

amereida

travesías 1984 a 1988

amereida

travesías 1984 a 1988

escuela de arquitectura
universidad católica de valparaíso

SECUENCIA DE PRESENTACION

Introducción

Primer poema de Amereida

Sección 1

Travesías a Santa Cruz de la Sierra, Bajos de Santa Rosa, Malargue y Usno, Bahía Blanca.
Profesores Tomás Browne, Patricio Cárvaves, David Jolly, Isabel M. Reyes.
Talleres de Titulación y 5º año de Arquitectura 1984, 1er. año de Arquitectura, años 1985 a 1987.

Sección 2

Travesías a la Isla Robinson Crusoe, Lago Titicaca, Caldera, Caldera.
Profesores Manuel Casanueva, Ricardo Lang.
Talleres de 2º año de Arquitectura y de Diseño de Objetos, años 1984 a 1987.

Sección 3

Travesías a Isla Robinson Crusoe, Isla de Pascua, Morro de Copiapó, Churrecue, Pisagua.
Profesores José Balcells, Juan Mastrantonio, Salvador Zahr.
Talleres de 2º año de Arquitectura y Diseño Gráfico, años 1984 a 1988

Sección 4

Travesías a la Isla Robinson Crusoe, Lago Titicaca, Caldera, Caldera, La Serena.
Profesor Ricardo Lang.
Taller de 2º año de Diseño de Objetos, años 1984 a 1988.

Sección 5

Travesías a Cabo Froward, Curimahuida, Coipasa, Huinay.
Profesores Juan Baixas, Bruno Barla, Fabio Cruz, Boris Ivelic.
Talleres de 3er. año de Arquitectura, Titulación y 3er. año de Diseño de Objetos, años 1984 a 1988.

Sección 6

Travesías a Cabo Froward, Curimahuida, Coipasa, Huinay.
Profesor Boris Ivelic.
Talleres de Titulación y 3er. año de Diseño de Objetos, años 1984 a 1988.

Sección 7

Travesías a Marudá, San Pedro de Atacama, Pozo Colorado, Florianópolis, Chulo y Perú.
Profesores Juan Purcell, Jorge Sánchez, Justo Uribe.
Taller de 4º año de Arquitectura, años 1984 a 1988.

Sección 8

Travesías a Río Paraná, Desembocadura del Río de la Plata, Trehuaco, Santiago.
Profesores Víctor Boskovic, Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Claudio Girola.
Talleres Titulación y 5º año de Arquitectura y Titulación de Diseño Gráfico, años 1984 a 1987.

Sección 8e

Travesías a La Serena.
Profesores Sylvia Arriagada, Victor Boskovic, Tomás Browne, Patricio Cárvaves, Alberto Cruz, Miguel Eyquem,
Alejandro Garretón, Claudio Girola, David Jolly, Ricardo Lang, Isabel M. Reyes.
Talleres de Titulación, 5º y 1er. año de Arquitectura, 2º año de Diseño de Objetos y Titulación Diseño Gráfico, año 1988.

Sección 9

Esculturas en Travesía
Profesor Claudio Girola

Índice

INTRODUCCION

Este volumen se propone dar cuenta de las Travesías. Ellas implican la realización de una verdadera empresa, que esta escuela adoptó en 1984, organizando sus planes de estudio y su quehacer general al respecto. Desde esta fecha cada año la Escuela lleva a cabo un conjunto de Travesías. Cada taller emprende una. Este volumen recoge todas las Travesías realizada entre 1984 y 1988. El así se ordena para mostrar las concepciones y faenas de un taller tras otro. Para lo cual, los profesores de los diversos Talleres presentan el material de sus Travesías de la manera que les parece más elocuente. Así este volumen sólo mantiene el número de páginas que corresponden a una Travesía, como algo fijo. Estas son diagramadas por el curso de Titulación de Diseño Gráfico siguiendo las indicaciones de los profesores de Taller. Tal como consta en la página colofón de cada Travesía.

Sin embargo, dicha disposición sería incompleta sino fuera precedida por una introducción - esta - que señala, que esa labor de los talleres de Arquitectura y Diseños de Objetos y Gráfico corresponde a la generación de un origen. Uno poético: la visión de Amereida. En verdad, hace ya cerca de cuarenta años que se viene dando una relación cotidiana entre el origen poético y la generación por parte de los oficios de la Arquitectura y los Diseños en esta Escuela. A través del libro "Amereida" con sus dos volúmenes. Más toda la obra escrita de Godofredo Iommi, editada por la Escuela para uso interno y para amigos. Esta obra incluye interpretaciones del libro "Amereida", directas y más alejadas. Y está "La Carta del Errante" que dió origen a la Phalene. Y los actos poéticos. A la poesía dicha por alumnos de la Escuela. O aprendida de memoria, cual "originales" por los Talleres.

Por eso se inicia este volumen con el primer canto de Amereida. Y por eso la presentación de cada Taller comienza con una página de "Amereida" - un plano de América -. Es una suerte de inicial gráfica; que mantiene al vivo, el origen, al recorrer las páginas que dan cuenta de su generación. También dentro de estas aparecen poemas o versos que Godofredo Iommi e Ignacio Balcells han dicho en las ocasiones de las Travesías; o de aquellos poetas que ellos señalaron.

El volumen termina con un texto acerca de la Escultura. Todo origen abre, desata, todas las posibles generaciones. Por eso cada una de estas reclama ir - no aislada - sino que junta, acompañada por una hermana que avance paralelamente. Espaciando, por tanto. Así la obra escultórica de Claudio Girola y José Balcells.

A continuación, entonces, el primer canto de "Amereida".

Primer poema de Amereida
Edición Amereida - Lambda, Santiago 1967.

¿no fue el hallazgo ajeno
a los descubrimientos

oh marinos

sus pájaras salvajes

el mar incierto

las gentes desnudas entre sus dioses!-

porque el don para mostrarse

equivoca la esperanza?

¿no dejó así
la primera pasión del oro
al navegante ciego
por esa claridad sin nombre
con que la tarde premia y destruye
la apariencia ?

¿y ni día ni noche
la tercera jornada no llegó como una isla
y suavemente sin violentar engaños
para que el aire humano recibiera sus orillas?

que también para nosotros
el destino despierte mansamente

desde aquella gratuidad del yerro
se abren todavía
los grandes ríos crueles de anchas complacencias
las montañas solas sobre las lluvias
los árboles difíciles dejando frutos
en la casa abandonada

y aún con otros
¿no buscó el paso su abertura
tanteando en la costa
como en la noche el ojo su aventura?

¿y no entregó el viento en torno al primer barco
su saludo más vasto
su inconsolable inocencia
sobre las pampas
y la dulzura de otro mar blanco inexistente
cuyo sorpresa guarda la mirada
cuando la tierra púdica se entrega?

porque así como el trabajo encubre
la mano que se arriesga

la seña

la verdadera seña miente como el día
para salvar de otros usos
la noche regalada

y sin embargo

escucharon esos extraños

la útil y sola melodía del cordaje

responder bajo la luz vacía que aún nos llama

porque allí el tiempo nace de la guardia

¡oh desapegos que uno mismo ignora

antiguas gentes nocturnas

a quienes el peligro abre sus ofrendas

y la primera tumba inútil

donde con gracia

comenzar otro pasado!

EL ORDEN DE AMEREIDA CRUZA ESTAS PAGINAS



SECCION 1

PARTICIPANTES

Profesores Tomás Browne, Patricio Cáraves, David Jolly, Isabel M. Reyes

1984

Arquitectura

X Etapa

Ciuffardi C Antonio
Escalona P María
Flores D Mario
Grandón C Víctor
Huidobro M Fernando
Martín R Manuel
Méndez P Francisco
Mewe V Giancarlo
Parga M Andrés.

Titulación I

Cifuentes S Fernando
Fernández D Guillermo
Fontana G Jaime
Soto A Emilio.

1985

Arquitectura

Primer Año

Adasme E Marisol, Aguilera R
Julieta, Aranda S Patricia,
Astorquiza P Gustavo, Asuar B
Malise, Barison E Carolina,
Basualdo M Cecilia, Benavides U
Pedro, Bernal F Luis, Bruna V
Ricardo, Cáceres C Edison,
Cancino R Marcos, Cárdenas V
Víctor, Caro M Rodolfo, Castellón
M Ana, Castro C Luis, Croxatto D
Juan, Cuevas C Ricardo, Child P
Eduardo, Duarte C Jorge, Escuti
V Lorena, Fernández C Mario,
Figueroa V Miguel, Fraiman R
Claudio, Gaioli L Aquiles,
Gallardo R Néelson, González Z
José, Herrera A Martín, Herrera L
Cristián, Hofmann N Eduardo,
Howard D Paula, Ibarra A
Marcela, Latorre F Carolina, Lira
A Héctor, Macciavello G Enzo,
Malebrán D Alejandro, Martín M
Félix, Martínez M Alejandra, Mas-
trantonio R Carla, Meza C Sergio,
Montt S Carolina, Muñoz A
Sergio, Murray E. Mike, Namur S
Nancy, Olivares A Jaime,
Ostornol Isabel, Peralta M Katia,
Pickett L Arrian, Rimsky M
Sergio, Rojas A Gabriel, Rojas D
Pablo, Rojas Q Erick, Schmidlin R
Hermann, Serrano E
Sergio, Thoms S Cristián, Toledo
B José, Toledo M Patricio, Triviño
P Leonardo, Undurraga C Paz,
Valencia D Alejandro, Vargas V
Marcelo, Vásquez R Marcelo,
Vicentelo L Avelino, Zúñiga H
María.

1986

Arquitectura

Primer Año

Anderson U Jorge, Anguita M
Pilar, Baeza S Luis, Basterrica W
Lucía, Berger H Johanna, Blanco
K Eugenia, Brito P Joao, Burgos
Q Osvaldo, Campos G Víctor,
Carvajal E Ximena, Castro R
Patricio, Chible B María, Chicano
J Arturo, Constant D Francisco,
Cueto M Mauricio, Cuevas R Eric,
Daguerre B Paz, De la Cuadra C
Pablo, Disi V Mario, Elgueta C
Rómulo, Ezpinoza A Neftalí,
Flores F Santiago, Galarce G
Mauricio, Galdames V Marcelo,
Gallardo A Miguel, García A
Marcos, Geiger S Bárbara,
Girardin B Marcelo, Gleiser A
Kenneth, González A Marcelo,
Guarello D Fernando, Hageman
W María, Jaeger C María,
Johnson M Karen, Kaplán C
Fernando, López R Rodrigo,
Marín B René, Marín D Daniel,
Meneses B Gonzalo, Mera G
Jorge, Micin C Claudio, Montene-
gro P Marcelo, Nail L Claudio,
Navarro D Soledad, Olivera P Fe-
derico, Palma D Julio, Pascual C
Paola, Pavez I Sebastián, Pizarro
P Andrés, Poduje C Iván,
Queirco P Andrés, Ramírez D
Jorge, Reyes C Gonzalo, Rogaler
F Rodrigo, Rojas S Sergio,
Romero A Roberto, Rubio G Alan,
Saavedra I Carolina, Salfate P
Boris, San Martín G Franz,
Sandoval R Loreto, Seguel I
Ximena, Serra D Pablo, Siclari B
Paola, Silva O Eugenio, Simonelli
A Carolina, Soto G Marco,
Staniscia V David, Súnico L
Daniel, Taito O Hernán, Toro R
Héctor, Ubilla E Antonio, Ulloa M
Rodrigo, Váldez D Luis, Valen-
zuela B Roberto, Vega L Jorge,
Vera M Eduardo, Vicuña P
Francisca, Viné A André.

1987

Arquitectura

Primer Año

Acuña J Mariana, Adofacci G Ni-
colás, Arentsen M Eric, Armijo V
María, Arriagada T Gino, Baha-
mondés G Néstor, Baradit J Ro-
drigo, Barraza J Rodrigo, Barroso
W Verónica, Borcoski C Guiller-
mo, Broughton W Jorge, Cabrera
R Rosa, Caldera G Rodrigo,
Campos H Inés, Caro K Daniela,
Cordero J Gabriela, Correa C
Sebastián, Cortés M Verónica,
Cosio M Fernando, Covarrubias
V Christian, Crino D Bruno, De
Goyeneche B Jean, De la Fuente
L Marcela, Delgadillo F Milton,
Dezerega P Tatiana, Díaz J
Rodrigo, Dibán G Salomón,
Dinamarca F Marcelo, Duarte M
Rodrigo, Fernández M Pedro,
Fernández R Gustavo, Flores F
Néstor, Gandolfo C Alessandra,
García M Moreno, Góngora C
Arturo, Herrera R Néstor, Hervia
Z Jorge, Lavín M Felipe, León P
Francisca, López M Aldo, Mac-
chiavello C Nicolás, Marambio M
Hernán, Muñoz C Alejandra,
Muñoz V Valeska, Padilla L Luis,
Parada A Claudia, Peredo A
Hernán, Pizarro F Javiere, Prieto
I Ignacio, Radrigán R Alberto,
Ramírez E Paula, Saldivar L
Pablo, Sauma M Juan, Sotoma-
yor V Mario, Torres G Ana, Ubilla
S Mario, Valentini S Italo, Vergara
E Fernando, Villalobos G Jorge,
Zúñiga G Patricia.

