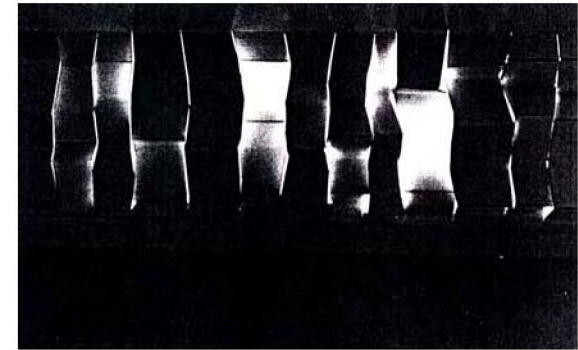


Colección *IN SITU*, 9

Edición a cargo de José Quintanilla Chala

Barcelona, MMI

www.coleccioninsitu.com



F O R M A y M A T E R I A

INFORME DE D. JOSÉ QUINTANILLA CHALA AL TRABAJO DE TITULACIÓN PRESENTADO
POR DÑA. VERÓNICA BAEZA VIRGILIO A LA ESCUELA DE ARQUITECTURA
DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Barcelona, octubre de 2.001

1.

La gestación de este trabajo es compleja. Por un lado, están los descubrimientos e intuiciones que la alumna ha ido teniendo de su experiencia de proyectar con maquetas cuya cima más importante ha sido hasta ahora su trabajo de proyecto realizado en Milán durante un intercambio de pregrado. Paralelamente, ha existido la intención de formalizar estos descubrimientos e intuiciones, encontrando en la lectura de *Estudios sobre cultura tectónica*, de Kenneth Frampton una guía para la posible articulación de un pensamiento propio. La necesidad de rendir examen de titulación ha presentado la oportunidad de realizar un proyecto donde tomarle el peso a los propios planteamientos.

Percepción, reflexión y experiencia estética son las vías o dimensiones que en este trabajo se ha intentado hacer converger en el terreno del proyecto. Ahora bien, una *gramática* no se define en nueve meses, y quizá el planteamiento de este trabajo excede los requisitos para titularse, pero hay que actuar en consecuencia: a la alumna se le ha permitido este camino.

2. Valor de este trabajo.

El tema que plantea este trabajo, *Materia y forma en arquitectura*, resulta lleno de posibilidades para aproximarnos a toda *obra* desde su concepción y su entendimiento, y que pueden ser resumidos en dos puntos:

1. Desde la *concepción* de la obra: Al hablar de *materia y forma en arquitectura*, estamos aludiendo directamente al tema del *proyecto*, cuestión central en nuestra disciplina. Por tanto, una investigación que se ocupe de estas cosas cae sin mediaciones en los problemas concernientes a una *investigación proyectual*, al privilegiar el factor descriptivo-crítico con respecto al evocativo.
2. Desde el *reconocimiento* de la obra: En momentos en que la *crítica* ha puesto en tela de juicio la historiografía, revisar la arquitectura desde el punto de vista de la materia y la forma constituye una mirada con la que valorar procesos proyectuales situándolos en su contexto histórico.

Con respecto a lo primero, el factor descriptivo crítico opera siempre en una *realidad* articulada por *hechos*. Conjugado proyecto de arquitectura con hechos de arquitectura nos plantea la posibilidad de un “original” punto de partida para desarrollar el problema de la historia de la arquitectura, un punto de partida en que de algún modo historia de la arquitectura (en tanto que historia del arte) y arquitectura son coincidentes en el plano del arte.

[...] la historia del arte es la única entre todas las historias especiales que se hace en presencia de los hechos y, por lo tanto, no tiene que evocarlos reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos. Esta es la característica y, al mismo tiempo, la mayor aporía [literalmente, “paso infranqueable”] de la historiografía del arte. El historiador político no está en presencia de los hechos; más bien sostiene que ni puede hacer historia con los hechos a los que asiste, en los que participa (...)

Pero la obra de arte que el historiador del arte tiene ante sus ojos no cambia; es como ha sido siempre o, si el paso del tiempo la ha estropeado, el historiador se reserva muy bien de aceptar las diferencias y más bien se esfuerza por reconducirla a su condición original, al momento de su flagrante acaecer (...) Sea cual sea su antigüedad la obra de arte se da siempre como algo que sucede en el presente. Los que llamamos juicios, sean positivos o negativos, en realidad son opciones, tomas de postura. [ARGAN, G.C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Laia, Barcelona, 1984. Pág.26]

Con respecto a lo segundo, esta mirada es especialmente oportuna hoy. Como explica Moneo dos son las escuelas dominantes: “aquella que busca expresar las fracturas del mundo contemporáneo a través de la fragmentación (Gehry), y la que procura huir de la algarabía formal a través de geometrías minimalistas que desplazan el énfasis hacia la materia” (informalismo matérico de los suizos alemanes). [Babelia, 24julio99, pp.18-19].

