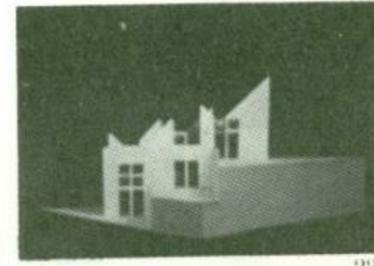
17



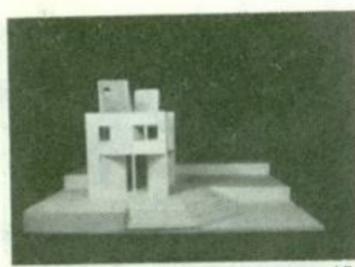
18



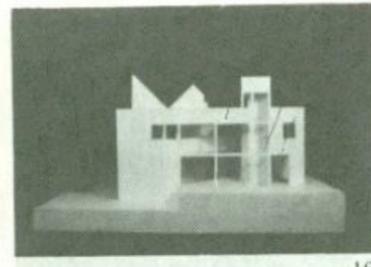
21



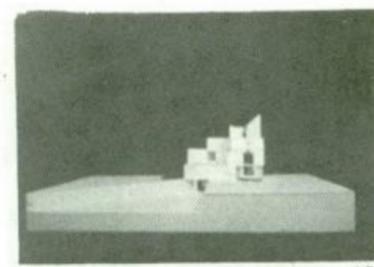
22



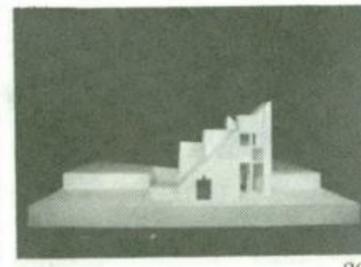
15



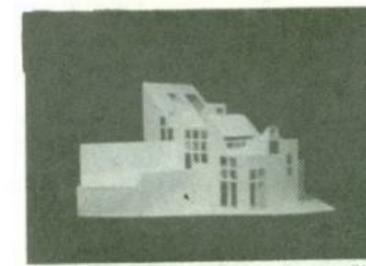
16



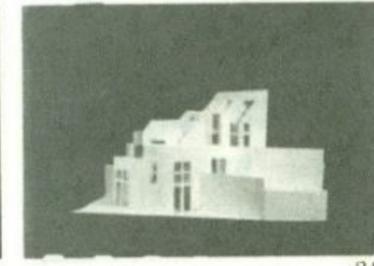
19



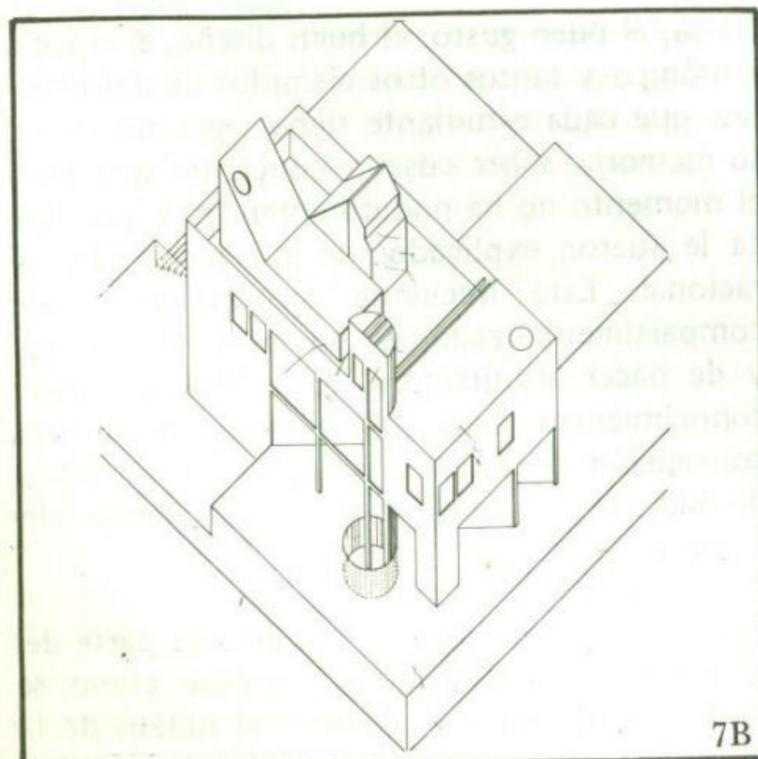
20



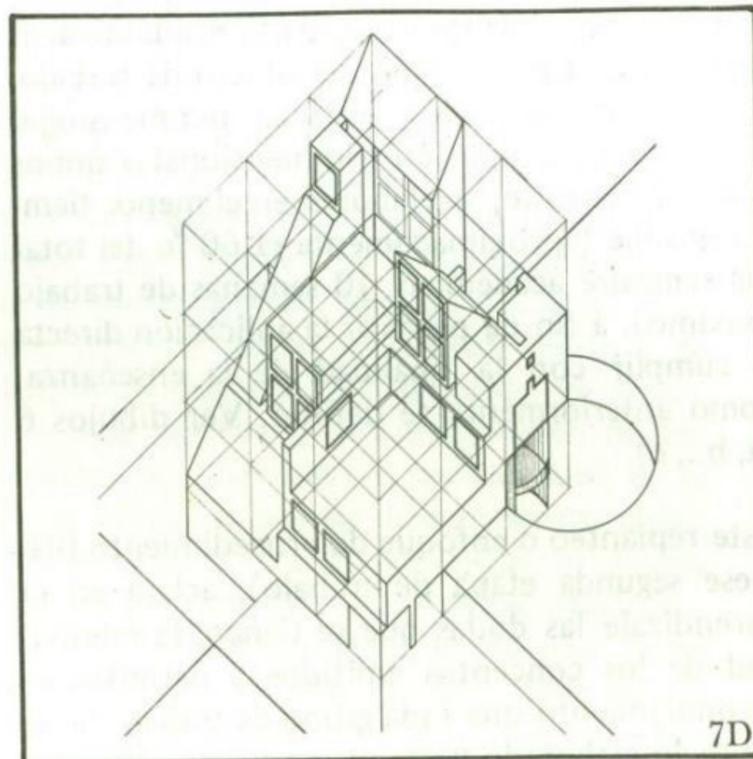
23



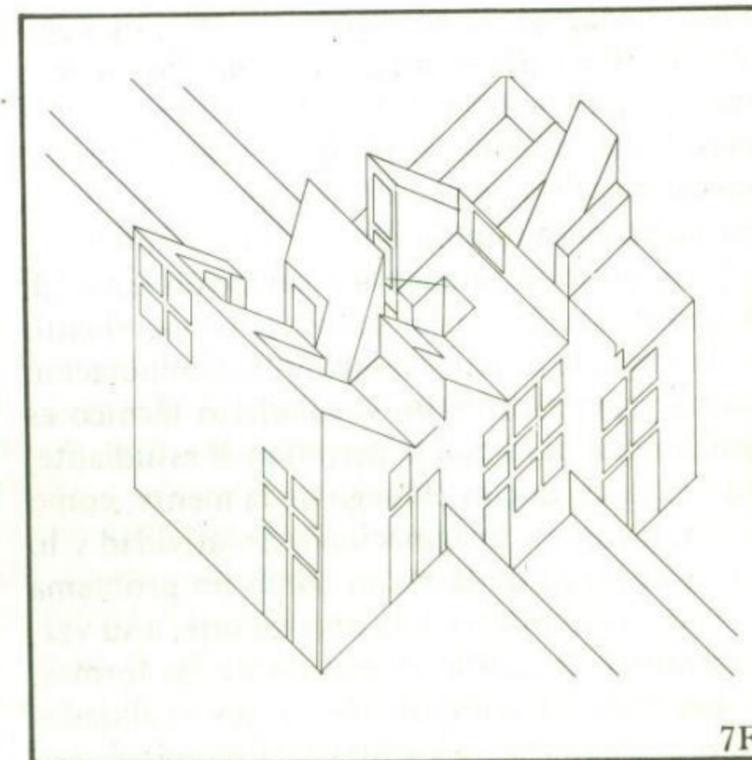
24



7B



7D



7F

Alumno: Ana Cecilia Torrez

Alumno: Luis Alfonso Moyano

Alumno: Constanza Pabón

básico para el primer semestre, en los siguientes términos:

El primer semestre de la enseñanza de la arquitectura es la preparación de una formación continua, formación de la inteligencia entendida ésta como la facultad de conocer, de comprender y desarrollar una forma progresiva, desde la adquisición de un saber mínimo hasta la apropiación y transformación del conocimiento arquitectónico mínimo. Esta definición, aunque muy simple, es un principio sobre el cual se soporta el semestre académico, apoyado rigurosamente por distintos ejercicios y mecanismos prácticos para elaborar el objeto de trabajo deseado. Igualmente, en esta definición se puede encontrar una yuxtaposición de varios

ción de recursos o de puntos de vista y lo obliga igualmente, a poner de manifiesto su capacidad de contacto con las cosas, con la naturaleza, con los materiales, las obras, con la sociedad y en particular, lo obliga a demostrar su capacidad para decidir y usar los medios puestos a su disposición para comunicarse con los demás. Ver fotografías (1, 2, 3... 36).

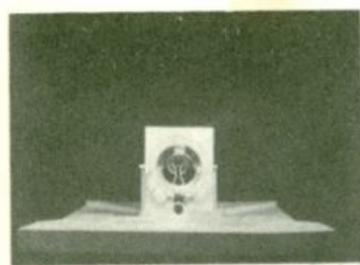
Por último, en esta parte del proceso, la evaluación individual y la participación colectiva, conjuntamente entre profesores y alumnos, adquiere un valor fundamental, puesto que es el momento justo para identificar y analizar los resultados obtenidos. ¿Hay calidad en los trabajos?, ¿se entendió el ejercicio?, ¿hay necesidad de replantear los procedimientos?, ¿existe

Profesores:

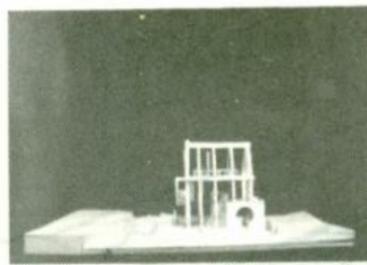
Arq. Pedro Juan Jaramillo
Arq. Rafael Vega
Arq. Jorge Sánchez
Arq. Luis Carlos Jiménez
Arq. Germán Tellez G.
Arq. Hernán Velásquez
Arq. Gonzalo Hoyos
Arq. Gabriel Olarte
Arq. Luis Fique

Coordinador:

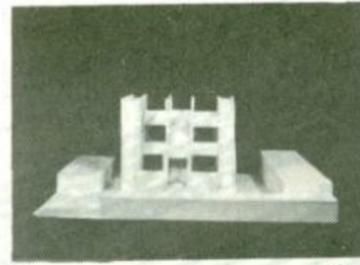
Arq. Julio Abel Sánchez L.