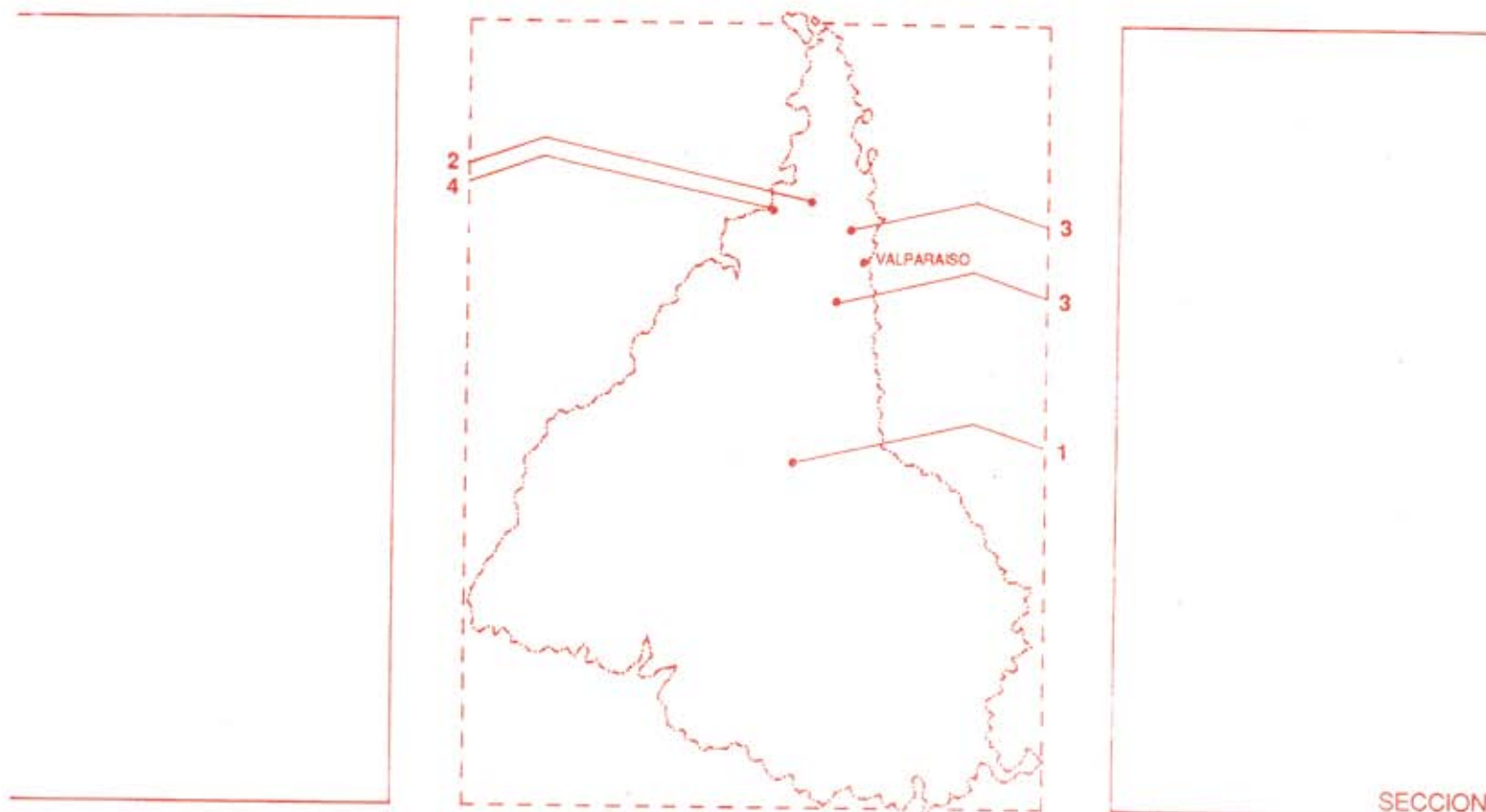
CUATRO TRAVESIAS DE LA SECCION 1

1
SANTA CRUZ DE LA SIERRA
Bolivia 1984
a

2
BAJOS DE SANTA ROSA
Argentina 1985
b

3
MALARGUE Y USNO
Argentina 1986
c

4
BAHIA BLANCA
Argentina 1987
d



SECCION

Estas cuatro travesías "son" de Santa Cruz de la Sierra, capital poética de América.

Ellas se presentan de maneras distintas; ora siguiendo el régimen de una lámina de esas que se exponen en paneles, ora el régimen de los textos en una página. Y dentro de ambas, los dibujos vienen a construir lo semejante.

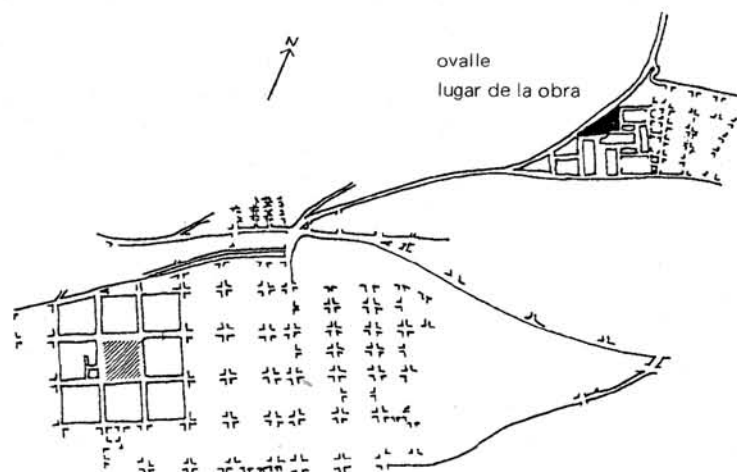
Cabe señalar que esta vez no comparecen todas las dimensiones que han conformado las obras. Así, por ejemplo: en la primera travesía no se menciona un estudio arquitectónico del algoritmo de Lagrange. (editado por esta Escuela) ni tampoco el hecho que la travesía pasó por Tucumán y allí visitó al arquitecto Jorge Vivanco, - hoy fallecido - y que hace unos cuarenta años supo crear un movimiento de enseñanza arquitectónica de vanguardia. Es que esta presentación, en verdad, supone otras, ulteriores. Ella así, no está concebida y llevada a cabo con un sentido exhaustivo. Porque entiende que cuanto significan las travesías bien piden de sucesivos recuentos.

Ahora bien, cuando se lean estas páginas aparecerán las

ubicaciones que alcanzan las obras en Travesías, pues ellas construyen equidistancias a la capital de Santa Cruz de la Sierra, y aparecerá como en dichas equidistancias las obras van pasando de un cubo - en la primera - a un conjunto de formas de los múltiples modos de habitar - en la última -. Es la manera en que se lleva adelante ese "ser" en Santa Cruz de la Sierra.

Las travesías hacen padecer el hecho que la tierra americana, lleva a pensar como ella misma posibilita que las formas de las obras se pregunten una y otra vez por su aproximarse a una "real forma".

TRAVESIA SANTA CRUZ DE LA SIERRA



de inventario

la travesía a santa cruz de la sierra consta de dos tramos
a la ciudad de ovalle en chile a la ciudad de santa cruz en bolivia

a ovalle

viajan tres profesores arquitectos
y diez y seis alumnos

distancia valparaíso - ovalle en línea recta 300 kilómetros
por carretera 400 kilómetros

obra edificada trazado inicial de una plaza

ubicación a un costado del camino ovalle - la serena población villa los naranjos entre la carretera y la calle los pimientos
cuarta región chile

superficie 5.500 metros cuadrados

materiales áridos de distintas granulometrías perfiles 1 25x25x2 fierro 1/4" pernos 1/4" yeso morteros de hormigón

duración de la travesía salida de viña valparaíso el 30 de septiembre llegada el 7 de octubre de 1984 seis días de chantier

a santa cruz

viajan cuatro profesores arquitectos
y doce alumnos

distancia valparaíso - santa cruz en línea recta 1900 kilómetros
por carretera 2800 kilómetros

obra edificada cuatro verticales de un cubo poema y trazados en el suelo

ubicación plaza callejas entre las calles warnes cobija y republiquetas santa cruz de la sierra bolivia

superficie 133 metros cuadrados

materiales morteros de hormigón baldosines cerámicos tubos de cemento comprimido 40 cm diámetro pernos 5/16"
tablas de tajibo cepillado cuatro caras de 2 x 6"

duración de la travesía salida de viña valparaíso lunes 5 de noviembre llegada el domingo 2 de diciembre de 1984

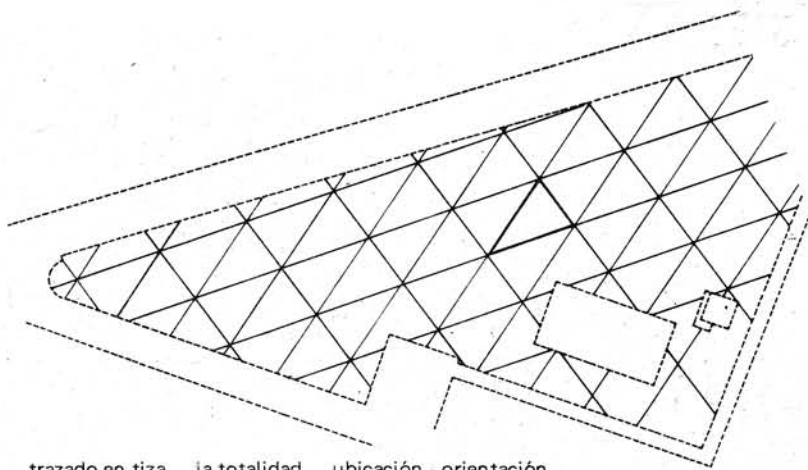
lo que vemos por esa ventana es del continente americano dentro de esta estancia estamos en el continente americano pero esto no es todo
el continente es también la masa de tierra que limita con los mares esta extensión no es visible a ojo desnudo es visible en la abstracción de un plano
esto que es sólo visible en un dibujo el perímetro del continente esta totalidad es una lejanía nos detenemos aquí ya que tenemos un distinguo
la lejanía no es una sola son al menos dos lejanías

uno

la lejanía actual la que vemos directamente a ojo desnudo ese fragmento del horizonte del mar desde la orilla que tenemos ante y distante de los ojos
dos

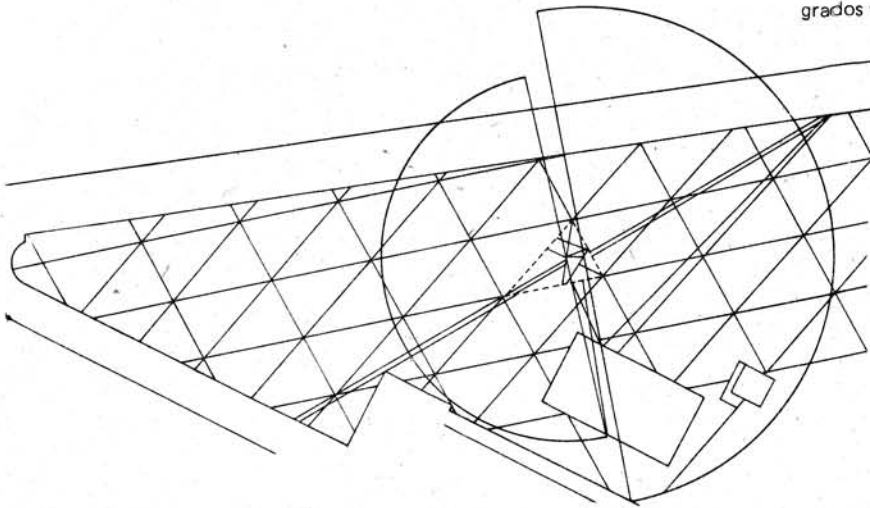
la lejanía potencial el perímetro del continente totalidad no abarcable directamente por la mirada sino representable por las palabras o el dibujo

la primera lejanía la lejanía actual es una presencia por desatendida ahí está pero la lejanía potencial se puede callar la poesía la vuelve audible

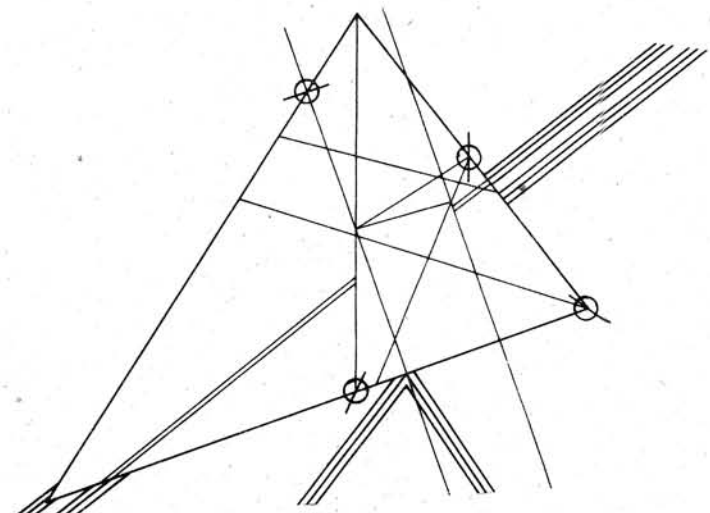


trazado en tiza la totalidad ubicación - orientación

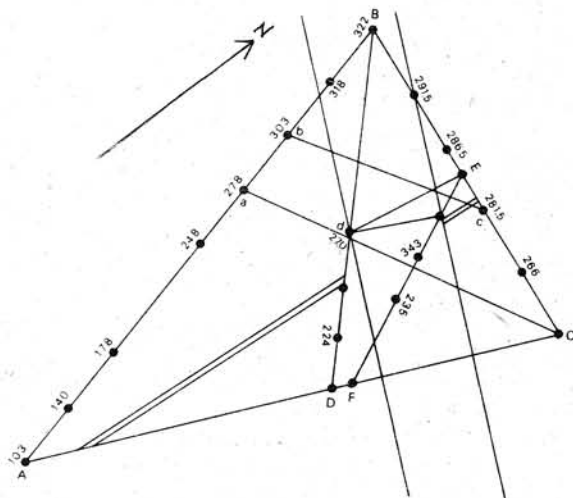
una suerte de sintaxis que permite elaborar la figura y la forma
trama de triángulos isósceles de 12 m de base y 18.5 m de lado orientados a cinco
grados west del norte magnético en el sentido de la altura de los triángulos



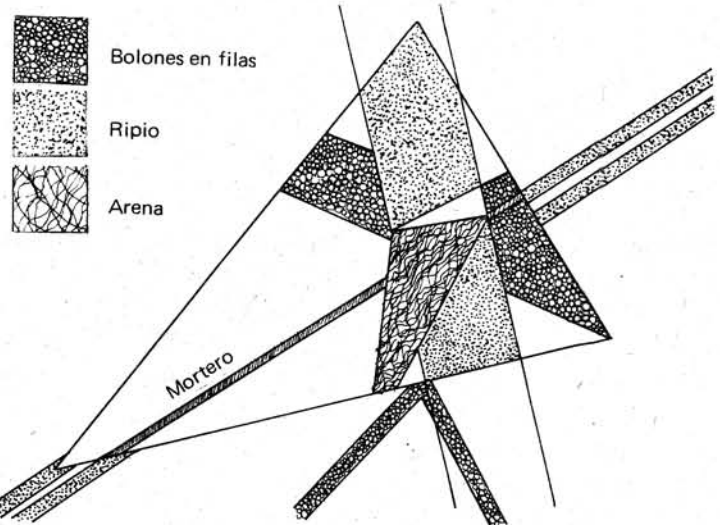
al total del terreno se le trazan dos semicírculos los mayores con un punto
tangente al perímetro del sitio trazado en tiza
una recta por las alturas de seis triángulos
trazado hecho con una doble zanja de arado rellena con ripio
tamaño que atraviesa el total



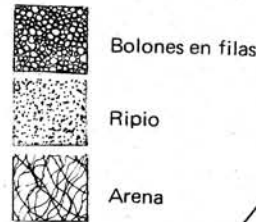
trazados en el triángulo central y ubicación pormenores



la subdivisión de uno de los triángulos el central en quince superficies
trazado hecho con niveles de tierra bolones de río ripio arena mortero