Ahora bien, esta doble vertiente *subjetivista* de la obra, CONCEPCIÓN/RECEPCIÓN, pone de relieve la cuestión del *sentido* en los problemas proyectuales, entendidos estos como un equilibrio o no entre un determinado *realismo cultural* y un cierto *idealismo artístico*. Es decir, hechos e historia del arte por un lado, y la valoración de procesos proyectuales en su contexto histórico por otro, ponen de relieve el rol normativo que representa la historia en la arquitectura entendida como disciplina, como arte. Por qué esto es tan importante ya ha sido explicado por Fernando Pérez¹ entre nosotros:

[...] El pasado no sobrevive en el presente bajo forma de recuerdo, sino bajo forma de realidad.

[...] la historia y el conocimiento histórico (...) es aquel que se percibe por el arquitecto desde la perspectiva del proyecto. Este exige precisamente entender la historia desde esta perspectiva, la que supone el justo grado de codificación que entendiendo la forma como respuesta a una precisa articulación de problemas y medios disponibles, admite que ésta en definitiva aparece como un “hecho”, que nunca puede ser comprendida por completo desde sucesiones causales externas y que precisa ser estudiado y comprendido en sí mismo.

[...] La historia enseña entonces más porque aclara la posición problemática en que un arquitecto se encuentra que por proporcionar un repertorio hecho de soluciones para situaciones repetidas. Cuan genérico o cuan único sea un hecho o problema de arquitectura, es cuestión que sólo se aclara desde la historia.

¹ PÉREZ, Fernando. *Historia y proyecto en una condición post-moderna*. Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Cuadernos de extensión (13), marzo 1998.

[...] Lo que más claramente interesa a un arquitecto es enfrentar los problemas de la historia desde el punto de vista de los problemas de generación y construcción de la forma desde sus invariantes más fundamentales.

[...] Enfrentados desde esta perspectiva que atiende cuidadosamente a los problemas de la forma y su lógica, en cuanto problema de generación del proyecto, los hechos arquitectónicos vuelven a adquirir vida, dejando de constituir puramente materiales utilizables.

[...] Una historia enfrentada y enseñada desde ese punto de vista, de seguro, resultará útil para un ejercicio de la profesión que no esté desvinculado de problemas culturales vigentes. Ello cobra una importancia todavía mayor hoy en día, si se tiene en cuenta lo abigarrado del panorama conceptual y figurativo de la arquitectura.

2.1.

“No en cualquier momento se puede cualquier cosa”, y hay momentos densos en la historia que requieren planteamientos radicales para comenzarlos y explicarlos, producirlos y entenderlos.

Un ejemplo, después del quiebre histórico producido durante los siglos XVII-XVIII², quizás sea la modernidad lo más importante dentro de la historia del arte (la modernidad inaugura un nuevo modo de entender la actividad artística), y por esto, saber escoger las herramientas adecuadas para aproximarse a su estudio, hace necesario un punto de vista que explique cosas de manera radical³. Y las cosas se explican (de manera radical) cuando se las ha sabido plantear antes.

² El cambio histórico de los siglos XVII-XVIII, lleva asociado el paso de un mundo referido a la tradición clásica a uno en que las nuevas ideas de ciencia, historia y estética producen un *vuelco en el modo y capacidad de leer la realidad*. Esto funda la tradición moderna. La *Poiética* (poiesis) y el *Mito* (producir) dan paso a la ciencia que crea un método, a la historia que produce una secuencia y a la estética que es el modo científico de ver la historia del arte.

Después de este cambio de tradición -y Rimbaud desde la poesía lo intuyó claro y radicalmente- Palabra y Acción (Mito y Poiesis) nunca más volvieron a rimar: “La tragedia del mundo moderno deriva de la imposibilidad de reconciliar el plano de la vida y el plano de la forma (dentro de una necesidad o certeza única)” NIETZSCHE. No hay caso. La *realidad* permanece cerrada, velada, siendo la interpretación la única posibilidad de acceso. El arte-hermenéutico (arte en el sentido de *bien hecho*) es cosa de pocos, pocos incluso dentro de los mismos historiadores.