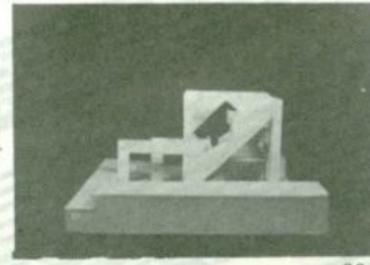
25



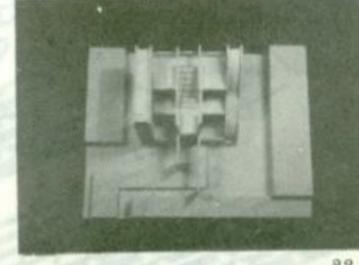
26



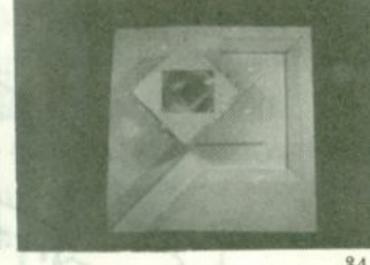
29



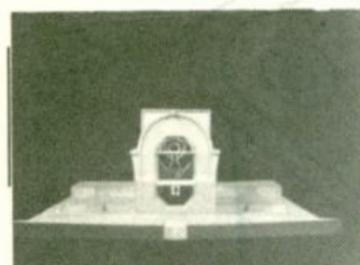
30



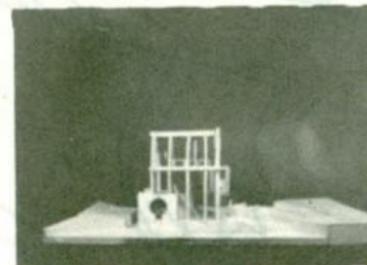
33



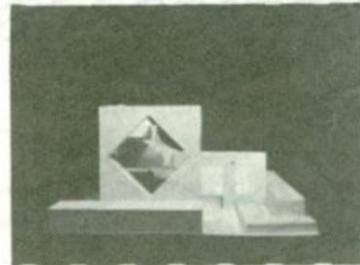
34



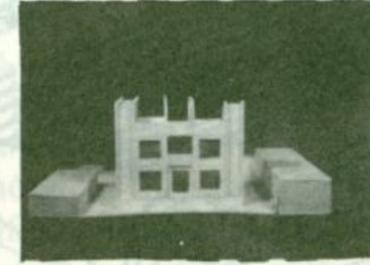
27



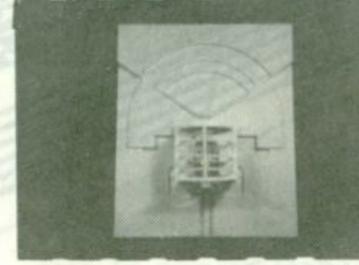
28



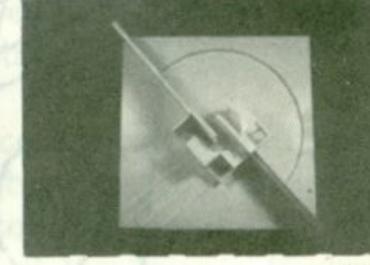
31



32



35



36

términos que en conjunto plantean y estructuran el objetivo de este semestre; estos términos son: orientación, descubrimiento, iniciación, enseñanza preparatoria, formación continua, el saber mínimo, la reflexión y la apropiación del conocimiento. Todos estos términos predisponen al estudiante a pensar y sentir en la arquitectura; él mismo debe descubrir el sentido de la arquitectura, su doble carácter de permanencia y de universalidad en la vida de la sociedad.

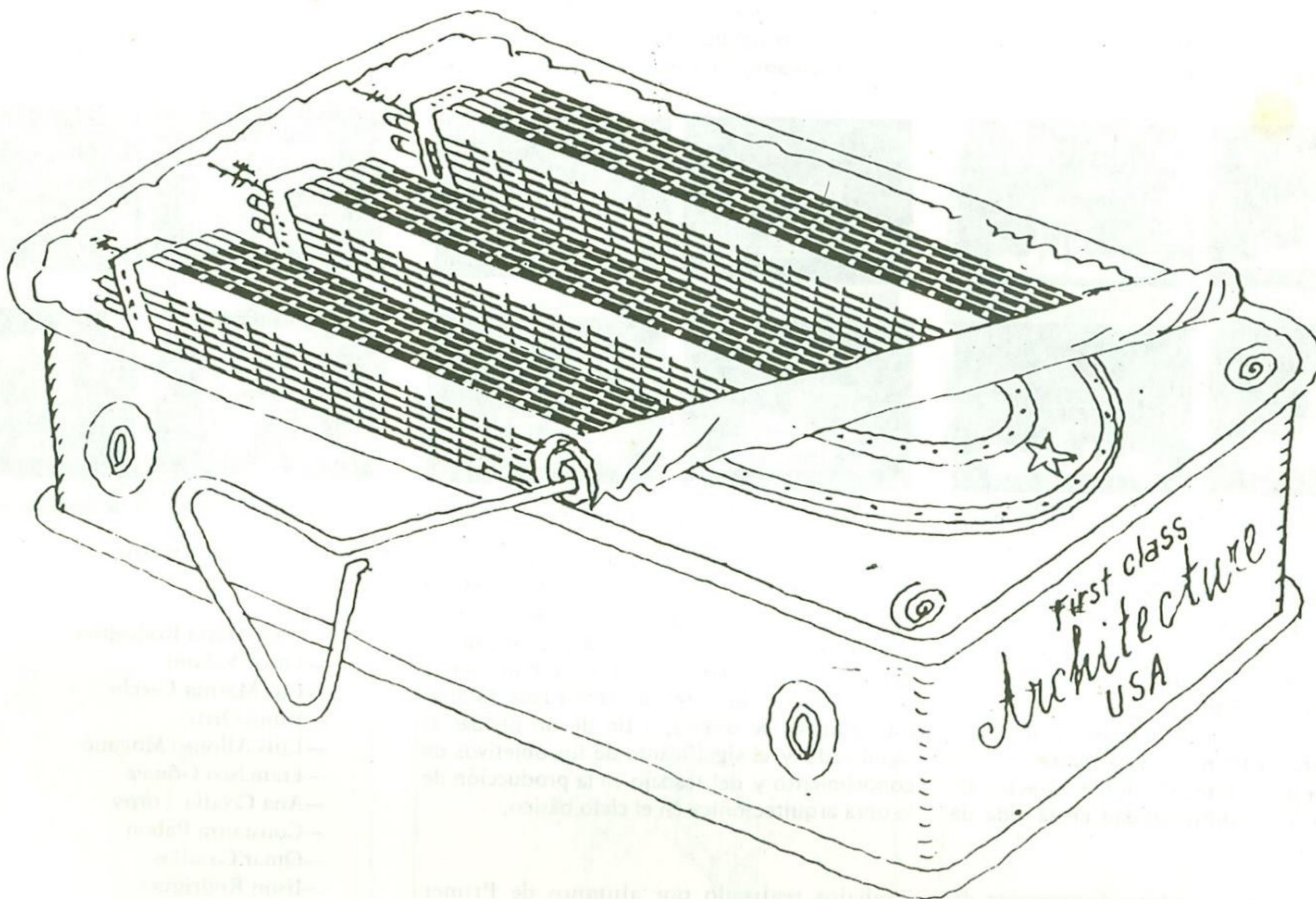
Este ejercicio síntesis, independientemente de otros ejercicios, obliga al estudiante a utilizar todas sus capacidades de definición, de utiliza-

el material suficiente para iniciar un proceso de investigación y diálogo docente en beneficio de la enseñanza? en fin, hay cantidad de interrogantes; es decir, la evaluación requiere de un tiempo necesario para enfatizar la importancia de cada uno de los términos empleados durante este proceso de diseño, a fin de no olvidar el significado y el significante de los objetivos de conocimiento y del trabajo en la producción de la obra arquitectónica en el ciclo básico.

Trabajos realizado por alumnos de Primer Semestre de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia - Bogotá (1986-1987).

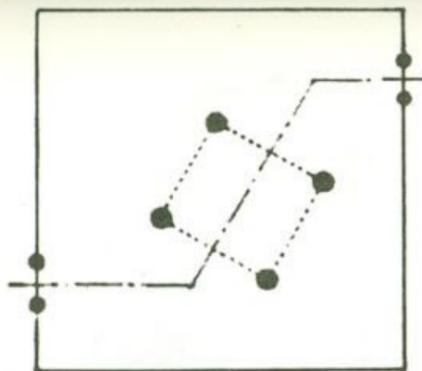
Alumnos Primer Semestre

—Olga María Rodríguez
—Edgar Solano
—Luz Marina Useche
—Fabio Ortiz
—Luis Alfonso Moyano
—Francisco Gómez
—Ana Cecilia Torrez
—Constanza Pabón
—Omar Casallas
—Ilson Rodríguez
—Alejandro Calderón
—Alberto Ferro



De la Exposición "La Ciudad". Caricaturas Alemanas.

DOCENCIA



EDUCACION DE POSTGRADO EN LA GRAN BRETAÑA

Arq. JAVIER PEINADO Universidad Nacional, Bogotá

En busca de coherencia

Inglaterra, el primer país en industrializarse está desmantelando sus industrias productivas. Los servicios y las llamadas industrias blandas, como la educación, se están haciendo más y más importantes en la escena de la economía británica.

Los estudios de postgrado en arquitectura, como en muchos otros campos, llevan a la Gran Bretaña gente de todo el mundo y especialmente de los países en desarrollo. Esta gente no sólo aporta beneficios económicos a las escuelas británicas; también significan ventajas educativas para todos, derivadas de la mezcla de culturas. Sin embargo, de acuerdo al RIBA JOURNAL No. 2 (1983), los altos costos y las dudas sobre lo apropiado de los cursos que actualmente se dictan para estudiantes extranjeros son factores que están disuadiendo a muchas personas de buscar educación superior en Gran Bretaña.