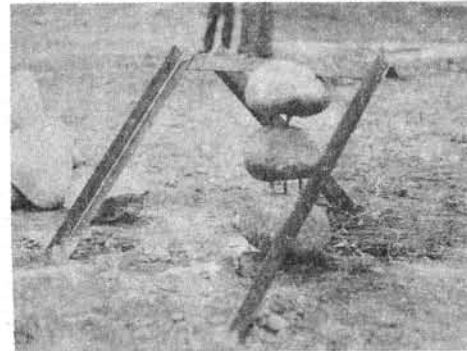
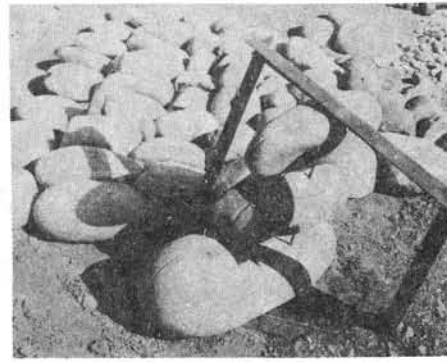


superficies la materia en un primer estado dispuesta pero no fija
que tiende a deformarse



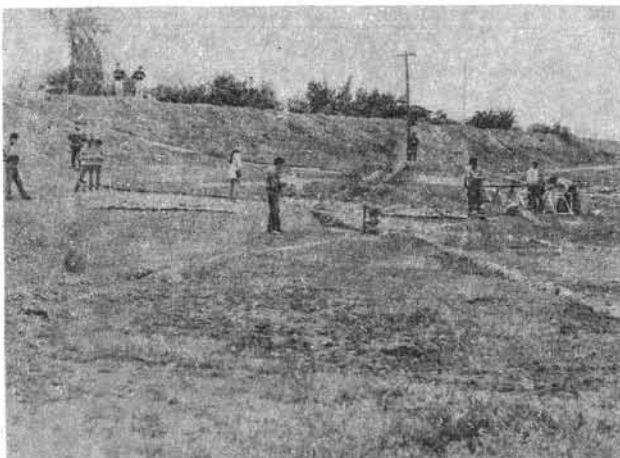
1/a

en américa una extensión indistinta que genera sus distingos desde lo indistinto nos ubicamos en ovalle en un residuo urbano un sitio eriazo
entre una población población = lo indistinto de la vivienda que no el habitar y el camino a la serena que ya no es calle sin esquinas
un sitio eriazo = lo natural sin valor inmediatamente aprovechable indistinto en cuanto a sus direcciones desde lo indistinto a lo que se distingue
la obra es la construcción para constituir el distingio en américa el distingio nacido de la indistinta extensión
el distingio los arquitectos lo llevamos a cabo por medio del dibujo la obra es el dibujo en esa porción de tierra trazado o traza

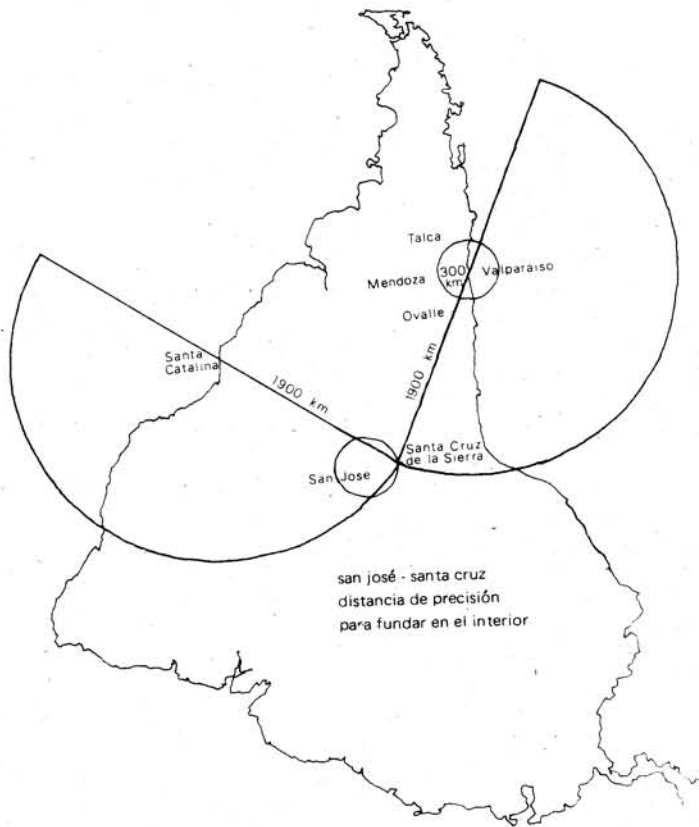


cuatro pormenores

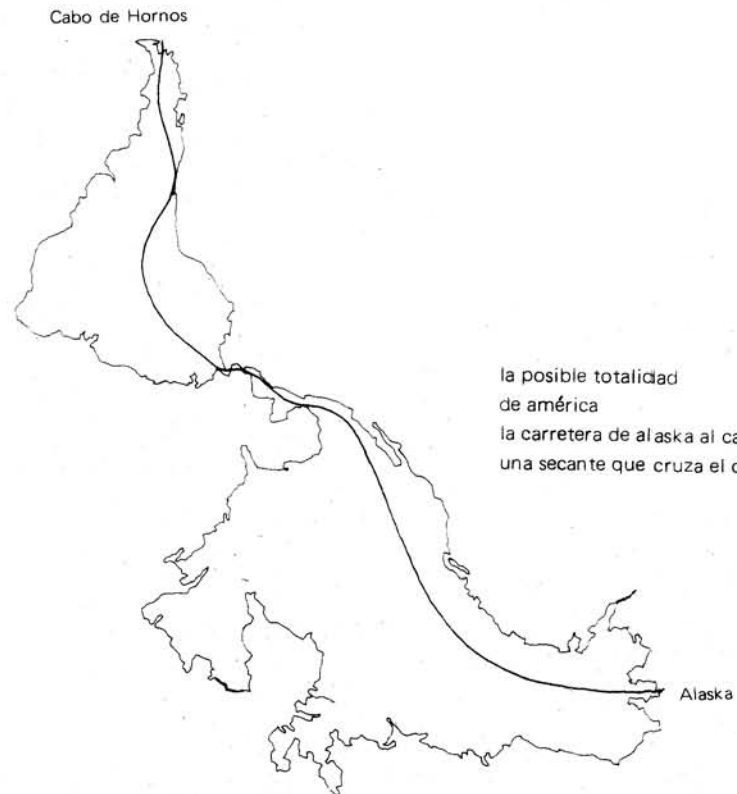
trazado
hecho con bolones de río
unidos entre sí con fierro de 1/4"
y perfiles ele 25 por 2
apernados y anclados al suelo
con mortero



la arena indistinta el ripio indistinto el bolón indistinto
queremos llegar al distingo pasando por lo indistinto, que es el bulto contar con el bulto no es contar con nada es contar con la materia una piedra
de río un bolón igual o distinto a otro? la piedra a la que hemos de volver forma determinada distinta por medio del dibujo la materia piedra
difícil de trabajar pero una vez dibujada tiende a permanecer dibujo que es hendido dibujo que es distanciamiento
le trazamos un hendido el que forma un plano que la corta el mayor la piedra en virtud de este plano adquiere sentido direcciones
una piedra ranurada móvil hay que fijarla es decir construirle su vacío una piedra sobre otra sin tocarse
separadas por tres tarugos de metal una piedra sobre otra del mismo tipo cuántas? dos nos alcanzan a aparecer tres aparecen
cuatro indican que se podría seguir hacia arriba no entonces el número es tres
tres piedras separadas entre sí por un breve intervalo requieren de un término de una fijación al suelo unos cuadriláteros en metal que
atravesándolas por arriba las anclan al suelo
pero un solo pormenor no debate el distingo en arquitectura al distanciarse entre ellos debe generarse un dentro habitable
el número mínimo holgado cuatro pormenores ubicados en el perímetro del triángulo central alcanza a ser.



santa cruz se sitúa entre lo
abandonado: la primera fundación
y lo infundable
la dimensión alaska - cabo de hornos



la posible totalidad
de américa
la carretera de alaska al cabo de hornos
una secante que cruza el continente

recibimos proclamar a santa cruz como capital poética de américa
santa cruz ubicada al centro del mar interior americano en la espina dorsal de la continentalidad de américa que va desde el cabo de hornos
hasta Alaska se nos indica que santa cruz es una pausa una bisagra entre la pampa y la selva
hemos de darle cabida al continente pero tales dimensiones no entran en una obra en forma habitual nuestras obras son realizadas en
un tiempo inaugurado por la poesía es ella quien nos indicó es la hora de ocuparse de américa
nos resulta comenzar a abordar el continente desde su extensión la arquitectura no construye
una obra de 2000 km un griego diría que es cosa de bárbaros pero la extensión del continente entra en una obra en la lejanía que ella supone
la arquitectura es la extensión orientada que da cabida la arquitectura es el arte que da cabida al habitar humano
construyendo aquella dimensión de la extensión que es el ser fija inmóvil incambiable por eso orientada la obra de arquitectura construye
una relación fija entre la proximidad y la lejanía en nosotros el continente es la lejanía buscada y construida como lejanía por esto para
partir a santa cruz hay que acceder al continente a su lejanía recurriendo a los cronistas a alvar núñez cabeza de vaca en sus comentarios
y a alcides d'orbigny en sus viajes aparece la extensión del continente en algunas distancias alvar núñez toca tierra americana
en la isla santa catalina en la costa de brasil alcides d'orbigny visita las ruinas en la primera fundación de santa cruz hecha por ñuflo
de Chávez cerca de la misión de san José santa catalina está ubicada en línea recta sobre el plano a 1900 km de la actual santa cruz
valparaíso también se encuentra a 1900 km de la ciudad de santa cruz desde san José en línea recta hay 300 km hasta santa cruz trazamos
sobre el mapa con centro en valparaíso una circunferencia de 300 km de radio aparecen en ella las ciudades de talca mendoza ovalle
para llegar a levantar una obra que proclame a santa cruz de la sierra capital poética de américa nos decimos hemos de acceder a la lejanía
del continente palpando o padeciendo esta primera distancia entre san José y santa cruz desde valparaíso
de las tres ciudades que caen bajo nuestro compás elegimos ovalle la más favorable para la instalación de un chantier por la presencia de
arquitectos amigos en ella así se ubica el primer tramo de la obra de santa cruz en ovalle

desde elcano

— que por américa acabó mundo —

así permanecemos

¿no vivimos en los bordes

— mudas aún alejo

las señas de alvar núñez cabeza de vaca

— y de su ñuflo —

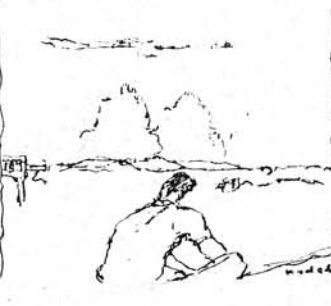
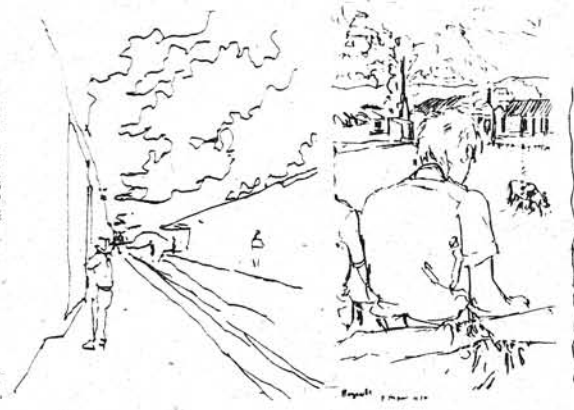
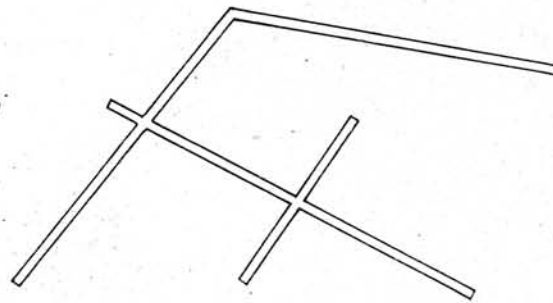
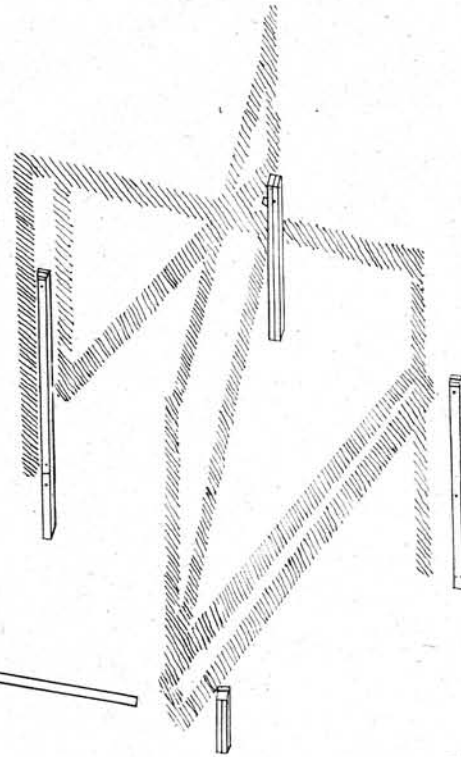
ya bajar ni remontar ni salir

que sin

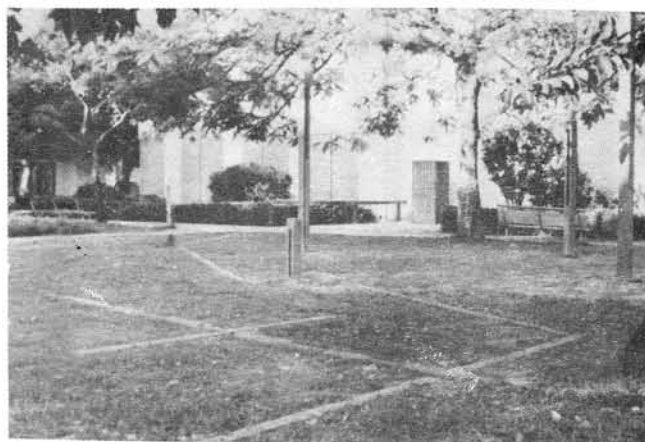
hasta su propia cruz?