³ En el caso de la modernidad, no es fácil al contrastarla con el arte clásico, explicar el “salto” desde la *mimesis* a la *construcción* que lleva a cabo. Dicho de otro modo, es el paso de la *representación sensitiva de imágenes (abstracción figurativa)* al *reconocimiento sensitivo de forma (abstracción visual)* lo que hay que reconocer

En la investigación propuesta se entreveía esta capacidad de planteamiento fuerte que no es frecuente en un trabajo de proyecto, y a la alumna la intuía con la suficiente carga de valentía y riesgo como para llevarla adelante. Quizá, materia y forma constituya uno de esos puntos de vista, y como en todo, es el tratamiento que se haga de este tema lo que hará ver si hay intensidad o no para explicar cosas.

Hay aún un interés más general que se ha pretendido cuidar en todo momento: el planteamiento de la alumna no sólo se refería críticamente a la actividad del proyecto sino también a su *formación* universitaria (que no *instrucción*) de arquitecto, y este *sentido crítico* (que no es *opinión*) sí que es más raro encontrarlo en un estudiante universitario y por tanto, ha parecido importante cautelararlo, centrarlo, “meterlo en cintura”.

En nuestra cultura de abundancia material, perdida en un desierto espiritual, la arquitectura se ha convertido en una forma artística en peligro. Por un lado, se ve amenazada por una instrumentalización tecno-económica casi racional, y por otro lado por procesos de consumo y estetificación. La arquitectura, paradójicamente, está dando lugar simultáneamente a objetos de utilidad vulgar y objetos de astuta seducción visual. La arquitectura de la modernidad – especialmente la de nuestra era consumista- ha llegado a relacionarse demasiado consciente con los efectismos y las cualidades estéticas. Nuestra cultura ha transformado tanto la política como la guerra en algo estético, y este proceso amenaza también al arte de la arquitectura. Joseph Brodsky critica a Ezra Pound por su excesivo compromiso con la belleza: “Los *Cantos*, también, me dejaron frío; el principal error era muy antiguo: la búsqueda de la belleza. Para alguien que ha residido tanto tiempo en Italia, era extraño que no se hubiera dado cuenta de que la belleza no puede ser elegida como objetivo, que es siempre un subproducto de otras búsquedas, a menudo bastante corrientes. [PALLASMA, Juhani. *Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil*. Pasajes nº30]

3. DIMENSIONES presentes en este trabajo:

En términos generales este trabajo se desarrolla en dos líneas:

1. una investigación con carácter universal,
2. un proyecto con carácter local, que ha implicado a la alumna una serie de trabajos previos.

Con respecto a lo primero, en este trabajo se ha realizado un *auténtico* ejercicio de lectura: definido el tema, se ha calibrado el enfoque de la investigación usando una lente

primero para comenzar a entender la modernidad arquitectónica. Y esto corresponde a un planteamiento, a un particular modo de estudiar este fenómeno.

prestada que corresponde a un texto: *Estudios sobre cultura tectónica*, de Kenneth Frampton.

Este hecho recuerda que a las propias ideas se llega a través de un ejercicio de *honestidad intelectual* en que *intencionalidad* y *auténticidad* soportan el trabajo del investigador. *Intencionalidad* quiere decir pensar creativamente para considerar el arte en su propia esencia, y *auténticidad* es declarar el punto de vista desde el cual se plantean –o no- las cosas.

En este sentido y como se puede apreciar en el índice, el primer trabajo consistió en formular un *proyecto de lectura* paralelo a la investigación de referencias proyectuales. También, se ha intentado establecer comunicaciones formales entre las distintas disciplinas en que el tema de materia y forma actúa: escultura, música, pintura, arquitectura. El índice da perfecta cuenta de los caminos seguidos.

Este informe pone de relieve que este trabajo constituye un ejemplo de cómo se puede llegar a leer creativamente.

Lo segundo: el proyecto:

- Wright decía que un arquitecto recién titulado debería demorarse un tiempo, 10 años creo que decía, para comenzar a ejercer la profesión en un contexto determinado. En el contexto español Alejandro de la Sota decía que se debía tomar dos años. En el fondo, lo que estos arquitectos nos advierten es de la importancia que tiene conocer el contexto donde toca actuar, contexto que va desde lo social hasta las posibilidades técnico-constructivas, incluso mano de obra que cada lugar ofrece.