Hasta mediados de los años cincuenta, la enseñanza arquitectónica en el Reino Unido seguía los modelos de los antiguos talleres artesanales y de la Ecole des Beaux-Arts: los estudiantes recibían una orientación más bien explícita en términos de los recursos técnicos y espaciales disponibles para el diseño, así como en términos de lo que cada escuela o maestro consideraba como las intenciones arquitectónicas más apropiadas. (Gelernter 1985). Este pupillage se llevaba a cabo en diversas formas y lugares: cursos de tiempo completo en universidades, escuelas de arte y colegios técnicos, cursos de tiempo parcial en institutos llamados "Facility

Schools", y otros más no reconocidos por el Royal Institute of British Architects, RIBA. Posteriormente, los aspirantes tomaban los exámenes externos del RIBA para admisión a la profesión. A pesar de que los requisitos de esos exámenes no eran muy estrictos, el porcentaje de "rajados" era cercano al 70%. En realidad, tanto en lo académico como en el ejercicio de la arquitectura, el nivel era considerado bastante bajo en general (Trombley 1983).

La demanda de avance intelectual era bastante alta; las escuelas estaban atascadas en los procedimientos de la Ecole des Beaux-Arts mientras le conquistaban al Movimiento Moderno. Los estudios no incluían investigación, aparte de "...una extraña pieza de investigación histórica". (Musgrove 1983). Entretanto, en el mundo de la práctica se estaba haciendo investigación activamente en el campo del diseño de edificios, sin hacer distinción entre investigación teórica y aplicada. Los temas eran vivienda, escuelas, hospitales y edificios industriales. La financiación venía del Ministerio de Educación, de organizaciones sin ánimo de lucro como la Fundación Nuffield y de industrias como Pilkington (Musgrove 1983).

La profesión estaría compuesta principalmente por profesionales generalistas, capaces de diseñar cualquier tipo de edificio. El problema estaba en que la enorme complejidad de tareas en la construcción moderna demanda conocimientos y entendimiento especializados, lo cual amenaza la unidad de la profesión y el status generalista de sus practicantes. La producción

NOTA DEL LA DIRECCION:

Recientemente reintegrado a vida docente, luego de culminar su postgrado en la Gran Bretaña, el profesor Peinado nos entrega en dos números sucesivos sus apreciaciones sobre la educación arquitectónica de postgrado en ese país, y un diagnóstico muy interesante sobre las tendencias actuales en el diseño, que se autoproclaman sobre las tendencias actuales en el diseño, que se autoproclaman hoy como las alternativas que han superado, tanto al modernismo como a la postmodernidad.



Interior del subterráneo de Londres.

de conocimiento especializado aparecía como un mal incómodo y necesario que debía mantenerse aparte de la práctica general. (Powell, Cooper y Lera 1984, Poscriptum).

Dos de los más eminentes proponentes de dicho modelo fueron R. Llewelyn Davies, quien pasaría a ser Decano de la Bartlett School of Architecture and Planning en 1972, y Sir Leslie Martín, Decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge desde 1956. Ellos consideraban que probablemente la práctica misma de la arquitectura no necesitaría volverse especializada si la producción del conocimiento especializado quedaba a cargo de "cuerpos especializados". Estos "cuerpos especializados"

serían las unidades de investigación de los establecimientos educativos (Llewelyn Davies 1955). De esa manera, el modelo definía un doble rol para las escuelas de arquitectura: la producción de arquitectos generales a un nivel, la generación de especialistas cuya investigación produciría conocimientos para uso de la profesión.

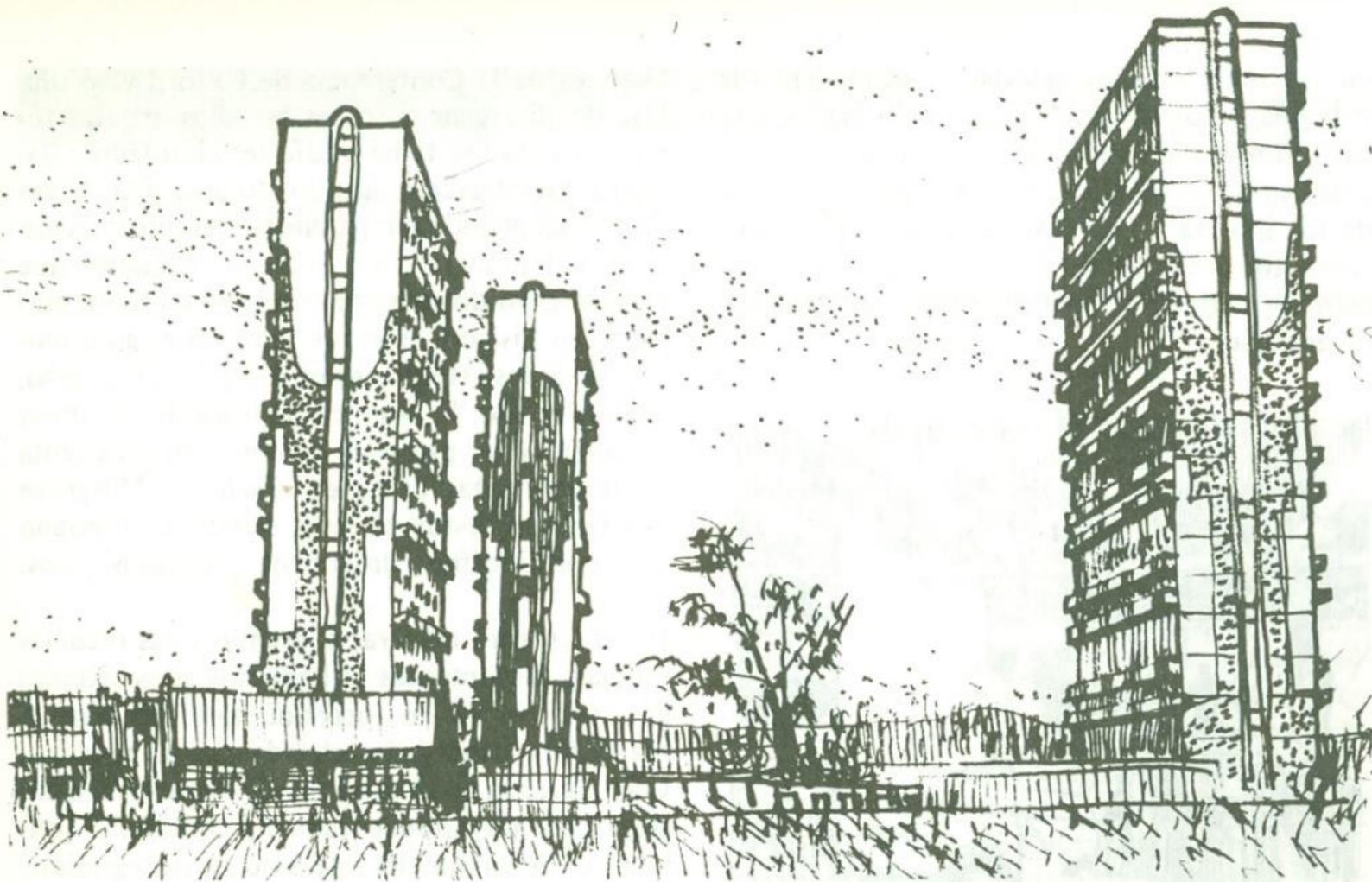
Esta visión de una educación arquitectónica que al mismo tiempo sirve y protege a los arquitectos generalistas fue respaldada oficialmente por la RIBA en su conferencia sobre la Educación Arquitectónica, llevada a cabo en Oxford en 1958. Una de sus recomendaciones decía:

"La Conferencia ve el trabajo de los Postgrados como una parte esencial de la educación arquitectónica. Respaldada la política de desarrollar cursos de postgrados que amplíen el campo del conocimiento, la enseñanza y la práctica especializados..". "La investigación es el instrumento para avanzar la teoría. Sin ella la enseñanza no puede tener dirección y el pensamiento carece de agudeza".

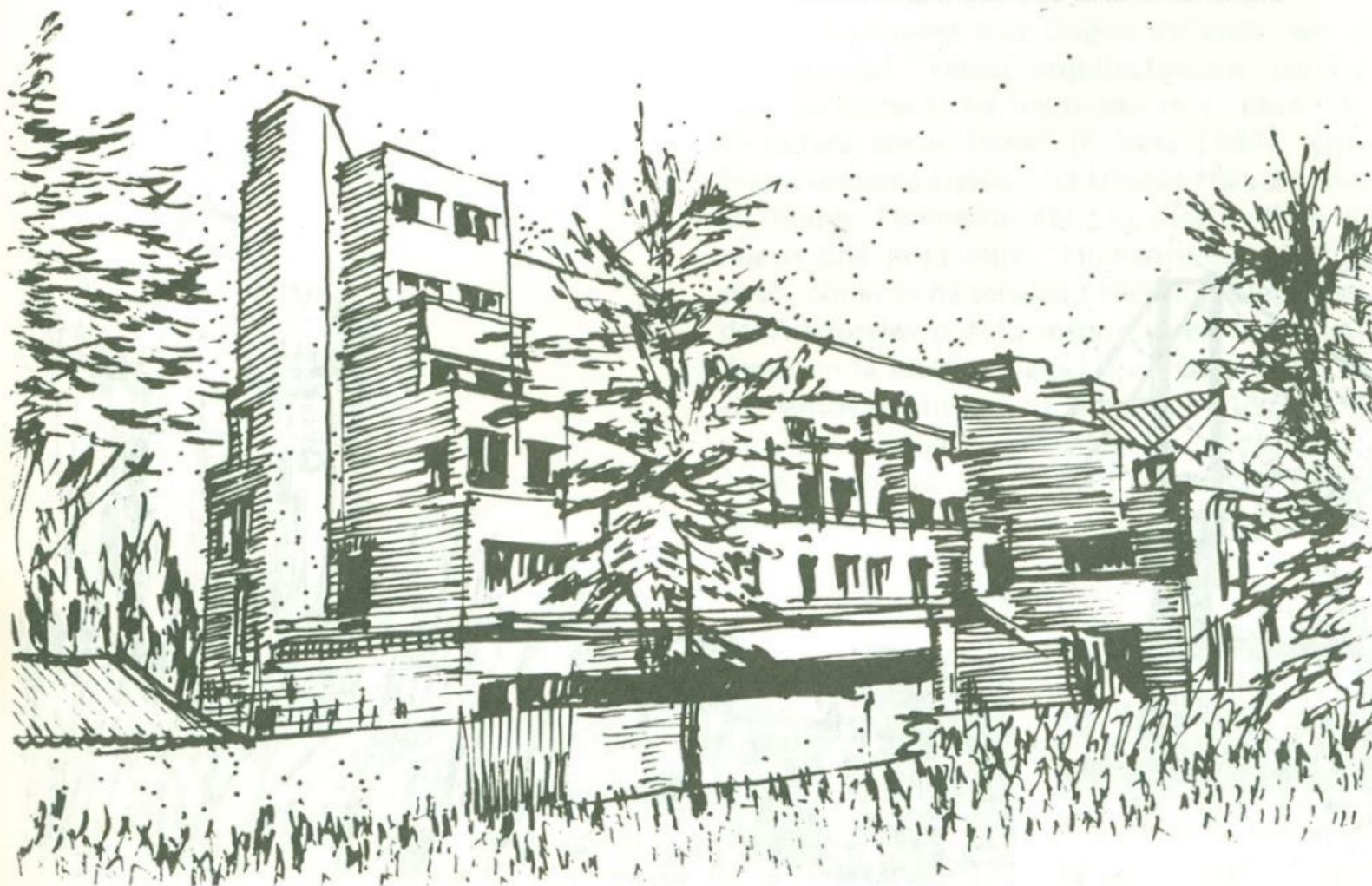
En realidad, el deseo de mejorar los niveles no era nuevo: ya había sido expresado durante y antes del Congreso Internacional sobre la Educación Arquitectónica que se realizó en 1924. Lo que había de especial con la Conferencia de Oxford fue que marcó el comienzo de un nuevo enfoque de los estudios arquitectónicos: el intento de convertirlos en una disciplina inteligente, merecedora de un lugar en la Universidad al lado de otras disciplinas basadas profesionalmente, como la medicina, el derecho y la ingeniería (Maxwell 1983).