se dio continente para entrar

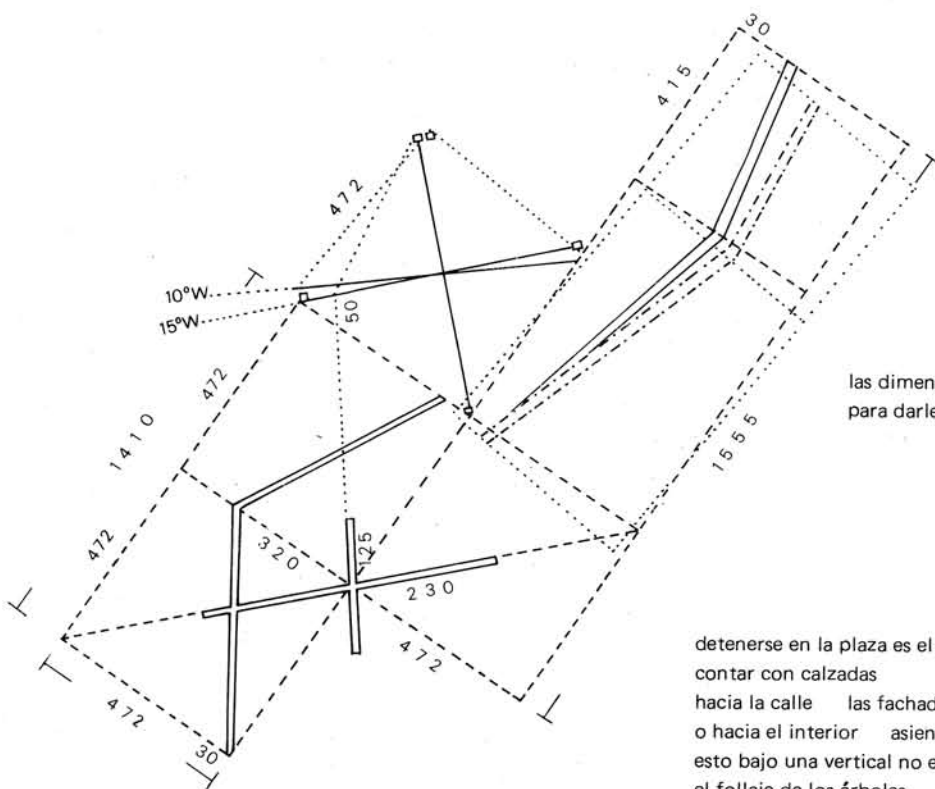
*Con esta obra y acto hoy Martes 27
de Noviembre de 1984 se proclama
a Santa Cruz de la Sierra
Capital poética de América.
Profesores y alumnos
del Taller de V año
Escuela de Arquitectura
Universidad Católica de Valparaíso
Santa Cruz de la Sierra, Bolivia*



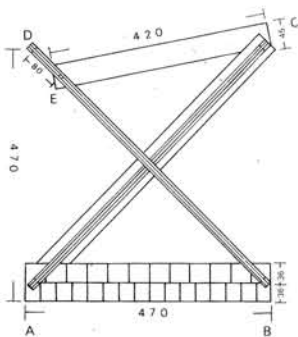
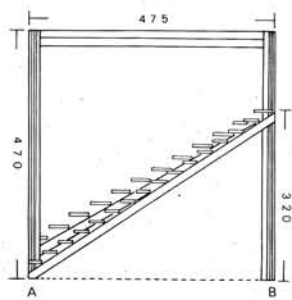
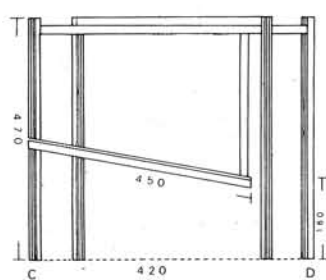
desvelar el continente americano erigir una obra en travesía para ello hay que desplazarse en la extensión
el trasladarnos trae la construcción del cuerpo
al viajar se pierden los distanciamientos urbanos por ejemplo estamos distantes del suelo sentados en una silla
al viajar el cuerpo se nos vuelve un bulto en la travesía queda suspendida la coexistencia de las distancias
para palpar la extensión de otro modo ya no en lo constituido sea esto lo urbano lo urbanizado o la tradición aborigen que vive en armonía con
la extensión natural esta construcción del cuerpo que lo suspende del obvio urbano dejándolo directamente en relación con la extensión es lo que
permite contemplar
este es el fundamento del campamento o castrum que en santa cruz lo llevamos a cabo habitando una casa sin muebles su puro vacío durante
veinte días
si el cuerpo que llega hasta un estado de bulto que es un límite un no más atrás desde el cual se está templado para erigir una obra
que es construir y celebrar el acto de proclamación sólo es posible de cuerpo presente
en esto no podemos mandar flores que nos representen construir y asistir en américa es no emigrar



las dimensiones del cubo se abaten sobre el suelo para darle forma a un trazado a la manera de una segunda sombra



detenerse en la plaza es el acto de contar
 contar con calzadas
 hacia la calle las fachadas
 o hacia el interior asientos
 esto bajo una vertical no enumerable
 el follaje de los árboles



1
a

cubo de la proximidad y lejanía lo fundable de la lejanía alaska - cabo de hornos
 un cubo de 4.72 metros de arista es el mínimo tamaño habitable con un máximo grandor en un interior único
 el cubo gira a la ciudad la vuelve capital todo punto de américa equidistante de santa cruz
 una relación con la extensión ya no de dominio como las franjas de carlos V
 sino el tránsito de las equidistancias en horizontal para llegar a la abstracta equidistancia que es en la vertical
 el cubo es la libertad de la altura para la arquitectura canto de la vertical
 esta vez un organismo arquitectónico incierto un pabellón un paseo para tener unas pasarelas en cinco niveles en una tendencia al nivel cero
 el ante y dentro de la arquitectura sin residuo
 el cubo se gira en 5 grados desde el centro por una de sus diagonales para indicar la secante alaska - cabo de hornos
 un vacío para darle lugar a la intrazable lejanía de américa

TRAVESIA BAJOS DE SANTA ROSA



La travesía es un modo que se realiza entre varios
no por uno solo.

Y desde tal modo, la totalidad de las travesías a las distintas ubicaciones
de Amereida conforman la "Travesía de Amereida".

A este modo entre varios, que se requiere para hacer Amereida, lo llamamos
construcción de un Quorum.

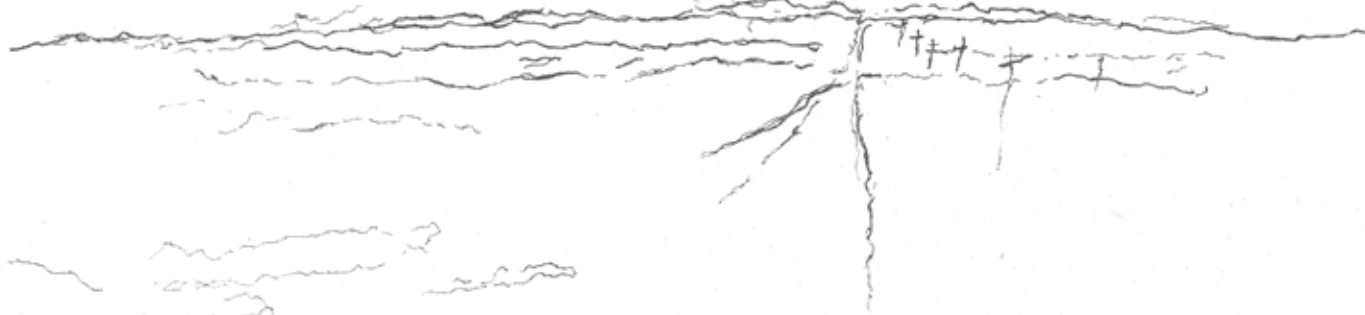
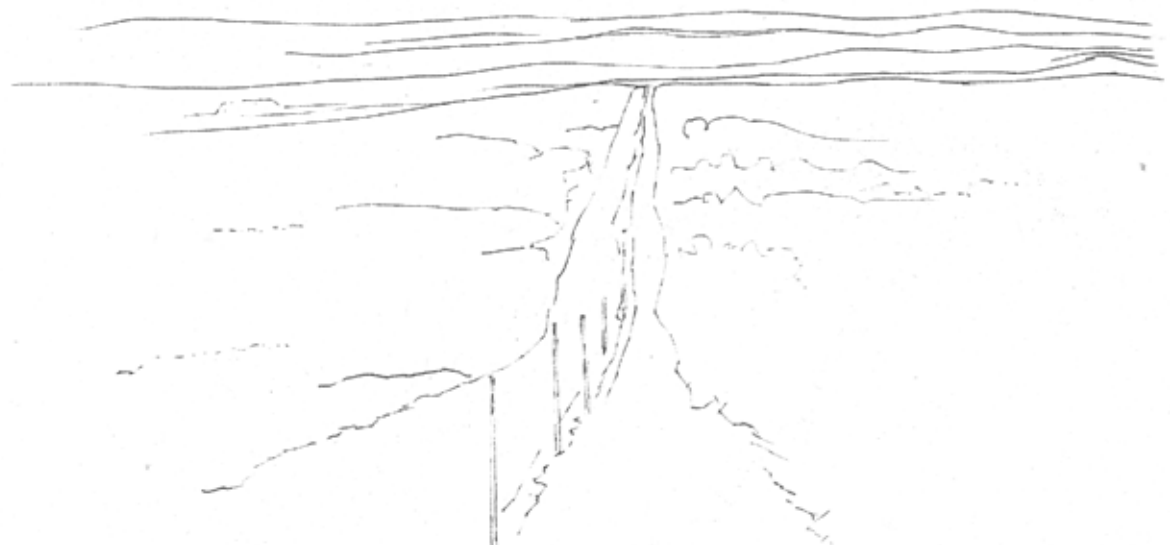
Así, la travesía, cual transcurso por la extensión americana, es más que el transcurso propio,
pues es aquella distancia que se intercala entre todas ellas.

La travesía es entonces la relación cual distancia presente
entre las distintas ubicaciones del Quorum.

Y tal distancia es espacio para acceder a la obra:
luego, el continente ha de habérselas no con una lejanía única
sino con varias lejanías equidistantes a la vez. (Quorum de lejanías).

Themenos

Es la comprensión
-viso-
que va del tamaño continente
al tamaño por menor.
Tamaño distanciamiento,
en virtud del cual
se vuelve
habitable la extensión.
Así tenemos
tamaño por menor
tamaño obra
tamaño ubicación
tamaño continente.
De este modo
la travesía
nos ha llevado a concebir
la Polis como un espacio
y lo que va entre Polis,
no como una mera distancia
transcurso
sino como un espacio
o por ello
de Polis a Polis confín,
que es aquella que conoce de sus equidistancias.