Pues bien, el primer trabajo, que no queda agotado ni mucho menos en estos nueve meses, ha consistido en conocer la realidad de Barcelona ciudad y su singular dinámica de transformación urbana. En estos momentos tres son los hechos a destacar entre otros: la incorporación del tren de alta velocidad en la trama consolidada de la ciudad, la “culminación” de la Avenida Diagonal hasta encontrarse con el mar (el nuevo barrio de Diagonal Mar) y la ampliación del Puerto constituyen operaciones que al darse simultáneamente en el tiempo hacen de la realidad urbana actual de Barcelona un escenario interesante y único para la investigación formal y urbana.

En el caso concreto de este proyecto, ya que toca operar dentro del contexto de un plan urbanístico ya aprobado y en marcha, y dado el carácter de la investigación no llegaremos a producir información para la ejecución de la obra, y por tanto, el desarrollo del proyecto ha quedado restringido al desarrollo de un Proyecto Básico, esto es: estudio de alternativas, optimización de soluciones, diseños preliminares en planta, secciones, alzados, maquetas, etc.

- En la selección de proyectos de referencia, la alumna se ha remitido a los realizados en la costa catalana, donde se encuentran bastantes y buenos ejemplos posibles de visitar. También se ha tomado como referencias aquellos proyectos que han servido a sus autores para cumplir con el Proyecto Final de Carrera que exige la UPC, con lo cual, la alumna ha tenido una idea de otras experiencias de titulación.

COLOFÓN

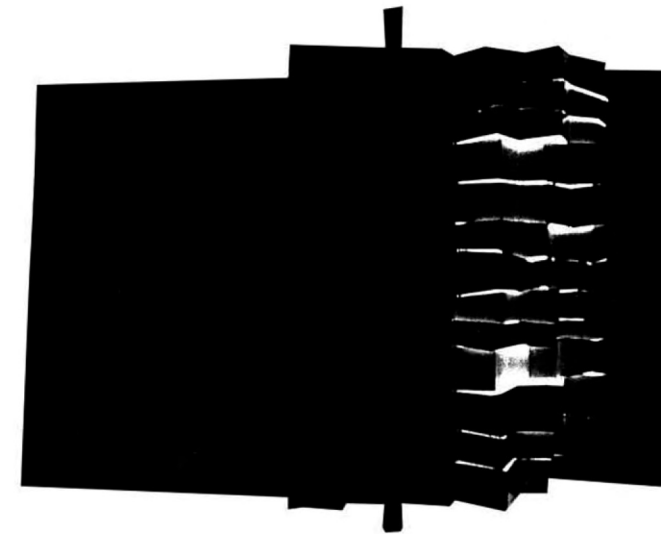
Cada investigación debiera producir, en el que la dirige, una aspiración a crear una situación compartida de estudio. La condición compartida y comunitaria del estudio garantiza cierta dimensión universitaria del trabajo. Esto es central por la importancia que tiene, retomando las palabras de don Fernando Pérez, vincular la profesión a problemas culturales vigentes, y aún hoy es posible llevar a cabo esta tarea desde la universidad como *institución*. Es más, visto así, encontramos una de las pocas vías que existen para resituar el rol de la Universidad con respecto al mercantilismo que se le exige hoy, haciendo consciente aquello a lo cual no puede renunciar: la producción y transmisión de conocimiento, o dicho de un modo radical, simplemente *crear*.

En este sentido y referido al caso que presenta este informe, parece que no es relevante en este momento si se cumple o no la resolución de un programa funcional para ser evaluado. Ya se llegará a ello, siempre se llega a un proyecto y la Escuela ya se encargará de regular los tiempos de la alumna para que ello se cumpla.

Creo importante colaborar en el cuidado de los planteamientos de la alumna y conducir sus inquietudes para fraguar el ejercicio de lectura realizado en una toma de posición. Este informe es una invitación a que esto sea así.

Finalmente, este ejercicio de lectura queda reflejado en un escrito, mediante el cual se puede medir hasta que punto la mera opinión ha dado paso a una formulación que puede ser puesta en común y sometida a juicio. El escrito constituye la medida del trabajo realizado en este tiempo, que permitirá a la alumna ir haciendo consciente sus propios postulados al tiempo que constituye un instrumento para exigirle actuar en coherencia⁴.

⁴ Sin embargo, las matemáticas nos recuerdan que ni ellas pueden demostrar que un sistema axiomático sea plenamente coherente y consistente con sus propias reglas y postulados (la refutación de Gödel).



ANEXO:

A PROPÓSITO DE LA *VOLUNTAD*. REALIDAD E IMAGINACIÓN.

Fantasia e imaginación.

La imaginación es lo opuesto a fantasía.

La fantasía es una actividad de la mente que reúne cosas por elección, no por obra de la voluntad en cuanto principio de la existencia de la mente que se esfuerza por realizarse mediante el conocimiento de sí misma.