Durante los siguientes 20 años, casi no hubo disensión a la aceptación universal de ese modelo. Pero ha habido críticas y disensiones desde finales de los años setenta. Las más importantes son:

a. Dudas sobre la viabilidad del modelo, aún sobre su validez. Powell, Cooper y Lera (1984) estudiaron sus propias experiencias y las ponencias presentadas por más de 25 investigadores durante el seminario "Designing for Building Utilisation", que se realizó en Portsmouth en 1983. Ellos llegaron a la conclusión de que el modelo de Oxford 1958 es cerrado y protectionista, inadecuado para resolver la confusión que se está experimentando en el ejercicio, la educación y la investigación arquitectónicas, e inadecuado para la colaboración interdisciplinaria.



Vivienda social en Glasgow. Problemas en gran escala.

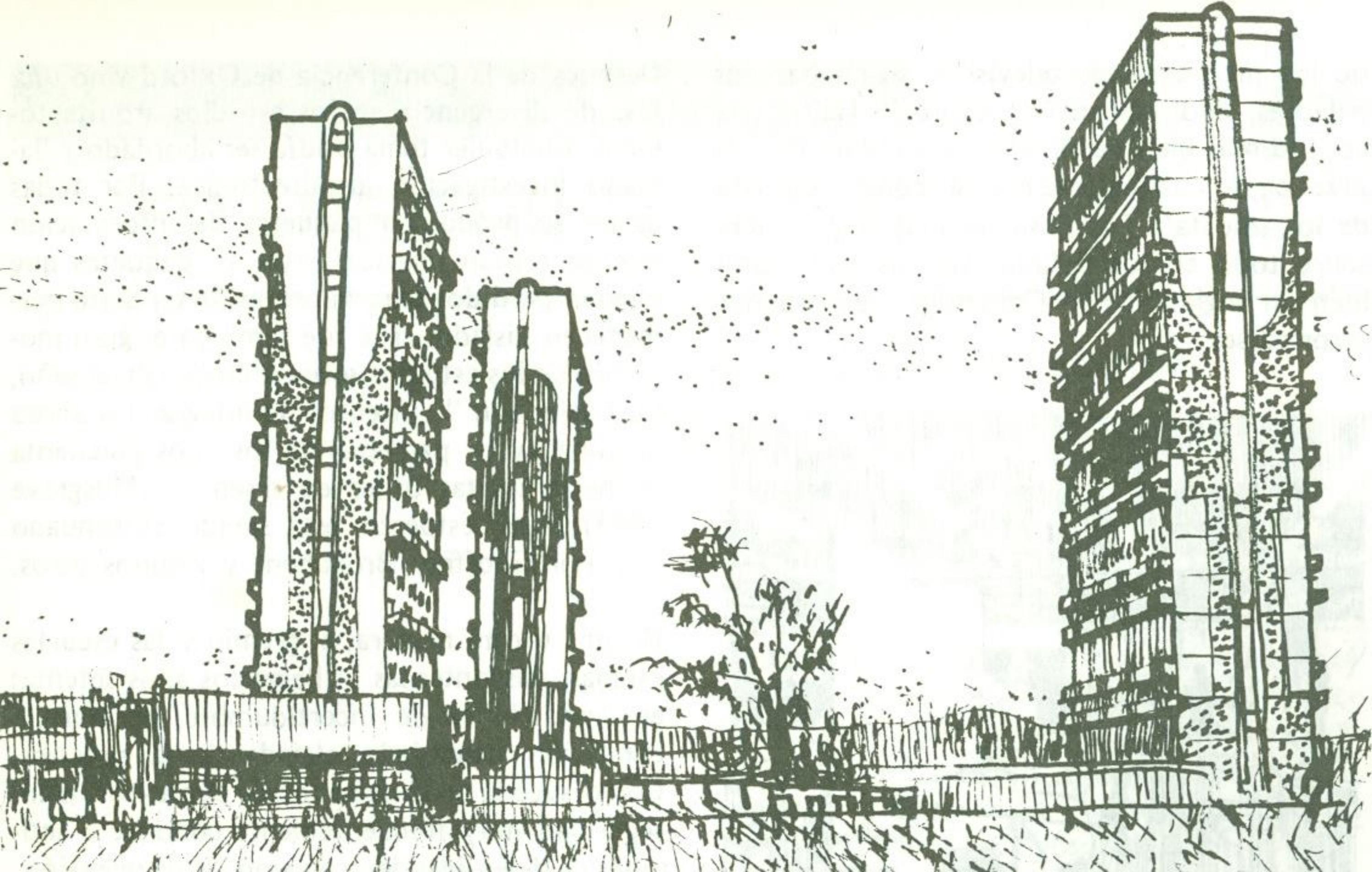


Robinson College. Cambridge.

b. Fallas en la implementación de su programa. Bedford y Groak (1982) están más en favor del modelo, pero definen deficiencias en tres puntos: primero, "...falta buscar y retener los muy reales méritos de los métodos tradicionales de educación y entrenamiento". Segundo, el modelo "...falló en el desarrollo de métodos didácticos adecuados a las nuevas ideas educativas" y tercero, falló en producir variedad de ideas al interior de las escuelas porque esas escuelas inglesas son demasiado pequeñas para sostener diversidad académica. Por otra parte, diversos autores insisten en la mínima influencia real que la investigación ha tenido sobre el ejercicio profesional.

c. Desafío de sus fundamentos filosóficos. En "The Design Studio", Donald Schön (1985) señala cómo las concepciones de la universidad moderna sobre la relación adecuada entre teoría, educación y práctica han sido conformadas por la filosofía positivista, donde el reduccionismo y la compartimentalización son condiciones necesarias para el rigor científico. "El ejercicio profesional riguroso es concebido como esencialmente técnico. Su rigor depende del uso de técnicas describibles, comprobables y duplicables que se derivan de la investigación científica, basadas en el conocimiento que es objetivo, consensual, acumulativo y convergente" (pp 14). Ello impone la condición de separar las decisiones y la acción, los medios de los fines y la investigación de la práctica, si la práctica se concibe como técnica. Y el problema está en que esas separaciones no ayudan a preparar el estudiante para enfrentarse con la complejidad de la práctica profesional.

La unidad del modelo es así amenazada. Sin embargo, persiste la necesidad de mejorar la interacción entre el reduccionismo objetivo y la globalización subjetiva ya que ambos tienen su papel en la práctica apropiada. Estos problemas han sido analizados entre otros por: Maxwell, quien propone un modelo dual con dos teorías de la arquitectura coexistentes y sugiere tratar a los edificios mediante el conocimiento basado en la ciencia, pero también como entidades culturalmente significantes (Maxwell 1983), y por Cross, quien presenta un "modelo tecnológico", basándose en la evidencia de que el conocimiento usado en



arquitectura tiene fuentes múltiples (Cross et al 1981).

Todas estas críticas probablemente tienen alguna base real. Sin embargo, las intenciones presentadas en la Conferencia de Oxford siguen siendo válidas en la actualidad y el modelo de Oxford 1958 es todavía el discurso más coherente para sustentar la profesión. Es evidente que los arquitectos se deben equipar mejor si la Arquitectura ha de tener un papel importante en darle forma y calidad al medio ambiente construido y a su proceso de desarrollo; ello se puede lograr: únicamente por medio de una educación mejorada y con modos de ejercicio profesional que estén en clara correspondencia con las necesidades reales de la sociedad.