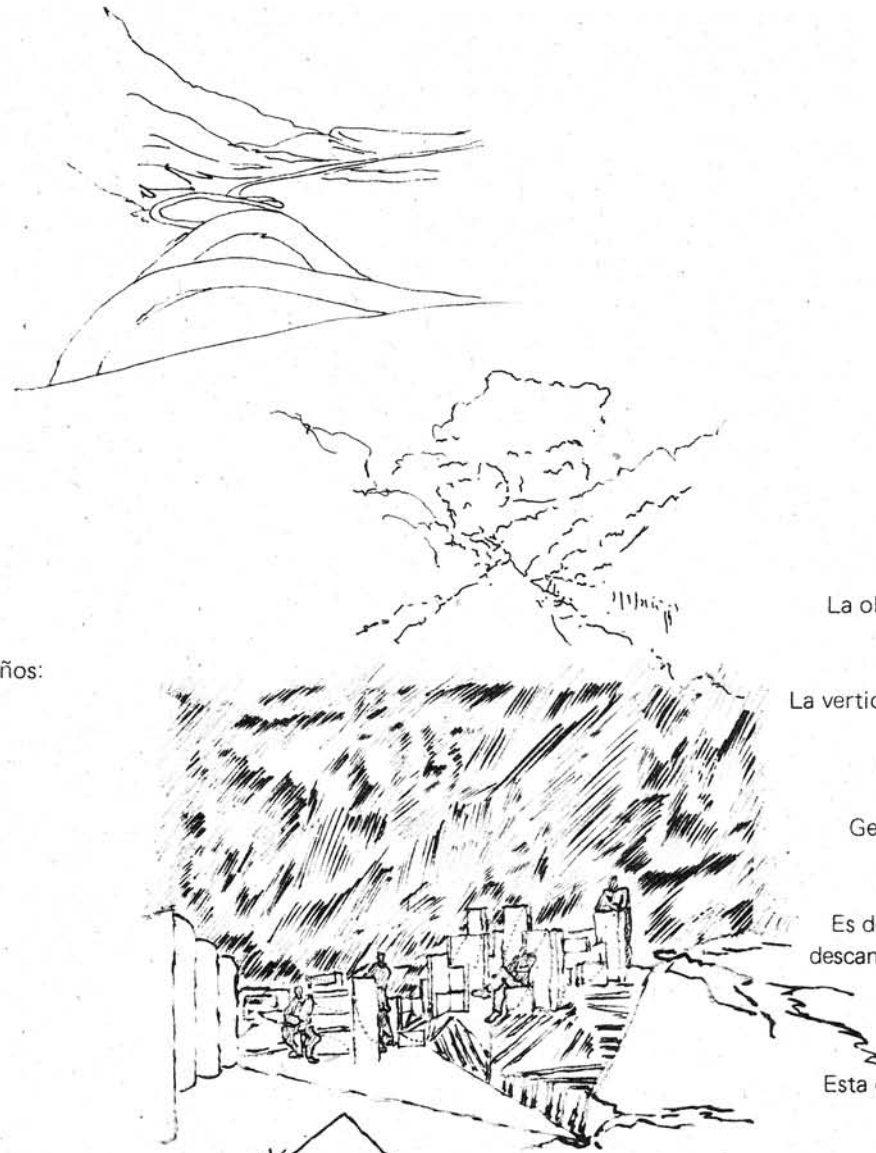


$\frac{1}{b}$

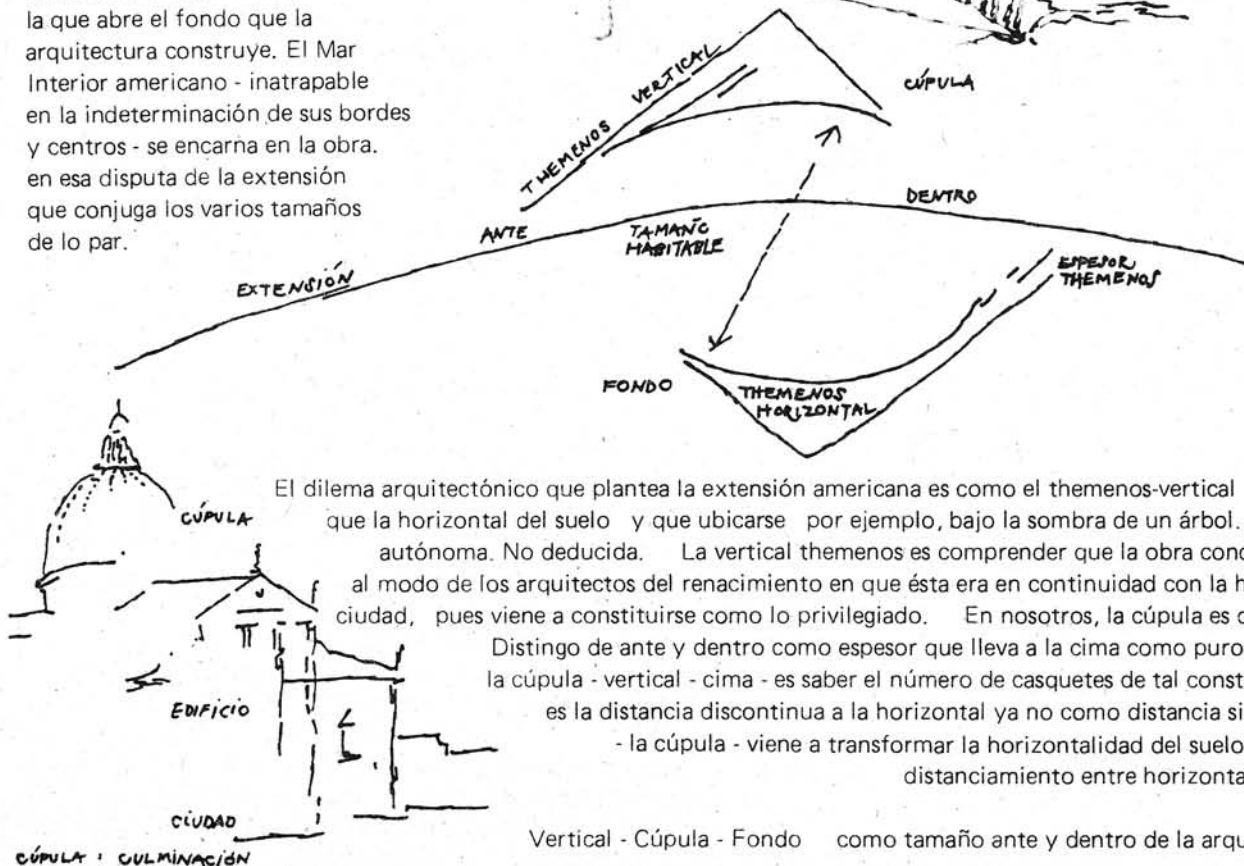
Se trata de ir partir al continente. Se ha optado esta vez por alcanzar un extremo o vértice del mar interior americano ya ubicado en la travesía inaugural que dió origen a Amereida. Se lo nombra como un extremo o vértice puesto que va en una franja u orilla en la que se funde la extensión de la Pampa con la de la Patagonia. Franja que se conforma en un extenso bajo con bordes imprecisos e inubicables. En tal lugar la travesía cero o inaugural ya señalada - realizada en el año 1965 - conformó un acto entre los que iban en aquella travesía (Poetas, arquitectos, escultores y pintores) con los que allí moraban y entre ambos levantaron lugar, que es aquella reunión de palabra y forma. Hacia tal rumbo fijamos nuestra dirección. Nos orientamos. Ahora bien. ¿Pero qué es una travesía? Una travesía arquitectónica es salir a encontrarse con la extensión del continente nos encontramos nos adentramos en aquella vastedad donde impera el horizonte, a develar la extensión del mar interior americano.

La travesía al Mar interior de América, es en dos pies: una entrada al continente por la pampa patagónica y otra entrada por un cajón. Ambas entradas son posibles distancias. No porque sean dos posibilidades semejantes ni porque sean opuestas sino porque están en una relación de lo uno a lo múltiple. La relación que va de 1 a n y vuelve a 1 no es en continuidad sino en un salto porque el n no es fijo ni preciso sino que transcurre.

La arquitectura que se da en lo múltiple cobra su unidad en el par. El par es de 1 de la arquitectura. Así la disputa de la extensión construye el par en distanciamiento. Distanciamiento que es en varios tamaños: distancia a la capital: tamaño continente distancia a los Bajos de Santa Rosa: tamaño pampa patagónica. distancia en que se parte el cubo: tamaño obra. Tales distanciamientos que establecen relaciones de lo par son el fondo, esta vez de la arquitectura. Fondo es aquello que transparenta el ante y dentro de la arquitectura permaneciendo oculto como tal. Es la poesía la que abre el fondo que la arquitectura construye. El Mar Interior americano - inatrapable en la indeterminación de sus bordes y centros - se encarna en la obra, en esa disputa de la extensión que conjuga los varios tamaños de lo par.



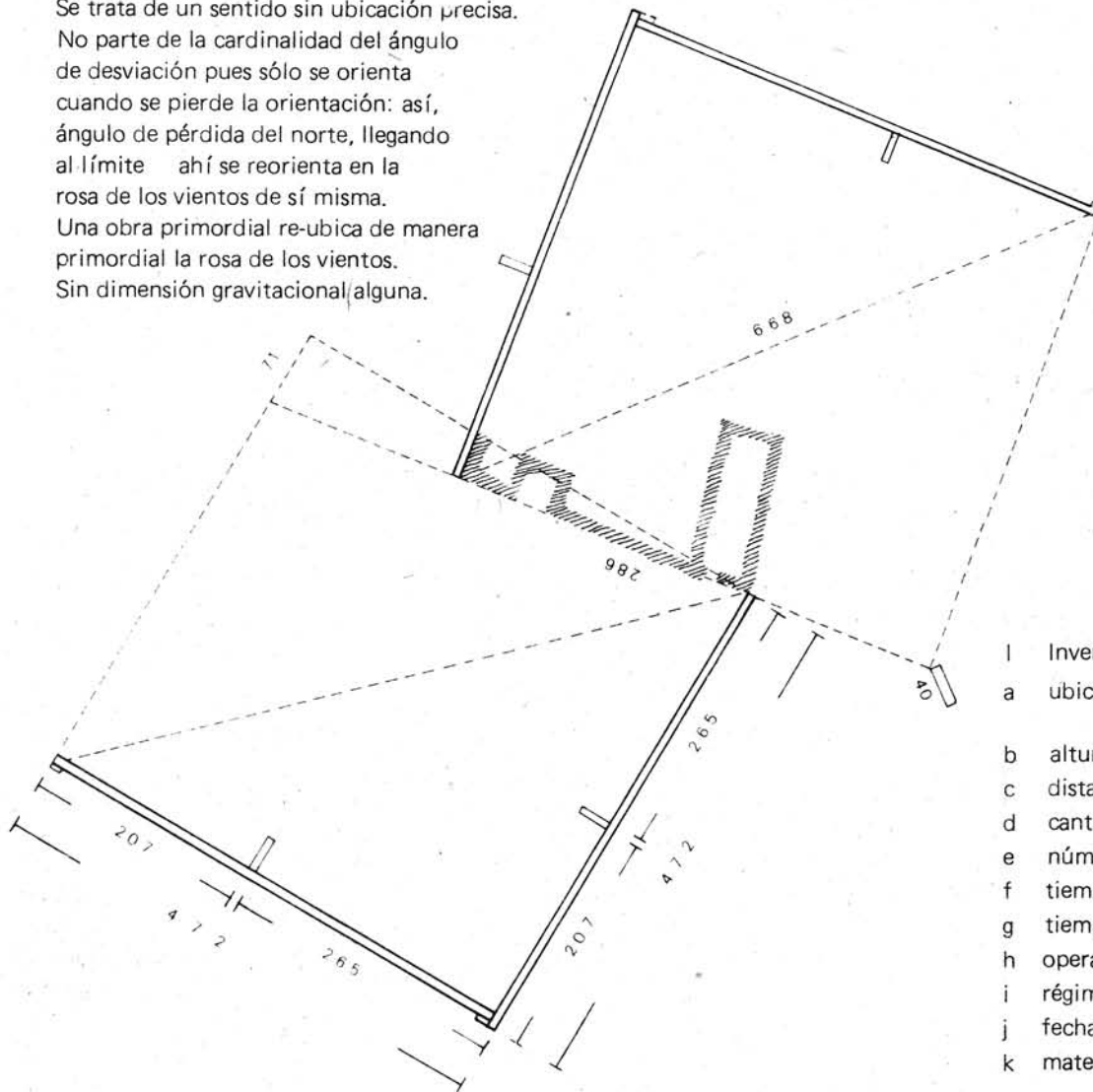
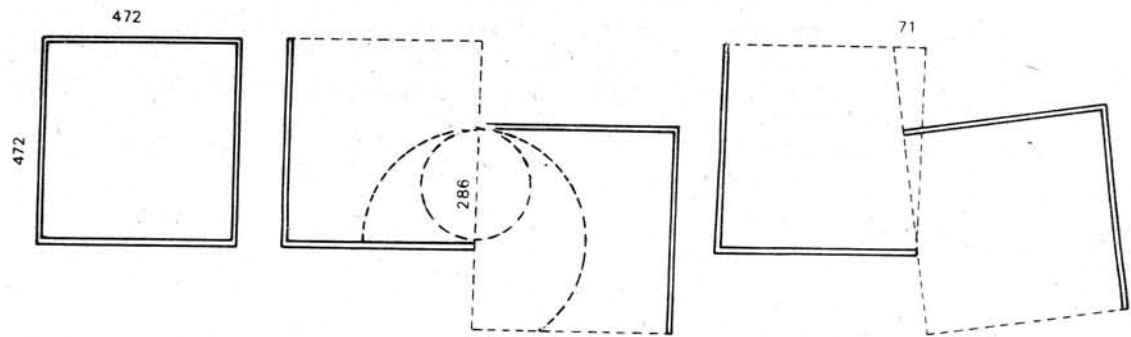
Themenos vertical
La obra es una construcción simple primordial absoluta.
La vertical con tamaño generada desde su cima o extremo mayor. De este modo es una distancia estructurada en tramos. Generada no desde la horizontal. Autónoma. No deducida, sino de sí misma. Es decir, es una construcción que descansa paralelamente en la palabra poética de Amereida: "Su inconsolable inocencia sobre las pampas". Esta dimensión poética, es llevada al espacio por la observación. Así la obra es la construcción de un borde en cuanto visibilidad del ver sin interrupciones o no acumulación, en ella se resta. Tal construcción la hemos llamado grosor, en el cual se habita. Lo es en el distinguo de la vertical. La vertical es lo que permite que algo sea contado: vertical-cúpula pues es lo culminante en un máximo distinguo entre exterior e interior.



El dilema arquitectónico que plantea la extensión americana es como el themenos-vertical se le concibe con otra generación que la horizontal del suelo y que ubicarse por ejemplo, bajo la sombra de un árbol. Vale decir, desde una generación autónoma. No deducida. La vertical themenos es comprender que la obra conduce a la cúpula. Pero no la cúpula al modo de los arquitectos del renacimiento en que ésta era en continuidad con la horizontal del edificio y éste con la ciudad, pues viene a constituirse como lo privilegiado. En nosotros, la cúpula es discontinuidad. Lo no privilegiado. Distinguo de ante y dentro como espesor que lleva a la cima como puro distanciarse. Esto conduce a que la cúpula - vertical - cima - es saber el número de casquetes de tal construcción. Y el número de casquetes es la distancia discontinua a la horizontal ya no como distancia sino como tamaño. Por lo que ésta - la cúpula - viene a transformar la horizontalidad del suelo en "fondo". Fondo: reflejo de ese distanciamiento entre horizontal y vertical como tamaño habitable.

Vertical - Cúpula - Fondo como tamaño ante y dentro de la arquitectura sobre "Themenos vertical"

La obra es posible de ubicar en cualquier punto del mar interior americano. Se está en lo vasto, esta vez en la Pampa Patagónica. Sin adaptarse: coincidir o no coincidir. Se trata de la suspensión de la extensión de la Pampa, por la Poesía: Amereida es "Sobre las pampas". La obra se construye en su orientación que es el Viso (modo de ver que comprende) cual es el de plasmarse en la secante Alaska-Cabo de Hornos al modo de un eje-estaca vertical. Cubo ubicado con una leve desviación al camino. Se trata de un sentido sin ubicación precisa. No parte de la cardinalidad del ángulo de desviación pues sólo se orienta cuando se pierde la orientación: así, ángulo de pérdida del norte, llegando al límite ahí se reorienta en la rosa de los vientos de sí misma. Una obra primordial re-ubica de manera primordial la rosa de los vientos. Sin dimensión gravitacional alguna.



I Inventario:	
a ubicación	64°/68° longitud oeste 36°/40° latitud sur
b altura respecto al mar	300 mt. (app.)
c distancia a Valparaíso	1462 km.
d cantidad de alumnos	62
e número de profesores	4 - 1
f tiempo de viaje	5 días
g tiempo para ejecución obra	1 día
h operación constructiva	montaje
i régimen de alojamiento	campamento
j fecha	noviembre de 1985
k materiales obra	fierro perfil U ladrillos planchas metálicas