La fantasía consiste en el ejercicio de elegir entre objetos previamente dados, previamente fijados. [W.STEVENS, p.19]

La imaginación en la fenomenología.

En su investigación fenomenológica acerca de la imagen poética, Gastón Bachelard propone una distinción entre “imaginación formal” e “imaginación material”. Bachelard considera que las imágenes que provienen de la materia producen unas experiencias más profundas y hondas que las imágenes de la forma. La materia evoca imágenes y emociones inconscientes, pero la modernidad se ha preocupado principalmente de la forma. [PALLASMA, Juhani. *Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil*. Pasajes nº30]

La imaginación sensible.

Paradójicamente sucede en arquitectura a diferencia de las otras artes liberales que la sujeción a la función, la necesidad (*utilitas* en el planteamiento de Vitruvio) hacen de la obra de arquitectura un objeto en cuya producción la sensibilidad juega un rol fundamental. Recuerdo, por ejemplo, la obra del arquitecto Peter Zumthor y la interpretación o puesta en acto (*acts out*) del material con que trabaja. Más allá de lo matérico de la piedra, la madera o el acero, son las cualidades plásticas de estos materiales las que se pueden apreciar en su obra: la textura, ritmos y tonos, la tectonicidad de esta piel que es el edificio.

En los artistas que se atreven con el espacio pasa otro tanto de lo mismo. Los trabajos en metal del escultor Jorge Oteiza y las sugerencias que produce en el terreno de la arquitectura: el acero en sus posibilidades de plegado, corte, tamaño, etc. La obra de Richard Serra, quien interpreta el metal en su masa, escala, etc. Incluso en el Land Art, en que lugar y paisaje se convierten en el material.

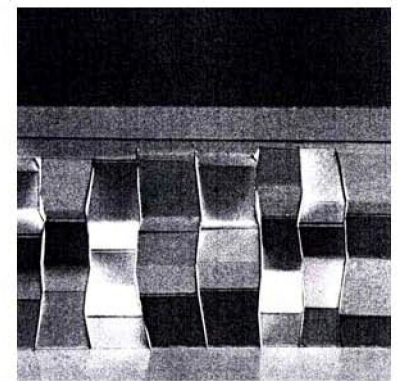
Ni la pintura, ni la poesía se determinan más por los sentidos que por el intelecto. Sin entrar a explicar en este tema sabido es que mientras más inteligencia en el poeta mejor es su poesía. Sin embargo, es lo formal el objetivo de unas y otras, y es en la interpretación (el tratamiento) del material donde se verifica la capacidad para poner en acto una determinada cualidad suya abriendo nuevos significados a la Realidad. La luz y el agua en La Alhambra de Granada, por ejemplo, virtud del operario en el tratamiento del material.

¿A qué no nos referimos con materia y con forma? La “producción de sentido”.

Materia y forma es un tema que puede ser abarcado desde muchos frentes. Por ejemplo, en este trabajo no nos estamos refiriendo a la filosofía de materia y forma de Deleuze,

una filosofía que trata de reemplazar las visiones esencialistas de la génesis de la forma (que implican una concepción de la materia como receptor inerte de

formas que provienen del exterior) por una en que la materia esté previamente preñada de capacidades morfogenéticas, y que sea por tanto capaz de generar formas por sí misma. [...] la forma esférica de la burbuja de jabón proviene de las interacciones entre las moléculas que la constituyen, que se dirigen energéticamente “buscando” el punto en que la tensión superficial se minimiza. En este caso, no se trata de una esencia de “burbuja de jabón” que se imponga de alguna forma desde el exterior, una forma geométrica ideal (la esfera) que dé forma a un conjunto inerte de moléculas. Al contrario, una *forma topológica* endógena (un punto del espacio de posibilidades energéticas de ese conjunto molecular) guía el comportamiento colectivo de las moléculas de jabón individuales y da como resultado la forma esférica. Más aún, la misma forma topológica, el mismo punto mínimo, puede guiar procesos que generan formas geométricas diferentes. Por ejemplo, si en lugar de moléculas de jabón tenemos los componentes atómicos de un cristal de sal común, la forma que surge de minimizar la energía (energía de enlace en este caso) es un cubo. Otros materiales producen otras formas. [Del artículo de Manuel de Landa, *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma*, en revista Pasajes Arquitectura y Crítica nº27, mayo 2001, p.32]



Colección *IN SITU*, 9

Edición a cargo de José Quintanilla Chala

Barcelona, MAM