Desde el fin de la II Guerra Mundial hasta mediados de los 70, la profesión disfrutó los beneficios de un crecimiento sin precedentes en oportunidades para construir, con los arquitectos teniendo gran participación en las ganancias. Elizabeth Layton, entonces Secretaria del RIBA, comenta: "En los sesenta, los arquitectos estaban en la cumbre. Ellos eran los héroes

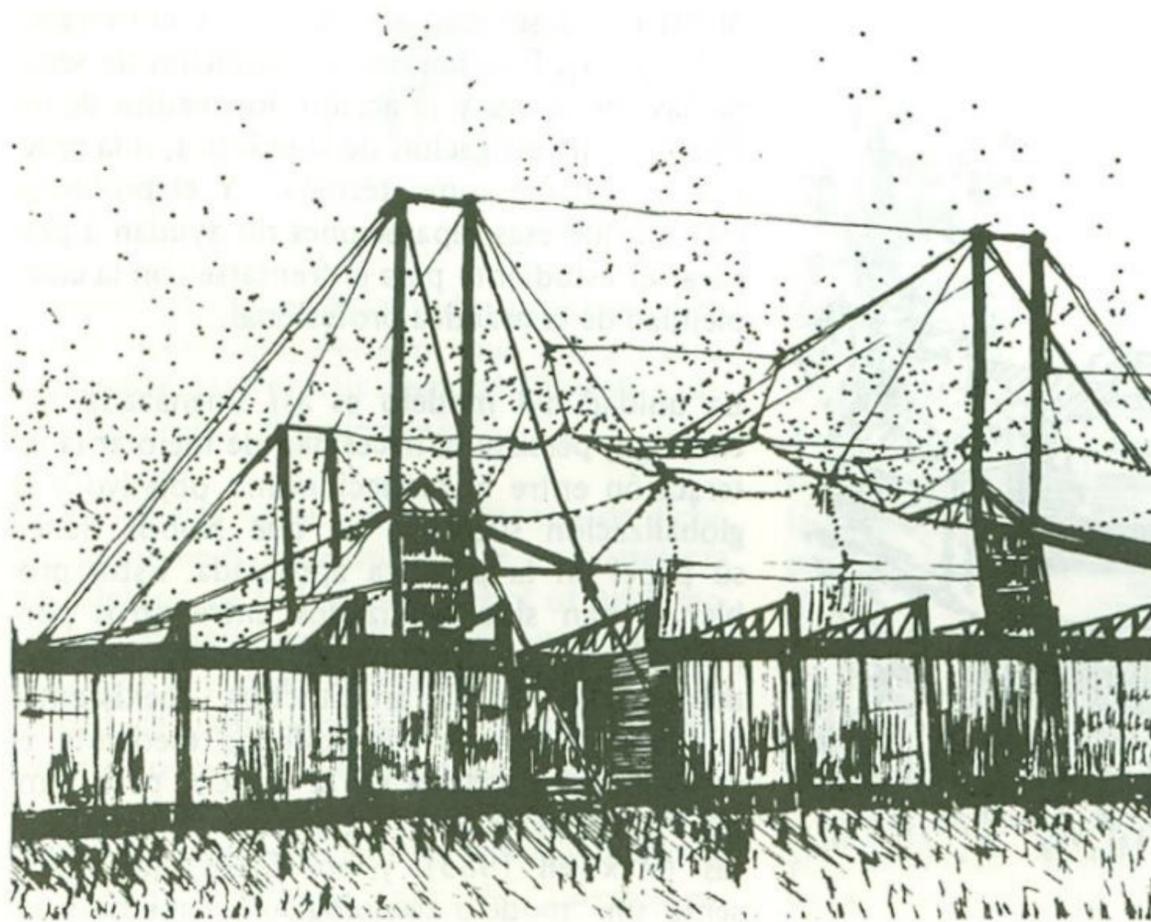
de los programas de televisión; se citaban sus palabras, ellos se sentían seguros". Había una actitud más bien hedonista hacia el estudio y la práctica, lo cual parecía encajar con el "espíritu de los sesenta". Las cosas eran de esa manera sobre todo en los Estados Unidos, pero también en Inglaterra, en Colombia y en muchos otros países.



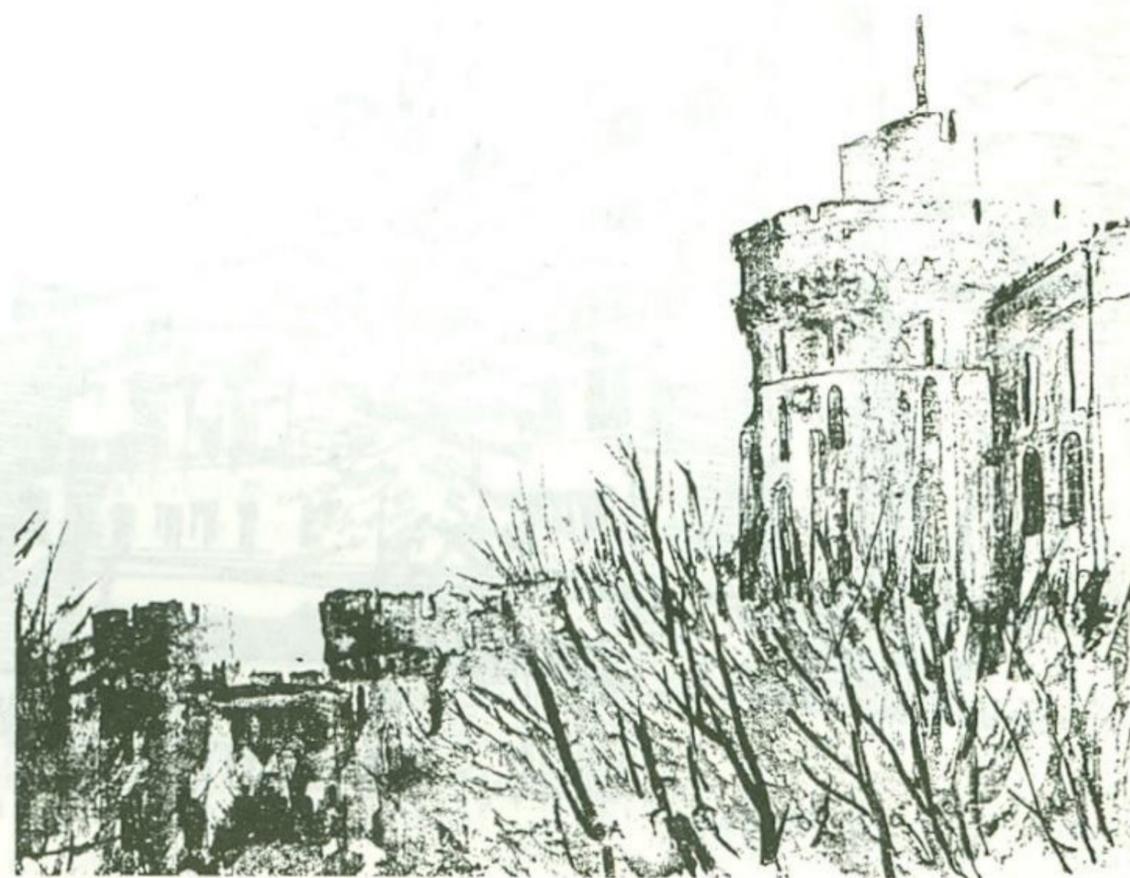
Interior de un taller de diseño arquitectónico.

Después de la Conferencia de Oxford vino una fase de divergencia en los estudios arquitectónicos. Cualquier tema podía ser abordado y llamado investigación arquitectónica. Por todas partes se producían paquetes de información que no tenían relación entre sí; paquetes que quedan perdidos para la profesión en tanto permanecen aislados. Ese fue también el gran momento de los estudios sobre Métodos de Diseño, los cuales son "...intentos de integrar los ahora desconectados paquetes de los años cincuenta en herramientas útiles en diseño". (Musgrove 1983). Este esfuerzo está siendo continuado hoy por Geoffrey Broadbent y algunos otros.

De una u otra manera, el gremio y las escuelas estaban descontentas al llegar los años setenta; en condiciones de incertidumbre, sentían la educación demasiado alejada de la práctica. Como sucede en muchos otros contextos, la inseguridad muy frecuentemente conduce a actitudes de defensivas de escapismo y/o de regresión, a la búsqueda de la propia identidad mediante actitudes adolescentes y provocativas. Esta vez condujo al postmodernismo.



Schlumberger Research Center Cambridge 1985.



Castillo de Windsor.

TRANSCRIPCIONES

Frank Lloyd Wright



Frei Otto



Hans Drews



Josep Lluís Sert



Justo Solís



Le Corbusier

LA NUEVA ABSTRACCION

OSWALDO MATHIAS UNGERS

El siguiente texto de Mathias Ungers a quien le solicité escribirlo, se originó en una discusión que tuvimos en 1982 y que giró en torno a la cuestión de la Abstracción vs. la Representación. Su argumentación, inscrita en un marco platónico, emplea conceptos a priori, pero su platonismo tiene alguna diferencia del original. Como en el caso de Le Corbusier, se advierte una evocación de los tipos y más aún, un mejoramiento o progreso, desarrollando no a partir de la evolución ciega sino de la clarificación conceptual.

Las abstracciones que Ungers defiende son en la actualidad "Temas Arquitectónicos" particulares tal como lo ha registrado en su libro "Architettura come Tema" (E lecta 1982); transforma un tema típico — la Unidad Habitacional, el Bloque Perimetral etc., lo cual produce de nuevo una nota muy "Humanística" y "Clásica", como lo ha señalado Heinrich Klotz. Desde Aristóteles por lo menos (y en forma evidente en la estética Egipcia), se encuentran los elementos relativos a la transformación: "Unidad y variedad", coincidentum appositorum (coincidencia de contrarios - N. del trad.) "Discordia Concors" etc. Tales son los tramos retóricos de un sistema de contrarios basado en la dialéctica y la transformación.

Ungers expone una estética al estilo O.M.A. (Rem Koolhaas, Eva Zenghli) y de Arquitectónica, (con quienes se han influido recíprocamente). Esta estética representa abstracciones de tipos, de ideas arquitectónicas depuradas en el caso de Ungers; como tal, podrían contrastarse con la "Representación Abstracta" de Mi-

chael Graves (quien hará abstracción de ciertas cosas representativas por fuera de la arquitectura) y con la "Representación Explícita" de Venturi y A.C.E. en quienes las imágenes aparecen obvias.

Me parece que la "Representación Abstracta" es la más exitosa en términos de comunicación con el público, porque varía de lo explícito a lo implícito, empleando de manera dialéctica, tanto las ideas arquitectónicas como las imágenes reconocibles. — Charles Jencks

☆ ● ☆

Al concebir la arquitectura como un arte, se la debe observar en el contexto de otras artes. La diferencia básica entre el arte de la arquitectura y las artes de la pintura, la escultura a la literatura, es que estas últimas pueden ser representativas y descriptivas. Partiendo de los objetos concretos a los eventos, pueden representar su tema y pueden transformar las cualidades y los modelos en expresiones artísticas, emotivas y a veces abstractas. Sólo la arquitectura y en alguna medida la música, no pueden relacionarse con imágenes preexistentes y son incapaces para describir o representar objetos de la naturaleza, escenarios o eventos. Comparada con otras artes, la arquitectura es la única que carece de cualidades descriptivas para expresar emociones, intuiciones o pensamientos intelectuales: en la arquitectura, uno tiene que buscar primero ideas y conceptos; en otras palabras, uno tiene que buscar un tema para un principio ordenador que constituye el territorio de la arquitectura, que es casi, por su propia naturaleza, la noción de abstracción en el sentido de inventar o descubrir conceptos del pensamiento y principios formales de orden.