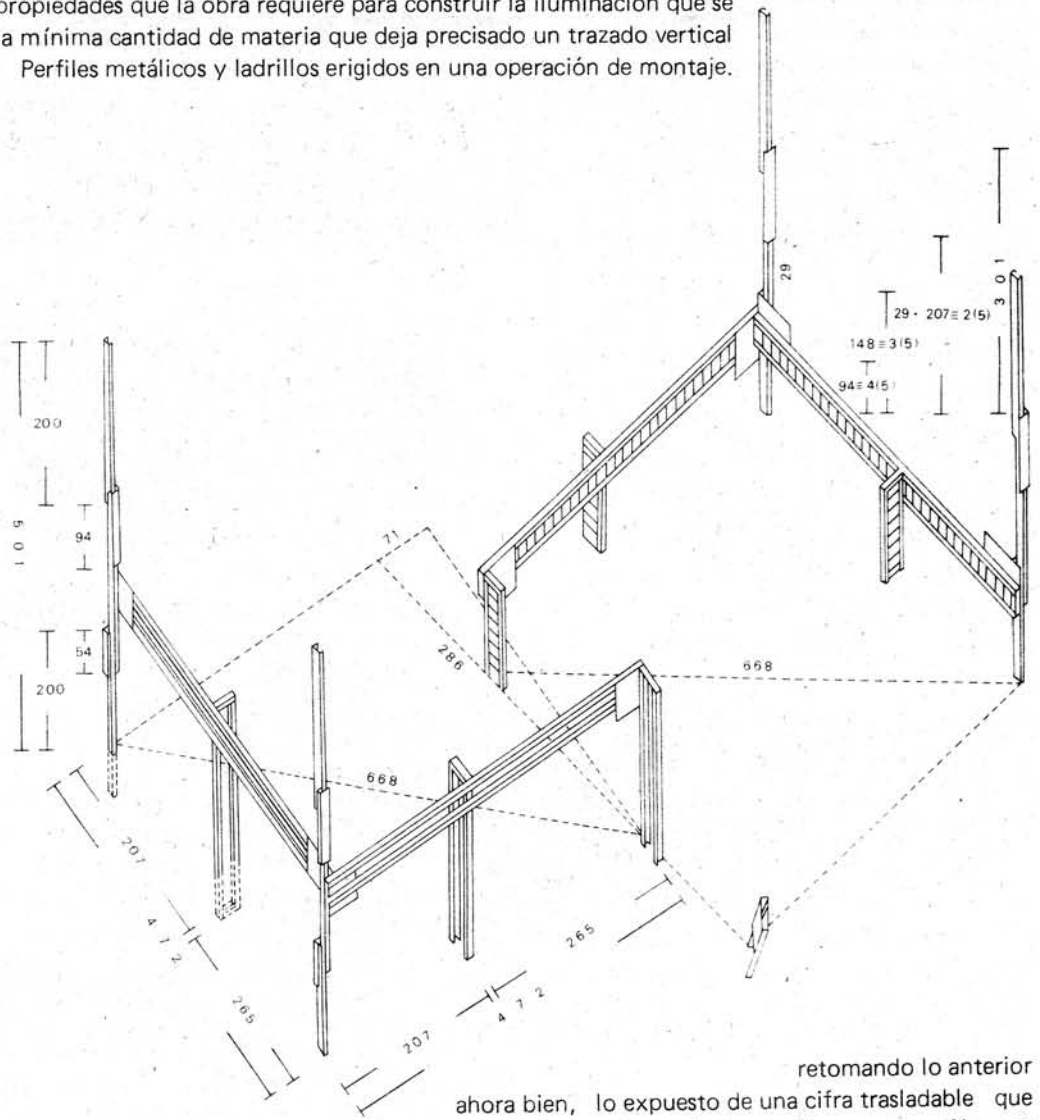
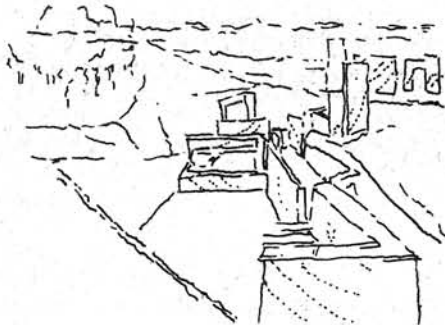
1
b

obra espacio abstracto
La obra primordial es un pequeño cubo en la vastedad de la pampa patagónica: 4.72 m., el mismo tamaño ubicado en una plaza en Santa Cruz de la Sierra. Aquello que se traslada tal cual sin deformarse, es un perímetro. Ese perímetro indeformable es una construcción reglada de las congruencias de Ramanujan. De modo que el cubo se concibe esta vez como una construcción en tramos congruentes módulo 5 con restos 1, 2, 3 y 4. Ahora bien, tal perímetro trasladable se encuentra con la dimensión del continente: se separan las dos esquinas del cubo en la construcción de un vacío que se distancia de la figura cúbica para constituir un perfil alzado. Perfil alzado: vacío y perímetro aritmético que abre a dejar caer sobre el continente el tamaño orientado y ubicado por la secante - estaca.

Materia no-masa sin residuo

la materia-en los materiales- es vuelta por la arquitectura densidad densidad como la cantidad de distingos y propiedades que la obra requiere para construir la iluminación que se propone. Aquí es la mínima cantidad de materia que deja precisado un trazado vertical esto es un perfil. Perfiles metálicos y ladrillos erigidos en una operación de montaje.

la obra de arquitectura es para ser habitada la arquitectura va con la habitación del espacio. Decimos que esta construcción es obra de arquitectura puesto que construye una detención en la comprensión del acto de detenerse. Para alcanzar tal construcción, la obra inventa atrapar un espacio cúbico virtual mediante el alzado de cuatro estelas verticales recintadas en dos grupos de a tres conformando una dintel y la otra zócalo. Entre ambas un vacío habitable. Este presente vacío habitable, es una medida. Una dimensión que llevamos desde la obra que venimos realizando -en continuidad junto a la vida- en los terrenos de la Ciudad Abierta Abierta. Dicha obra es el palacio del Alba y del ocaso y esta dimensión es la de los Parapetos que conforman la gradinata del Fouxbourg del Palacio. ¿Por qué se trae esta dimensión? Por una parte porque pensamos que un arquitecto va en una continuidad ininterrumpida de obras que conforman la obra. Así de una a la otra algo transporta y vacía. Esta operación de vaciar (en cifra) en el espacio tridimensional de las verdaderas magnitudes lo llamamos: engendrar "obras-confín". Así, esta obra es "confín" del Fauxbourg del Palacio de la Ciudad Abierta. Cabe señalar aquí, que esta obra parte engendada desde el cubo levantado en Santa Cruz de la Sierra, el que proclama la capital poética del continente. Así, confín de Santa Cruz porque pensamos la extensión americana, habitada en una relación de equidistancias a dicha capital poética.

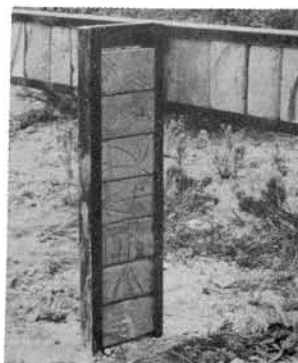
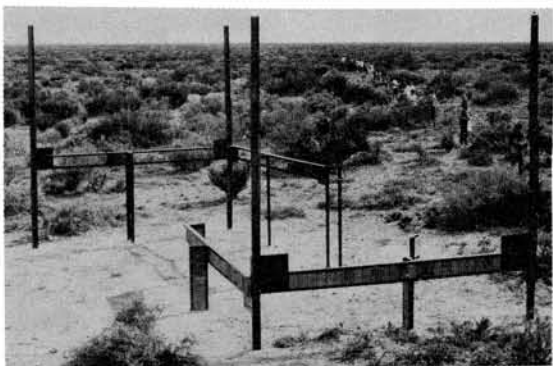
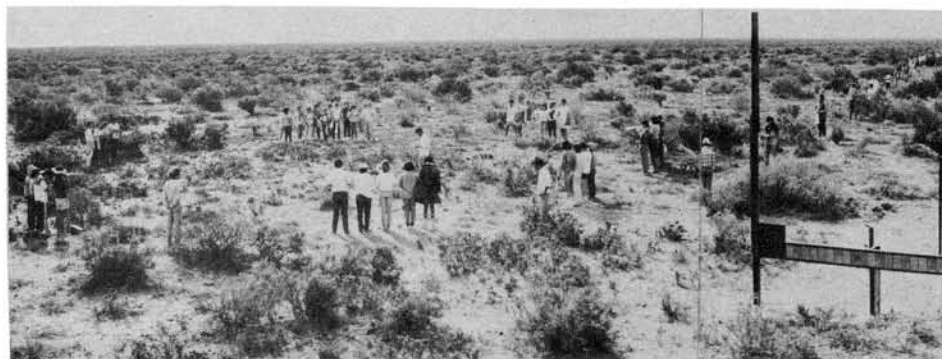
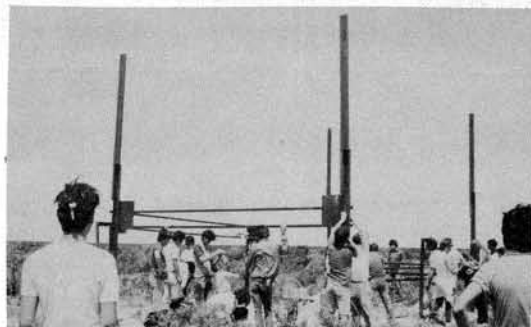


retomando lo anterior ahora bien, lo expuesto de una cifra trasladable que conforma un vaciar el espacio y que llamamos confín es una dimensión que nada más dice pero la arquitectura no es una colección de varias cifras en sí sino que se trata de un espacio habitable conformado. En este sentido es que da el caso referirse a que esta obra que da cabida a los cuerpos libres, (es decir, a las múltiples posiciones que un cuerpo en detención adopta para ello) construye un elemento arquitectónico que llamamos parapeto.

pero junto a este ir salir adentrarse en la extensión pura del continente que es un orden de acción que llamamos acometer. por la arquitectura levantamos obra. esta obra de arquitectura la llamamos primordial pues es espacio habitable en sí mismo aún distante de otras realidades arquitectónicas como son el uso y la permanencia.

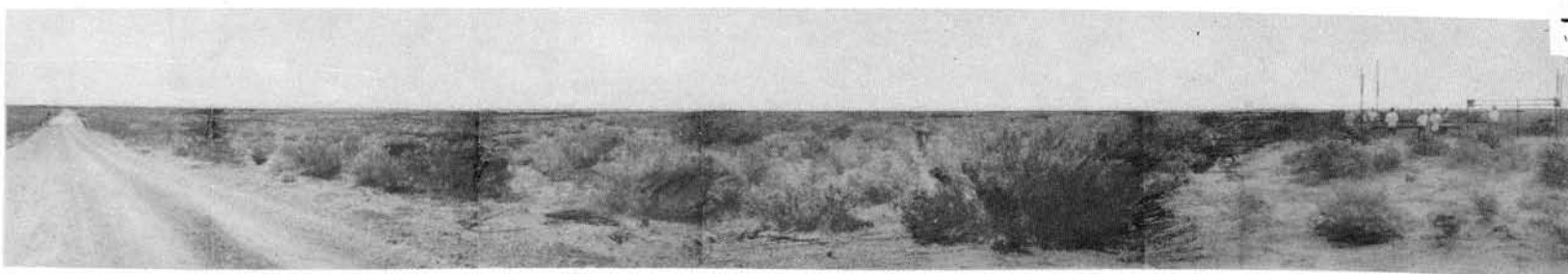
Pero aún no basta lo ya dicho, es necesario preguntarse por el espacio desde y con la arquitectura. Podríamos afirmar que este modo peculiar va o se inscribe de un modo cual es: el de los actos. Los actos entendidos como aquella culminación del acontecer en que se desenvuelve la vida. Es en los actos que un arquitecto se detiene, los observa y los conforma, haciendo converger palabra y posición. Y es en los actos donde arquitectura y poesía se vinculan. Así de esta manera es que nos ubicamos para recibir la palabra poética de Amereida, la que esta vez nos dice un "comando" de horas. Oír la palabra poética no como inspiración ni como evocación, significa hacer una construcción tal que deje ubicado su decir. Es estar bajo imperio temporal de ella. Así esta travesía comienza siendo un cálculo que da, cabida a la poesía. De esta manera bien se entiende que en nosotros -arquitectos- la travesía es obra. Más aún es la obra que da cabida a ir por el continente y a erigir la forma es decir: levantar a lugar un mero paisaje. Lo que contempla viajar establecer campamento levantar chantier erigir la obra.

La poesía nos indica el tiempo directa y explícitamente. Esta vez, nos dice un "comando" de 12 horas para acometer la obra en medio de la patagonia. Comando es aquel desplazamiento en un tiempo tal que nos permita quedar situados en medio de la patagonia, sin requerir de un gran equipamiento y preparación. Así, la edificación al erigir la obra, devuelve un acto con aquella capacidad de los actos de hacerle corresponder al transcurso del tiempo un distingo en la extensión.



Acto primera habitación
la obra es el distanciamiento
que abre en un vacío tamaño
la rosa de los vientos de las posiciones
de todos los cuerpos en acto.
Quorum de los cuerpos libres.

El acto es la primera obra que se instalará
en el themenos hecho. Es la primera obra de ese
themenos como acto y no como obra. Ese es el acto
hecho. Estas obras primordiales requieren se reclaman
de un acto y acto poético Cenotafio y plaza patagónica.



1
b

"Patagonia" (Letanía en Amereida)

Si el viento Su inconsolable inocencia sobre las pampas Pues la luz se hace y deshace a solas (*todos dicen de una vez a e i o u*) La tradición permanece siempre distante de los hábitos Cuando la lucidez (*todos: 'la libre soledad en pampas'*) Cuando la lucidez consume el refugio (*todos: 'la libre soledad en pampas'*) Se abre la realidad (*todos: 'si el viento'*) El tiempo El tiempo El tiempo Nace de la guardia (se adelanta y dice como pasa lentamente) Sin el tiempo no hay tono y sin tono nada se abre ¿cómo atraer el tiempo que lleva consigo la apertura? Velar es darse tiempo y traer tiempo aquí velamos las armas de la luz para que emerja la tierra. La tierra emerge cuando ella nos encuentra sentido (*cada uno escribe lo que allí vió y experimentó. 3 frases máximo - Lee la obra y el acto que hizo*) Su canto es cifra (*segunda tarjeta*) Pampa viento tiempo inocencia lucidez tierra pasado 7 combinaciones 1 sola vez puede encabezar 1 palabra en 3 y sólo en 3 combinaciones como máximo podrán estar las palabras Las pampas se desnudan para que sobrevenga la tierra a su cielo Aquí abrimos un tiempo (*coro total: "La primera tumba inútil donde con gracia comenzar otro pasado"*) Amereida (nacer es ya el puro pasado) Godo

TRAVESIA MALARGUE-USNO

Inventario Travesía Malargüe.

Valspo. - Malargüe: por carretera 761 Km.
(línea recta 320 km. sobre mapa)
Provincia Mendoza (Argentina)
Total alumnos: 35
Total profesores: 4
Duración: 6 días
Nivel sobre el mar 1000 mt. aprox.

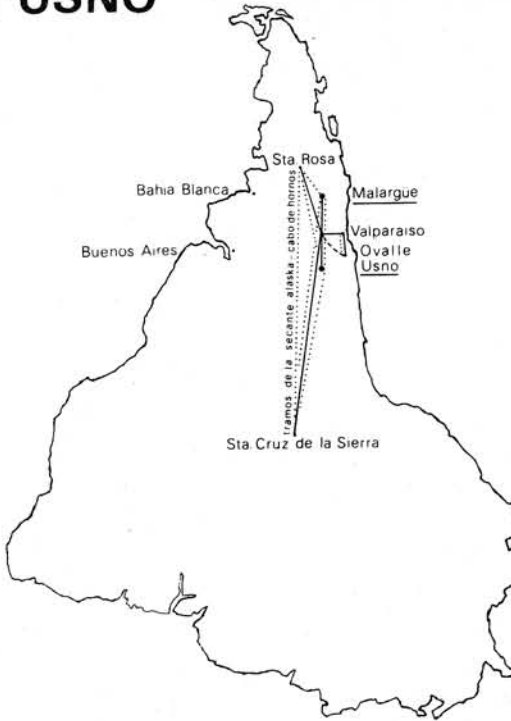
A) Superficie abarcada obra: 6,300 mt2 aprox.
B) Superficie pilares obra (material): 0,2051 m2 aprox.
C) Volumen pilares: 0,6560 m3

$$B \text{ de } A: 0,0061\% = \frac{61}{10.000} \frac{\text{mat. dispuesta}}{\text{sup. abarcada}}$$

$$C \text{ de } A: 0,104\% = \frac{184}{1000} \frac{\text{Vol. materia dispuesta}}{\text{sup. abarcada}}$$

Materiales Obra:

Pilares en pino 2"x2" cortado en secciones triangulares.
Uniones con remaches "tipo Pop".
Planchas de fe galvanizado con rodón diámetro aprox.
de 1.8 cms. Uniones con remaches "tipo pop".
Anclajes: Perfil L de 25x25x3 mm. L : 65 cms.