En términos amplios, podría decirse que el arte de la arquitectura se inicia a través de un con-

NOTA DEL EDITOR:

Valioso por la claridad y nitidez con que el conocido arquitecto O. M. Ungers expresa sus ideas, hemos seleccionado este escrito, ya que en él se señalan conceptos teóricos que han afectado del devenir de una considerable porción de la arquitectura desde comienzos del siglo y que se perpetúan, reelaborados, en muchas de las más recientes propuestas de diseño.



Frank Lloyd Wright



Frei Otto



Hans Drews



Josep Lluís Sert



Justo Solsona



Le Corbusier



Louis Isidore Kahn



Mies Van Der Rohe



Oscar Niemeyer



Roberto Burle Marx

cepto, más o menos abstracto, de distribuir y ordenar de manera distinta volúmenes de diferentes siluetas y objetos en el espacio y conceptualizar, (lo que significa abstraer), imágenes y sistemas de órdenes espaciales.

Aun cuando ciertos arquitectos vislumbren su edificación como una "Pieza" de la naturaleza, tal como lo hizo Scharoun con el espacio interior de la Orquesta Filarmónica de Berlín, interpretando un Viñedo, deben buscar una abstracción para esta visión concreta. Cuando Aalto menciona los lagos de flores para el diseño de sus vasos o cuando emplea la textura del paisaje finlandés como silueta para sus edificios, no puede quedarse en la interpretación y la descripción solamente, sino que debe ensayar formas de abstracciones que representen sus visiones naturalistas. En el mismo sentido, Cattaneo tuvo que investigar el orden para la planta en forma de cruz de la iglesia, originada como una representación del Corpus Cristi, y cuando Hugo Haring empleó imágenes antropológicas, debió transformar las imágenes de estos órganos y por ende la forma orgánica.

En el plano arquitectónico o en una forma construida, o en cualquier otro aspecto, la noción de abstracción en arquitectura podría encontrarse en la existencia del arquetipo, el principio subyacente, las normas básicas, el orden básico o cualquier otro que se pueda incluir. La cuestión del arquetipo conduce a la conclusión de que el principio subyacente, las normas básicas, el orden básico o cualquier otro que se pueda incluir. La cuestión del arquetipo conduce a la conclusión de que el principio básico de la arquitectura no es expresado en diferencias estilísticas u ornamentales —estas son sólo aplicaciones y pertenecen por lo tanto a las artes aplicadas— sino en los principios básicos que están representados por la presencia de conceptos espaciales básicos. Los órdenes arquetí-



O. M. Ungers. Centro Universitario de Investigaciones en Bremerhaven, Alemania (1979).

picos o prototípicos del espacio existen no en el plano emocional o psicológico, sino en uno conceptual, independiente del tiempo, la localización, las condiciones sociales y psicológicas o las expresiones individuales. Generalmente sintetizan una era, una época o el desarrollo cultural como conjunto. El templo antiguo, la casa de Dios, por ejemplo, no es más que el máximo refinamiento, (a lo que también deberíamos llamar Abstracción) de la choza primitiva. Este tiempo sintetiza las experiencias, el conocimiento, los esfuerzos, las metas y expectativas del espacio natural —la cueva—, otra experiencia básica de proyectación. Tanto el templo como el panteón son símbolos y signos de ideas universales y abstracciones de conceptos fundamentales. Estos son integrados, permanentes, irremplazables y se constituyen en conceptos activos del arte de la arquitectura.

La Nueva Abstracción se basa en una noción iconográfica de la arquitectura, en conceptos fundamentales y profundos que a través de un proceso de cuidadoso refinamiento, alcanzan el nivel de una sinopsis de ideas universales. El centro de la Nueva Abstracción es la arquitectura como ideas, conceptos o temas. Este se relaciona con el carácter autónomo del lenguaje arquitectónico.

En otras palabras el concepto arquitectónico es más importante que el estilo o la emoción. La Nueva Abstracción no puede considerarse como la inspiración de sensaciones psicológicas, de funciones ni de ciertas consideraciones socio-económicas o físicas, sino que posee su propia lógica, independiente y abstracta, principio de una GESTALT.

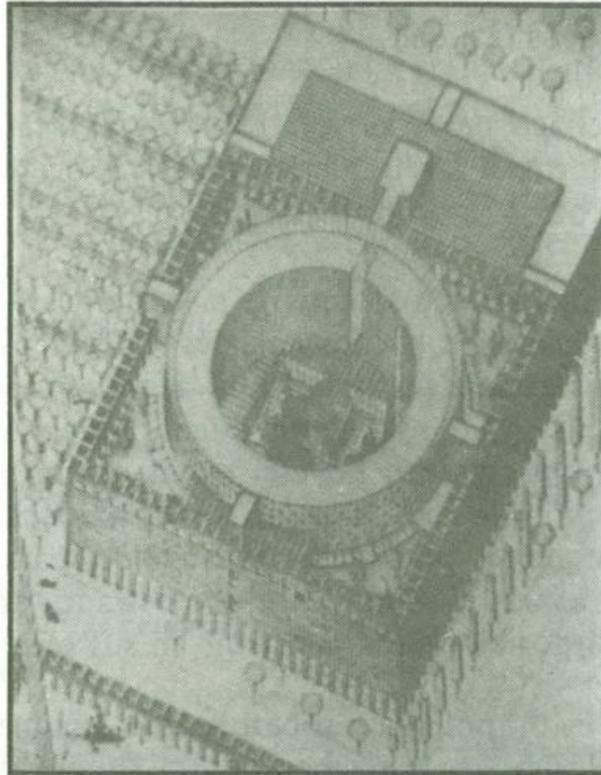
Pero cuando se habla de una Nueva Abstracción en arquitectura, es importante hacer una clara y fuerte distinción entre esta y la arquitectura que trata de revivir los estilos históricos, sean



ellos del clasicismo, constructivismo, expresionismo, del art nouveau o cualquier otra época previa. El revival de períodos estilísticos conduce en la mayoría de los casos a nuevas oleadas de historicismo que no sólo niegan sino que predeterminan el aspecto creativo y el orden de la arquitectura. Tales esfuerzos están orientados de antemano a concluir en el vecindario del Kitsch o en el academicismo esotérico; es igualmente superficial la ingenuidad de inscribir a la arquitectura dentro de ciertas corrientes nacionalistas o regionalistas: El regionalismo en arquitectura, que tiene su clímax en una arquitectura folklórica, generalmente se convierte en sentimientos reaccionarios de primitivismo y de estupidez local.

La Nueva Abstracción en arquitectura propone una geometría racional con formas claras y regulares tanto en la planta como en los alzados. En este contexto la planta no es solamente el resultado de la interpretación literal de las condiciones funcionales y estructurales sino además una composición de sistemas lógico-geométricos. Ella encuentra fundamentos en relaciones proporcionales y en las secuencias coherentes, como en el caso del "Sistema Global" de la arquitectura medieval, en una interpretación Palladiana o en las lecciones de arquitectura de Durand, antes que sobre los resultados empíricos de los programas de la organización funcional.

El lenguaje formal de esta arquitectura es una unidad racional e intelectual que no está basada en accidentes o en una repentina y superficial inspiración. La emoción controlada por el pensamiento racional, es a su vez estimulada por la intuición. El proceso dialéctico entre las dos polaridades es casi esencial en un proceso creativo, orientando hacia una formación gradual de ideas, conceptos, espacios, elementos y formas.



Hotel Berlín (Berlín 1976). O.M. Ungers.

Articula el proceso de Abstracción hasta el objeto en su estructura fundamental, el concepto en su más clara geometría y el tema en su forma más destacada, para dar paso a la imagen.

Para culminar este nivel de precisiones, es necesario indicar que los conceptos arquitectónicos tienen que ser conducidos a través de la historia y ser vistos no como eventos aislados o inspiraciones espontáneas, ni como la suma de trucos claves o un menú de especialidades, sino como algo que no cambia en absoluto, que permanece y que solamente evoluciona mediante continuos estadios de transformación. La Nueva Abstracción significa exactamente esto: la transformación de ideas y conceptos en el curso de la historia. Una Nueva Abstracción en arquitectura, revivirá conceptos básicos de espacio que han ocurrido en todos los períodos históricos, por ejemplo el espacio de cuatro columnas, el concepto de paredes, el bloque en galería, la puerta, el edificio en cruz, el cuadrado, el círculo, el cilindro, la pirámide y las formas perfectas cúbico-regulares, que en calidad de órdenes de la Abstracción universal representan una calidad de órdenes de la Abstracción universal, representan una cualidad de permanencia.

No es la distinción del color ni la forma de materiales o del estilo lo que adquiere importancia y significado, ni tampoco la abundancia de siluetas, volúmenes o espacios, sino la restricción y economía de recursos. La Nueva Abstracción deberá ser la representación de lo esencial.

(Tomado de "Architectural Design" No. 53718-1983. Prólogo de Ch. Jenks. Versión al Español Arq. Pedro Buraglia). Universidad Nacional, Manizales

RESEÑAS

ESCALA

PROG

ARTE
EN COLOMBIA

GG

CASABELLA

ARQUITECTURA, URBANISMO, HISTORIA

RICARDO BOFILL Y LEON KRIER

Ricardo Bofill ha construido su más importante obra en Francia pero nació en Barcelona, dónde mantiene la base de su estudio llamado "Taller de Arquitectura". Leon Krier nacido en Luxemburgo, vive y trabaja en Londres; ambos han rechazado la Arquitectura Moderna y ambos han reafirmado la importancia de las tradiciones arquitectónicas occidentales para la renovación de nuestras ciudades. Aunque en muchos aspectos sus actitudes y carreras difieren, se les reunió en esta exhibición porque ellos enfrentan la Arquitectura Moderna con un desafío fuerte y bien argumentado.

Bofill hace un buen uso de las técnicas modernas de construcción, en particular del Concreto prefabricado. Krier, quien diseña pero no construye, ha repudiado la tecnología moderna en favor de una Arquitectura de pequeña escala y alto consumo de mano de obra.

Bofill rechaza las formas vernáculas nuevas o viejas y busca reinstaurar una clase de grandiosismo clásico, asociado a una época con la Corte y la Iglesia.

Krier ha inventado virtualmente su propio estilo vernáculo, al cual ha añadido recietemente edificios más obviamente Greco-Romanos en su origen. Bofill ha construido uno de los conjuntos habitacionales más humanos y bellos de este siglo, consiguiendo dramáticamente un éxito donde tan a menudo ha fallado la Arquitectura Moderna.

Leon Krier ha producido imágenes que están entre las más subyugantes alternativas hasta

ahora vistas para la Arquitectura Moderna y Post-Moderna: sus proyectos de gran estilo personal, cuestionan la sociedad que podría llegar a hacerlos realidad.

El rechazo de Krier a la tecnología, diferencia su retorno a las tradiciones clásicas occidentales de otros retornos historicistas.

Krier rechazó no solamente el estilo del modernismo sino los hechos sociales y técnicos que se aducen para justificarlo. El acepta las consecuencias: "Yo solamente puedo hacer Arquitectura porque yo no construyo; yo no construyo porque soy un arquitecto", ha declarado y aunque él podría ser persuadido para que construyera, el mundo no ha mostrado todavía una disposición para construir en sus términos.

Krier es un polémico soberbio. Sus argumentos son persuasivos usualmente, aún sin el recurso de proponer ejemplos específicos de soluciones arquitectónicas, pero sus ideas arquitectónicas son tan independientes como capaces de vivir por sí mismas. Algunos de sus temas poseen la intensidad poética de los recuerdos de infancia: la estructura abierta al cielo dotada de ondeantes cortinas, la cual el llama "MONUMENTO", y una estrecha torre coronada por un espacio abierto en sus cuatro lados con un techo que lo hace parecer un pequeño templo.

Si la mayor parte de la Filosofía de Krier y muchas de sus imágenes parecen motivadas por la benevolencia, hay otro muy distinto aspecto de su trabajo. Un proyecto importante es "Un Espacio público abierto", el cual "se vuelve un edificio público con una dimensión colectiva...". Varias y dramáticas versiones de éste fueron diseñadas para una exhibición llamada "Roma Interrotta". Los arquitectos fueron invitados a insertar nuevas configuraciones urbanas dentro

del plano de Roma de Giovanni Nolli de 1748, famoso por mostrar todos los espacios públicos importantes, incluso aquellos que poseen techo.

Las "interrupciones" de Krier son gratuitamente hostiles: uno de ellos es un coloso triangular proyectado dentro de la Plaza de San Pedro, en el cual la plaza misma se convierte en un tipo de piscina.

La reunión pública es así confinada en el edificio de Krier, el cual se diseña para los trabajadores. Esta intervención urbana tiene menos que ver con la renovación de la tradición clásica que con el sabotaje del Vaticano, pero la idea de un grupo de edificios formando un espacio público cubierto es original y provocativa.

En el extremo opuesto está el reconfortante e íntimo proyecto para una escuela, comisionado a Ricardo Bofill para su complejo habitacional en St. Quentin en Yvelines, cerca de París, sin construir, pues al dividir el programa en tantos pequeños edificios multiplica el costo. En la manera que su "Reconstrucción" de la Villa de Plinio —una virtuosa fantasía en la cual la confusa descripción del Romano acerca de su casa de campo, se convierte en una combinación de palacio y monasterio barroco— el proyecto de la escuela parece comprender décadas de paciente construcción.

Antes de 1985 los más intrigantes estudios urbanos de Krier fueron para el distrito de Berlín-Tegel. Aquí, la influencia de Camilo Sitte es manejada con maestría; los efectos parecen menos artificialmente pintorescos y los edificios individuales como el Odeón, sintetizan elementos formales y vernáculos de manera convincente. Pero las propuestas más ambiciosas de Krier son para Washington.

Conociendo la ciudad, sus orígenes y su significado para los Norteamericanos, el lector puede reaccionar muy fuertemente contra la lógica y poesía de las transformaciones propuestas por Krier. ¿Que podemos pensar de un plan que hace tan bello uso del agua, de múltiples perspectivas e interesantes objetos vedados al acceso del auto, de la supresión de la mayor parte del Mall y otros sitios de asamblea pública, mientras al mismo tiempo propone soluciones prácticas para vivienda y desarrollo auto financiado?

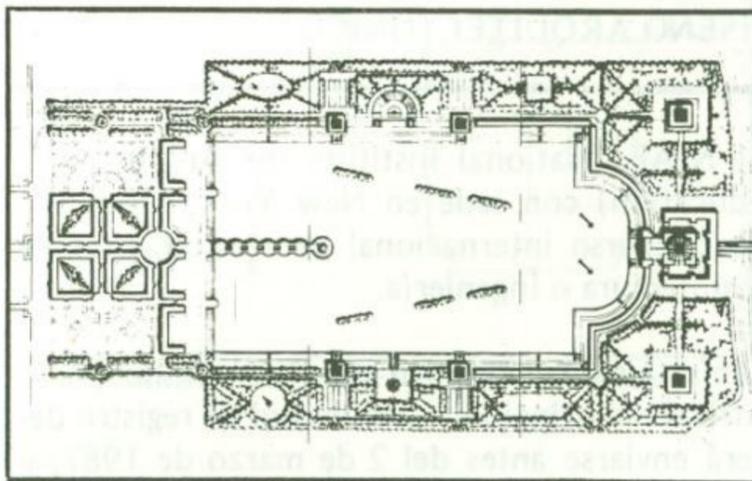
Colin Rowe ha sugerido que la Utopía es el mejor marco de referencia para entender el trabajo de Krier: es deseable pero insostenible. No es así con Ricardo Bofill: El ha sorprendido al mundo haciendo aquellas cosas que todos saben que no pueden ser hechos.

Los tiempos modernos no pueden aceptar la monumentalidad para la vivienda de bajo costo y ciertamente para ninguna otra cosa. Sin embargo, Bofill ha construido cinco complejos habitacionales en la manera de Versailles. La Arquitectura Moderna, hemos creído, debería estar a la "escala humana", a pesar de la embrutecedora repetición que usualmente significa, sin embargo, Bofill niega la escala humana y manipula pisos y ventanas y todo lo demás a su voluntad, para hacer que la Arquitectura sea otra vez más flexible. Los detalles clásicos no pueden ser usados, suponemos, con tal bravura y es aquí donde quedamos sin aliento.

En Marne —la— Vallée, Bofill y sus colegas parecen haber probado todo a la vez: Un manierismo masivo en el fondo, un delgado decorado a la Kahn y un brillo de vidrio —espejo a la "Norteamericana" por dentro. Que logra el éxito, tal vez, por mera exhuberancia, pero no es hasta que aparecen los proyectos en Montpellier y París (Cerca de la Gare-Montparnasse), que se

aprecian las ventajas y limitaciones del clacismo actuando en concierto.

En Montpellier hay una importante distinción entre las escalas apropiadas para las fachadas internas y externas. Afuera, una fila de lo que parecen pequeñas casas lado a lado que educadamente saludan al vecindario; por dentro, el espacio circundado por ellos, se orquesta por un gran crescendo.



St. Quentinen Yvelines, cerca a París. Las Arcadas del Lago plan General 1971-83.

El efecto es ennoblecedor, y uno entiende porqué la deleitada municipalidad está rápidamente siguiendo con el resto de un plan de verdad ambicioso. En París, la configuración elaborada salva las calles, y el detalle arquitectónico simplificado usado en las ventanas es correcto, liviano y serio. Nada más complaciente ha sido construido en París desde la Segunda Guerra Mundial.

En todos estos proyectos, financiados por una variada combinación de agencias privadas y gubernamentales, en su mayor parte triunfantes sobre la burocracia, se encuentran apartamentos de bajo costo para gentes de bajos ingresos que se considerarían vivienda de lujo en New York.

Bofill ha probado que las geometrías axiales y la escala grandiosa de la planificación neoclásica francesa, pueden producir placeres que nada cuestan.

Si parece inevitable construir muy grandes edificios, ahora, a pesar de las exhortaciones de Krier, el conectarlos a la historia y grandeza de las ciudades puede aún restaurar la idea del bien público. Bofill está diciendo algo muy importante acerca de la vida urbana al final de este siglo: es deseable y práctico el dramatizar la vivienda; en lugar de ser sólo un telón de fondo o un elemento indiferente en el escenario urbano, la vivienda puede convertirse en el escenario mismo.

Krier, quien argumenta muy diferentes convicciones y explota un substrato psicológico, más potente que la nostalgia por lo pequeño y lo precioso.

Su trabajo invita a una más amplia participación en la hechura de los edificios. "Lo pequeño es bello", una crítica brillante escrita por E. F. Schumacher de "la economía como si la gente importara", fue publicada en Inglaterra en 1973 al tiempo que las ideas de Krier se aclaraban. Las conexiones entre lo privado y lo público, tal como las describe Hannah Arendt, y la relación entre lo que hacemos y cómo lo hacemos, como lo analiza Schumacher, son ahora más accesible a través del trabajo de estos dos arquitectos. Las posibilidades que nos muestran van más allá de las cuestiones del estilo arquitectónico.

ARTHUR DREXLER

(Traducción del artículo central del folleto de la exhibición "Ricardo Bofill and Leon Krier, Architecture, Urbanism, and History".

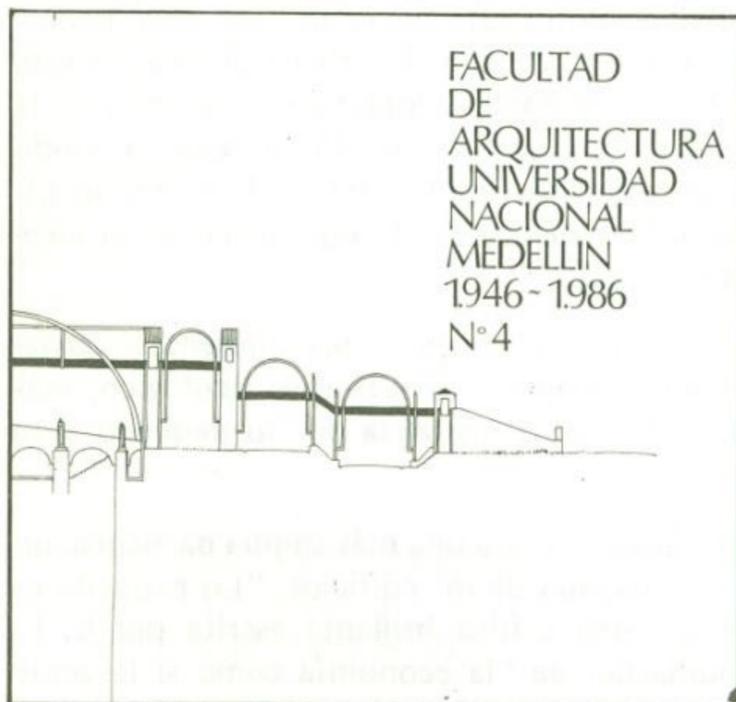
The Museum of Modern Art, New York. June 27 - Septiembre 3 - 1985).