Inventario Travesía Usno.

Valspo. Usno: Por carretera 779 km.
Línea recta 480 km. sobre mapa).
Provincia Sn. Juan (Argentina)
Total alumnos : 34
Total profesores : 4
Duración : 6 días
Nivel sobre el mar 1000 mt. aprox.

A) Superficie abarcada obra : 450 m2 aprox.
B) Superficie pilares obra : 4,5 m2
C) Volumen pilares y zócalos: 3,75 m3

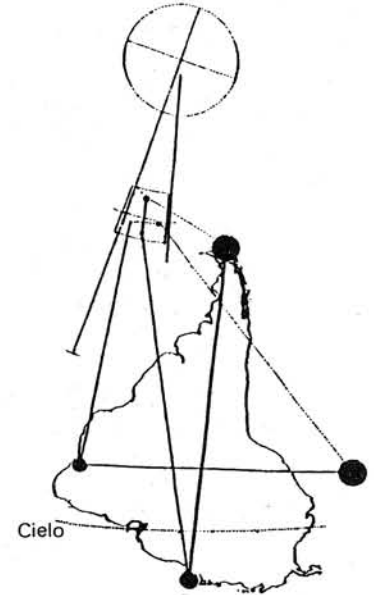
$$B \text{ de } A = 10\% : \frac{10}{100} \frac{\text{Mat. dispuesta}}{\text{Sup. abarcada}}$$

$$C \text{ de } A : 8,83\% = \frac{0,8}{100} \frac{\text{Volumen Mat. disp.}}{\text{Sup. abarcada}}$$

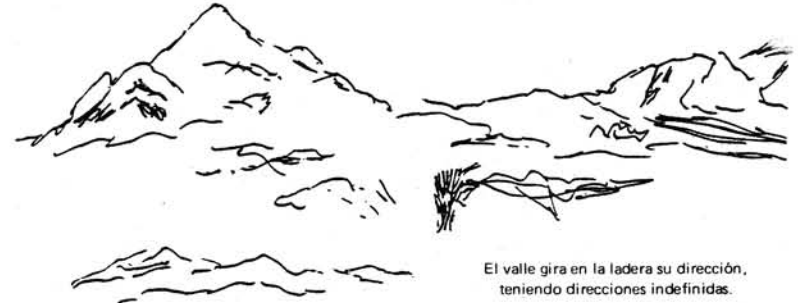
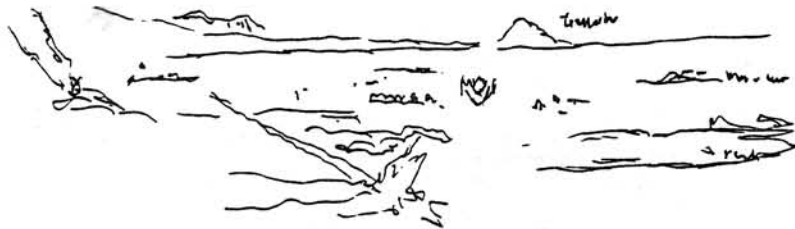
Materiales obra:

Pilares en pino 2"x2". Uniones con remaches "tipo pop".
Planchas fe galvanizado con rodón diámetro aprox.
de 1.8 cms. Uniones con remaches "tipo pop".
Perfil L 20x100x20 mm. e 3 mm. para asientos.
Anclajes: Perfil L de 25x25x3 mm. L : 65 cms.

Interior del continente 4 dimensiones simultáneas en la extensión. Para orientarse hay que tener los hechos brutos del continente:

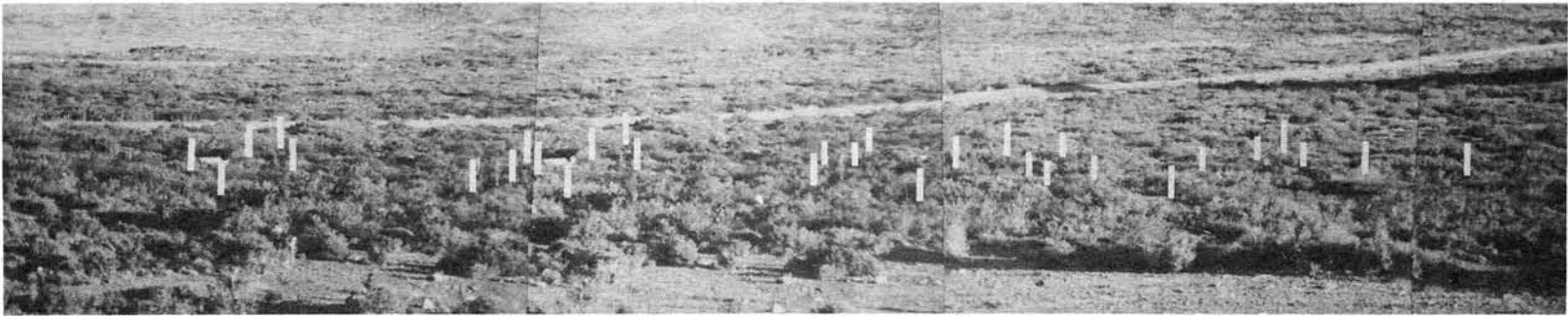


Horizonte no único, girar la dirección para ubicar distanciadamente en vertical, vale decir, en niveles.



El valle gira en la ladera su dirección, teniendo direcciones indefinidas.

Travesía: No se puede ir de travesía sin tener los hechos brutos del continente. Continente: En América se puede ir a lo largo de la cordillera de los Andes, de sus ríos, etc. Y se puede ir atravesándola para llegar a un lugar determinado. Un hecho bruto innegable. Nos dijimos vayamos por los dos: Porque el arquitecto es fecundo siempre. Pensamos que el salir esta vez al continente cuando la poesía indica y no define es un modo de obrar. Así desplazarse por América forma parte del obrar mismo. Lugar: Nos orientamos según las tres travesías anteriores. La extensión natural sobre la cual vamos a erigir la obra es formulada como una ladera. Ladera forma general de la extensión visible del continente. Aquella extensión que contiene las tres dimensiones del espacio en simultaneidad. En niveles abajo, a ras y sobre. Aquel espacio donde radica un quiebre que genera o tiende a generar un vacío.



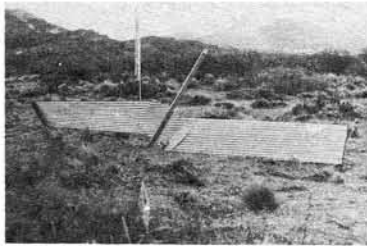
a Malargue, 12 km. aprox.

Una ciudad es tal si tiene capacidad de irradiar, engendrar sus límites. Los límites dicen de la densidad de adonde se accede, pues se cruza ese umbral. Así esta vez, el límite engendra la detención en un paseo al borde del camino. Un paseo a un límite de Marlagüe.

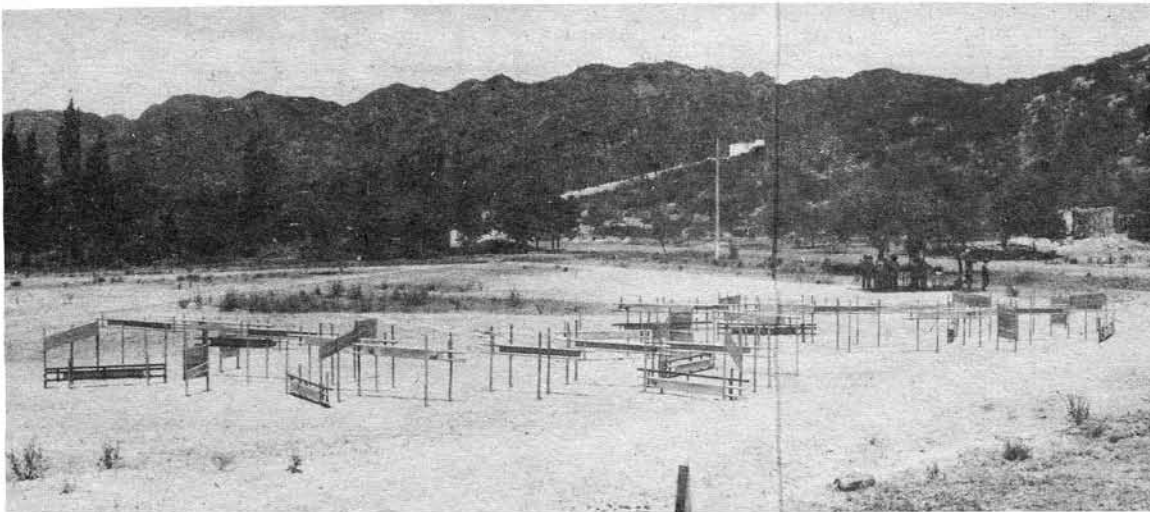
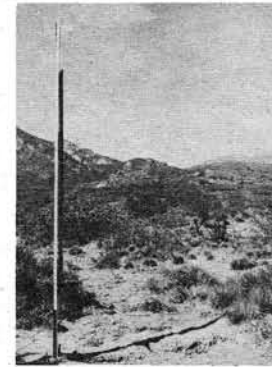
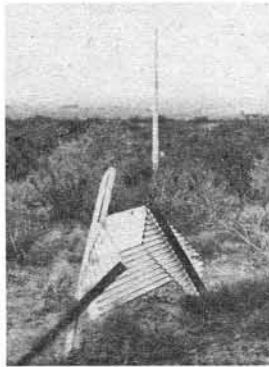
Paseo: donde la proximidad y la lejanía son equivalentes, a fin de estar dentro

del paseo. La proximidad construida esta vez, por 41 astas que se distancian entre sí a través de zócalos.

Distanciar: primera determinación para conformar el "Dentro" de la arquitectura. Pero el Dentro de la arquitectura no es estar inmerso, sumergido en la extensión, sino ante la extensión. Luego, hay por tanto que tener el Dentro y ante de la arquitectura, simultáneamente.



Malargue

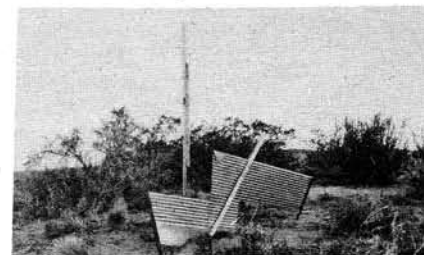
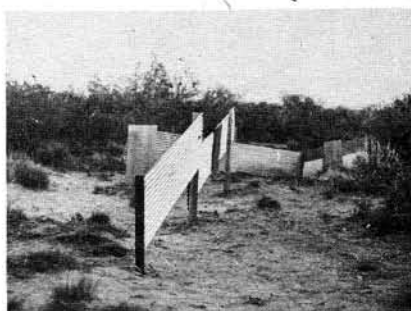
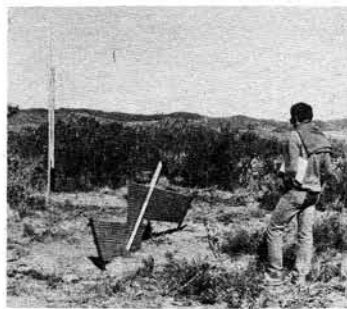
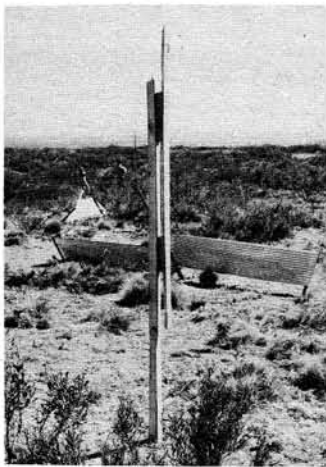


Usno

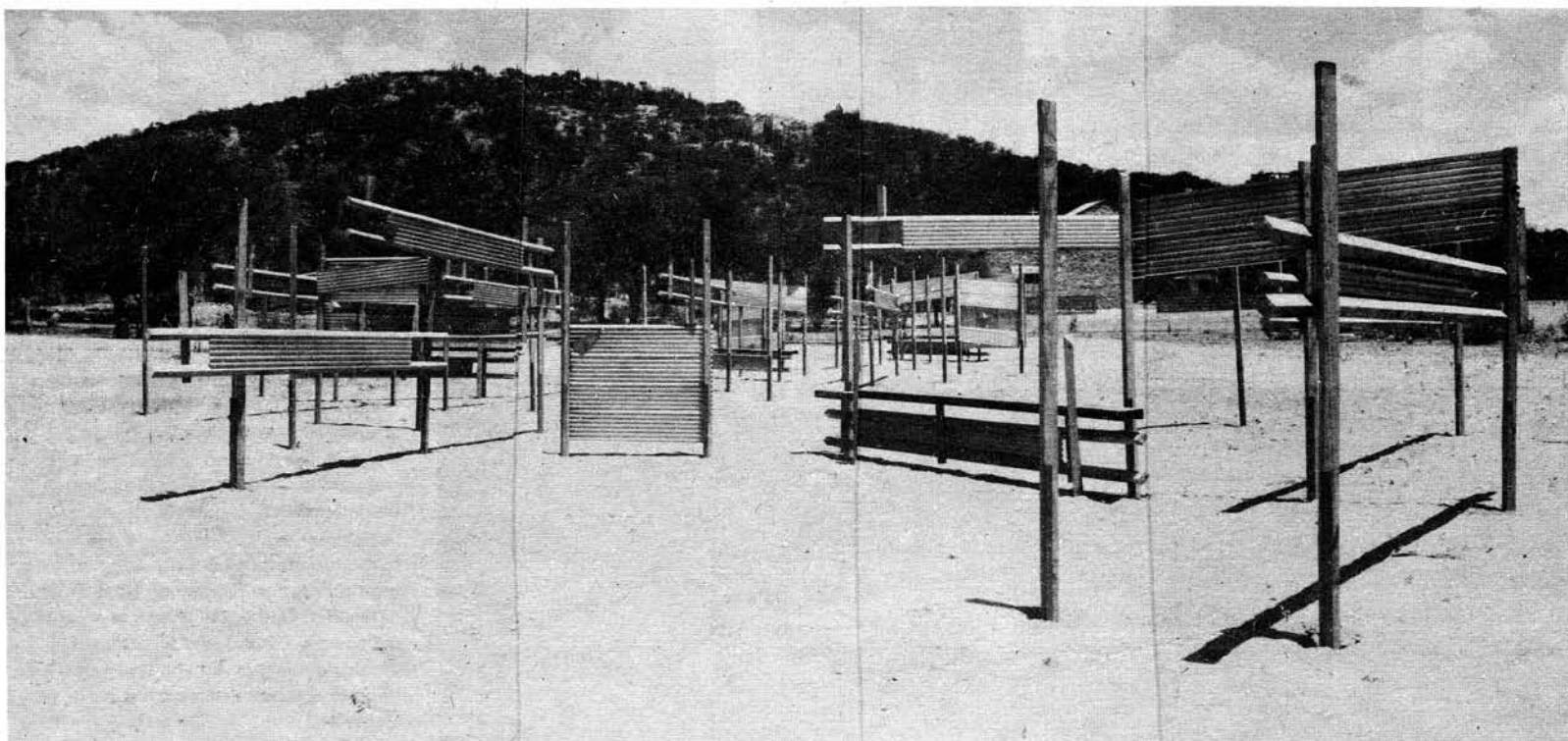
Otro modo de construir el límite de una ciudad. Afín de que la ciudad sea ciudad y no caserío. En un acceso a ella una plaza, y dentro de la plaza, otro acceso. Pues el espacio para tener el "Dentro" de la arquitectura ha de ser elevado a potencia. Así, esta vez en Usno se eleva a potencia tratando el "dentro" de la arquitectura desde la vertical. Aquella potencia para determinar la altura, de modo que el horizonte único de la extensión natural, se multiplique afín de retener. Retener en una detención. Que ha de llevar a la proximidad del cuerpo. Por eso esta proximidad de zócalos y asientos. En una transversal a la dirección en que se accede a la plaza; en una transversal a la dirección en que se avanza accediendo a la plaza. Así la transversal multiplica los recorridos para acceder al tamaño no como resultante sino como voluntad de estar Dentro.