NOTICIAS



REVISTA U. NACIONAL MEDELLIN - Nº 4

Después de una muy prolongada ausencia, reapareció el número 4 de la revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Medellín, con ocasión de cumplirse en 1986 los



cuarenta años de la misma facultad. Saludamos fraternalmente esa iniciativa y los invitamos a persistir con su presencia editorial. El contenido del número mencionado es el siguiente:

CONTENIDO

- DIBUJAR Y DECORAR
¿ARQUITECTURA O CALCOMANIA
DE LO ILUSORIO? Carlos Mesa G.
 - LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS
DEL SIGLO XX
SIGNIFICADO Y TRASCENDENCIA Carlos Esteban Mejía L.
 - LOS CIEN AÑOS DE
MIES VAN DER ROHE Dario Ruiz G.
 - DIBUJAR Y CONSTRUIR Peter Davison
- Traducción de: Ligia Teresa Palez P.

• LA ARQUITECTURA COMO
PATRIMONIO CULTURAL

Grupo Diseño VII
Primer Semestre 1986

• ARQUITECTURA LATINOAMERICANA:
PUNTOS DE ENCUENTRO

León Restrepo M.

• LA BIENAL EN DISCUSION

Dario Ruiz G.

• PEDRO NEL GOMEZ: EL MAESTRO

Fernando Viviescas M.

CONCURSO DE DISEÑO ARQUITECTONICO

El NIAE (National Institute for Architectural Education) con sede en New York, promueve un concurso internacional para estudiantes de arquitectura o ingeniería.

Tema: Una Universidad en Timbuktoo (Mali-Africa). Inscripción: La solicitud de registro deberá enviarse antes del 2 de marzo de 1987, y el proyecto antes del 29 de mayo de 1987.

Premios: Becas William Van Alen, por valor de US\$ 22.000. para estudios fuera del país y/o viajes.

El aspirante a participar en el concurso deberá escribir al NIAE, solicitando el formato de registro; luego de diligenciarlo, le serán remitidas las bases y programa del proyecto y tendrá 8 semanas de plazo máximo para su desarrollo y posterior envío.

Dirija su solicitud a:

NIAE
30 West 22 Street
New York
N.Y. 10010
USA

BRUNO VIOLI

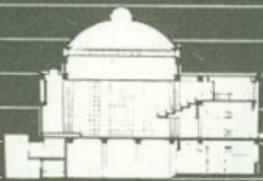
Con beneplácito hemos recibido la salida del libro sobre la obra a lo largo de más de 30 años del arquitecto Bruno Violi. Su autor, un riguroso investigador, el profesor titular Hans Rother de la Universidad Nacional, nos ha brindado un excelente texto que compendia una de las obras más coherentes y serias en la historia de la arquitectura colombiana del presente siglo. Transcribimos a continuación el índice del libro editado por la facultad de artes de la Universidad Nacional, e impreso por editorial Escala, y con gentil autorización del autor, unos apartes del capítulo No. 3, titulado "neoclasicismo en la arquitectura actual", por considerarlo de enorme importancia y vigencia.

"Bruno Violi fue esencialmente un arquitecto neoclásico. Estudiaba con devoción las obras de esta escuela y su doctrina. Las realizaciones de Auguste Perret y Denis Honegger le causaban admiración. Se adentraba en el estudio de las grandes obras de todas las épocas y, en especial, las del renacimiento italiano, en sus etapas juvenil (Brunelleschi, Alberti, etc.) y avanzada (Peruzzi, Bramante, Sangallo, etc.)..."

"El neoclasicismo se ha señalado como una tendencia constante en la historia del arte. Retornar a la imitación fresca, creativa de los grandes modelos del pasado ha sido la aspiración de artistas, de generaciones y de épocas históricas enteras. En la arquitectura contemporánea se manifiesta como la voluntad de prolongación de los modelos históricos, pro —y ello es paradójico en apariencia— una prolongación innovadora. Mantener una tradición "haciendo lo que los antiguos hubiesen hecho en nuestro lugar", sin recurrir a formas descartadas ...".



BRUNO VIOLI



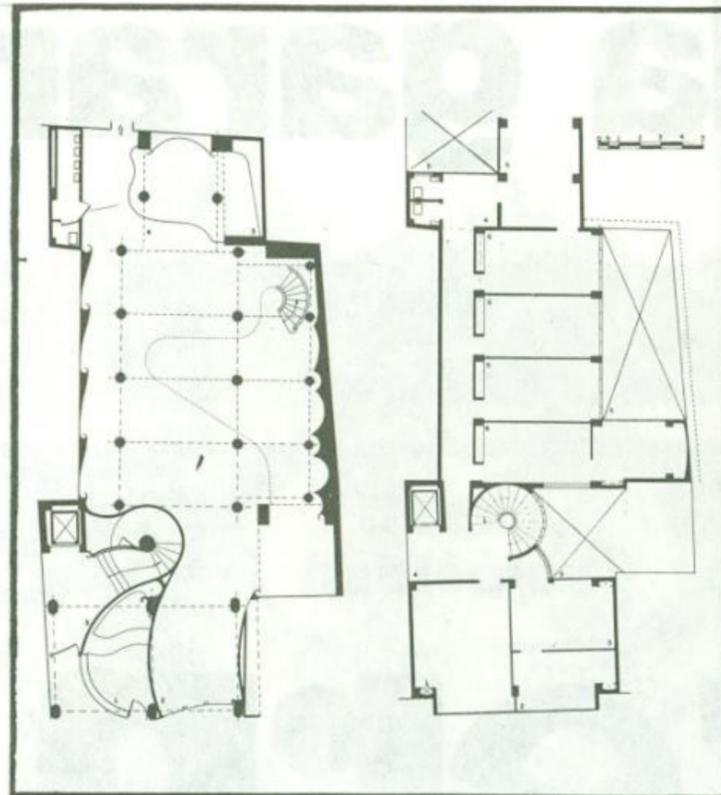
Su obra entre 1939 y 1971
y su relación con
la arquitectura colombiana

HANS ROTHER

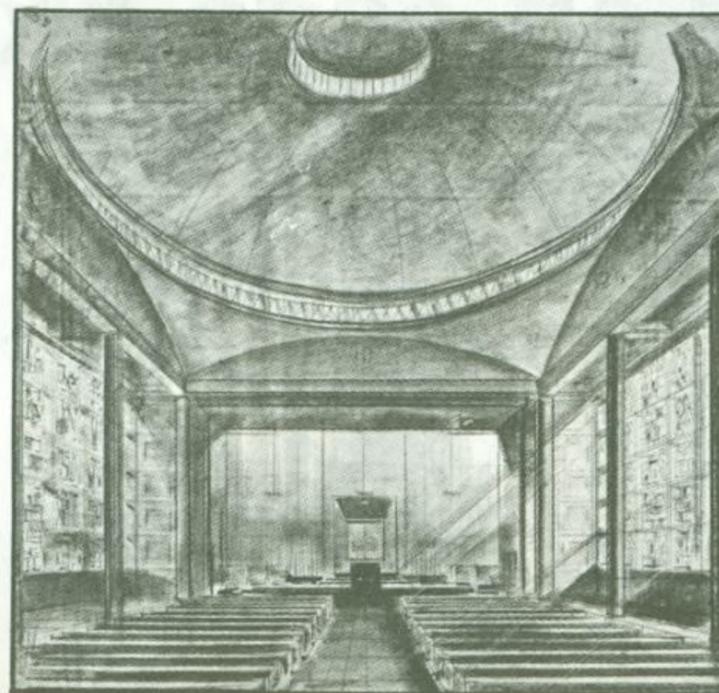
“La identidad de una obra neoclásica se hace cierta, en primer lugar, mediante el señalamiento de la estructura. La estructura queda visible y se convierte en un ornamento... “el único legítimo, el más bello ornamento a que puede aspirar la arquitectura. Quien oculta una columna comete una falta; quien erige una falsa columna comete un crimen” (Perret)⁷. Estas columnas que se señalan, al quedar en libertad, serían circulares con estrías, y, aún, más anchas en su parte superior: tendrían un “éntasis”. En los pisos superiores serían, quizás, cuadradas y formarían tableros de composición en las fachadas, en conjunto con las vigas.

En segundo lugar, la arquitectura neoclásica emplea el molduraje. Las vigas a menudo se adelantan en planos sucesivos, dibujándose varias estrías sobre su superficie, como en los entablamentos jónicos. Se coronan con una gotera saliente y la viga superior del edificio tiene grandes dimensiones porque recibe un coronamiento más importante, la cornisa”...

“Tercero, la escuela neoclásica prefiere la ventana alargada —más alta que ancha, rodeada por un marco en concreto— por lo menos en parte



Edificio G.A. Moanack. Primer piso - Tercer piso.



Perspectiva interior, Palacio de Justicia.

de la fachada. Persigue con ello hacer alusión al hombre de pie; es sugestiva. Al lado de la ventana se encuentra generalmente una franja opaca y luego otra ventana, etc. Se crea así una cadencia. “Una nota que se repite da origen a la melodía” Bruno Violi muchas veces empleó esta secuencia rítmica. Sin embargo también usó, generosamente, anchos ventanales con una abierta proporción horizontal. Perret mismo envolvía sus iglesias con vidrieras altas en colores que bañan en luz todo el recinto.

Finalmente, la composición neoclásica a menudo es simétrica. La simetría es generosa, pródiga con el artista. Sobre esta magnífica particularidad citaremos un aforismo de la “Contribución a una teoría de la arquitectura” de Perret “Los grandes edificios de hoy poseen una estructura, una trama de acero o de concreto de cemento armado...”

“Los principios que nosotros hemos esbozado se aproximan solamente a su primera definición. La segunda invierte el sentido del concepto, le “retuerce el pescuezo”, pero tiene también una gran importancia porque afirma la libertad del creador. En efecto, consideramos que la obra de arte contiene su propia ley interior, la única posible e inmodificable. Ha sido nuestro interés definir las características de la notable escuela neoclásica. Si el arquitecto que adoptó ese lenguaje tenía talento, o aún genio como nuestro biografiado, lo habrá empleado como artista.

Sin embargo no afirmó Beethoven, en su hora “no hay ley del arte que no se pueda contravenir, a causa de “más bello”. Y Benjamín Britten: “carece de importancia el lenguaje en que se exprese el artista; es importante que tenga algo que decir”.



asociación
colombiana
de facultades
de arquitectura