1/c

Obra: Se piensa que con facturaciones simples que corresponden a usos simples se pueden encarar obras: Así. En Malargue: paseo de 150 x 150 mt. de lados irregulares en pleno faldeo cordillerano, en la vecindad de la ciudad (15 min. en automóvil). Conformado por astas y zócalos. En Usno: hicimos en la plaza del pueblo un acceso a ella de 30 x 15 mt. también de lados irregulares. Conformado por zócalos y asientos. El Paseo en Malargue: Se puede hacer de cualquier extensión un paseo si se da lugar a que la proximidad y el distanciarse sean equivalentes. Acceso Plaza en Usno: Una extensión que conforma un dentro: dentro que llega a la proximidad de la mano. Ambas obras se inscriben en lo fecundo. Ir de paseo a un lugar vecino, o ir a la plaza. Organismo Arquitectónico: Un organismo apenas determinado como organismo. Que da cabida al ir. Organismo y uso: lo simple como algo apenas determinado. Un paseo o una plaza. A ambos se va. Espacio: El espacio no es algo en una sola potencia, como una superficie o un color, sino que es elevado a potencia, afín de que en el espacio se pueda quedar "dentro" del espacio (el dentro: construcción primordial y última de la arquitectura) Se dilata extendiéndose en la longitudinal en Malargue para quedar "Dentro de la longitudinal" Se dilata concentrándose en la transversal de Usno para quedar "Dentro de la transversal". Luego la travesía realiza obras que quedan dentro de ir a lo largo y a lo ancho como voluntad de obrar, pues nos parece que para comprender el continente hay que comprender el "Dentro". El interior: Cada obra arquitectónica es un tránsito, que avanza hacia la construcción del interior. Casa del hombre. Espacio: El de la frontalidad de las caras. Que se recorren en su perímetro. Recorrerlo entero una primordial manera de interior. El interior - dentro: tener su perímetro, rodear. Espacio Puntual: Modo de concebir el espacio desde el croquis; puesto que la faena de dibujar reteniendo, es en una mirada que vela tramos, los que son unidades autónomas, se vuelve a ver y a dibujar. En dicha discontinuidad reside la clave del tamaño.



Obra Malargue



Obra Usno

Un trazado erigido simultáneamente en vertical y horizontal. Para en esa simultaneidad llegar a la materia dispuesta en Verdadera Magnitud. La Materia dispuesta en Verdadera Magnitud pide llegar hasta el último pormenor para comprender el orden en la arquitectura. El orden esta vez es la disputa de la longitudinal y transversal a fin de construir un espesor. Espesor: aquella construcción de la luz como distanciamiento del "Ante y

Dentro" de la arquitectura.

Así en un Usno el espesor se construye por niveles. Nivel: construcción del horizonte propio de la obra erigida en vertical. En Malargue el espesor se construye por la multiplicación de los perfiles. Perfil: transformación o paso de la horizontal al vacío vertical. Obra en Usno: constituida por zócalos y asientos. Obra en Malargue: constituida por astas y zócalos.

Edificación: La edificación en travesía es un trazado, un trazado consolidado.

Porque sólo en ese indecible del largo y el ancho del continente, podríamos alcanzar el orden.

La obra desata la posibilidad de un previo poético, que recibe la travesía como abertura. Levanta próximo al erigir como acto, y que realiza un Campamento:

de lo que previamente se concuerda.

"que no permanece".

3 concebir en obras elementales

Arquitectura es: 1 reparar en los hechos brutos

Paseo

Acceso

Previo de la obra, el trazado es pura vertical.

La obra se encarna en dos

Acto: Aproximar tiempo y espacio.

Un previo poético discontinuo.

La obra se levanta en un

Es un registro contado y previo. Sólo tiene existencia

Campamento es lo más distinto a la obra. El campamento tiene sólo dimensiones "horizontales", la gravitación de lo necesario,

ir a lo largo

2 reparar en los grados de la libertad

libertad de generación

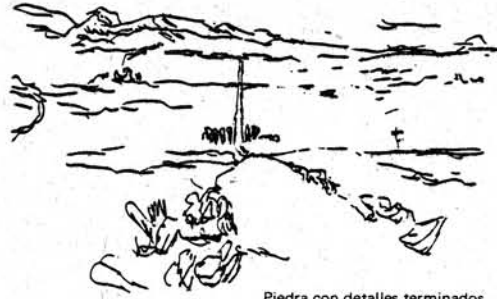
ir a lo ancho

libertad de tamaño

libertad de espacio



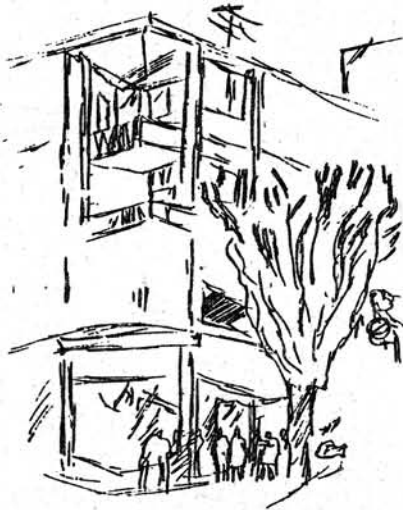
Detenerse: construcción de un distanciamiento para estar dentro.
Dentro: ante la extensión del continente.



Piedra con detalles terminados.

La obra de travesía se erige en un tiempo que corresponde a un acto. Un acto arquitectónico del habitar. Detenerse. Detenerse en este ir a lo largo y ancho del continente; para estar dentro de la extensión y no fuera de ella.

Por ello, la obra se la concibe primeramente como un trazado consolidado, erigido en Verdadera Magnitud; y que en su puro distanciarse conforma el orden, que es distanciamiento en vertical, para dar cabida al Dentro del habitar.



Verdadera magnitud no como reflejo sino como distanciamiento entre sí, para conformar un tamaño vacío en la longitudinal.

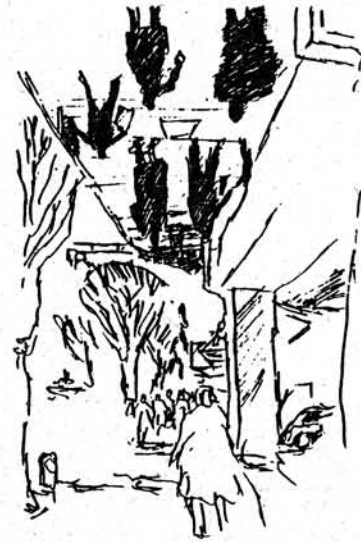
Ir a lo ancho del continente, ir a lo largo del continente, longitudinal y transversalmente, a la vez. Pero no como reflejo de la gente en la calle que pasa junto a la vitrina; en que la longitudinal de la calle se torna transversal por el reflejo del vidrio; sino en longitudinal y transversal como puro distanciamiento capaz de conformar un vacío. Ahí la disputa del tamaño de la obra. Por eso en Malargüe y Usno se dilatan los perímetros de la obra, para que en dicho dilatarse se esté equivalentemente en la longitudinal y transversal, como lo sin centro.
Obra: disputa del no centro.

La obra de Usno y Malargüe es reparar en los grados de libertad.

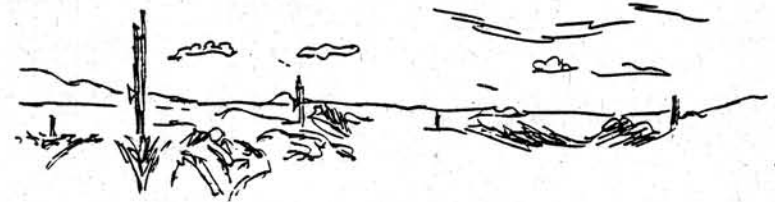
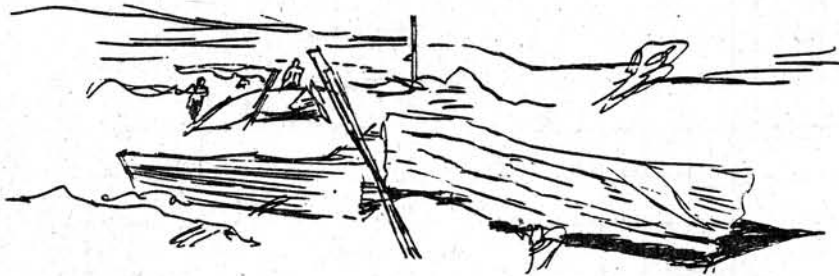
“Libertad de generación”: es la dilatación de los perímetros para estar “Dentro” sin centro.

“Libertad de tamaño”: aquel que primeramente ha de construir un distanciamiento que es vertical, afin de ser longitudinal y transversal a la propia extensión que se habita.

“Libertad de espacio”: que siendo en las verdaderas magnitudes que construye la arquitectura, se ha de tener al unísono el tamaño mayor de la lejanía, y el último pormenor de la proximidad como magnitudes construidas de lo sin centro.



Lo que se ve al pasar en un reflejo pasa como fijo, por ello espalda y frente no son simétricos, no de un solo centro.
Entre el cuerpo aislado y el cuerpo reflejado se deja algo fuera. Ello es lo que permite al reflejo reflejar.



Extensión en lo opaco, no de una nítida claridad.

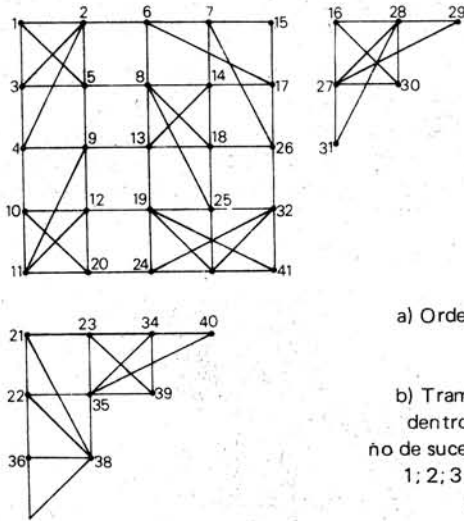


Bus: campamento móvil.
El bus: lo más distinto a la obra, es lo no fijo, dimensión móvil.

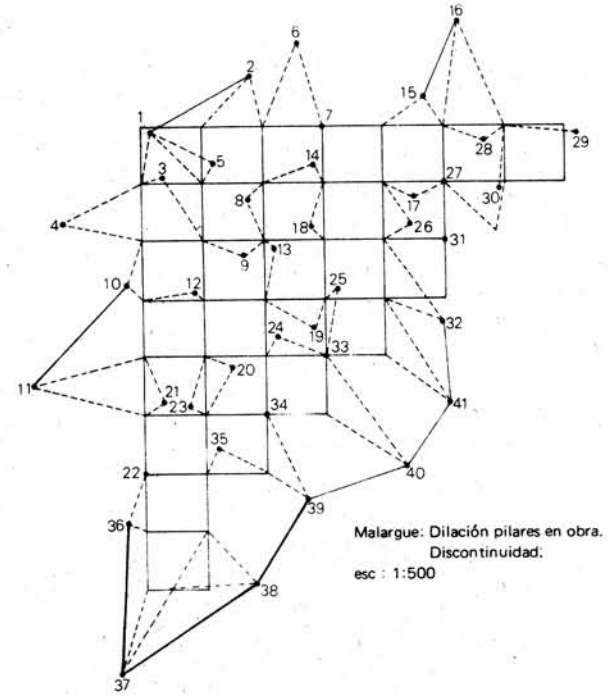
1
c

Visión: Es donde se inscribe la obra: su actualidad. Es lo que quiere encontrar y debatir. Perfil: Aquello que fácilmente se deja atrapar en un traslado de allá fijado acá. Dimensión primordial de lo trasladable. Lo especular: Brillor, reflejos. Quedar ante una totalidad aislada. Espacios rebozado - copado. En Malargüe: Umbral de distanciamiento distendido en el límite de ir de uno en uno, casi perdiendo el total. En Usno: Umbral de distanciamiento contractado en un largo con densidad, sus lados. La obra: Primeramente una trama, que va en busca de un tamaño. Trama: Algo irredesformable. La trama es la coincidencia del número con el espacio. Trama regular trazada en la extensión continua de la pampa en un extremo ladera. La trama es el cuerpo, la encarnación de la forma general de la ladera. Generación obra: En una labor con los perímetros, esto es, la dilatación de los perímetros. El perímetro dilatado ya no es referido a un centro único, como lo es un cubo, u otra figura cerrada en que se tiene dada la relación entre centro y borde. Se puede estar en ellas sin que se tenga la presencia de un centro único. Se habita plenamente en lo sin centro. Luego el espacio es un estructura de centros y perímetros. Y es una estructura “libre”, porque puede generarse de centro o puede generarse de perímetro. El espacio es de estructura libre y se puede dilatar con respecto a sí mismo. Esto es lo primero de lo que concebimos “Lo libre”.

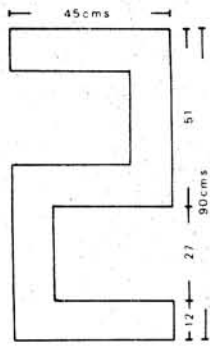
Malargue: Dilación pilares.
Continuidad - Homogeneidad.
esc : 1:500



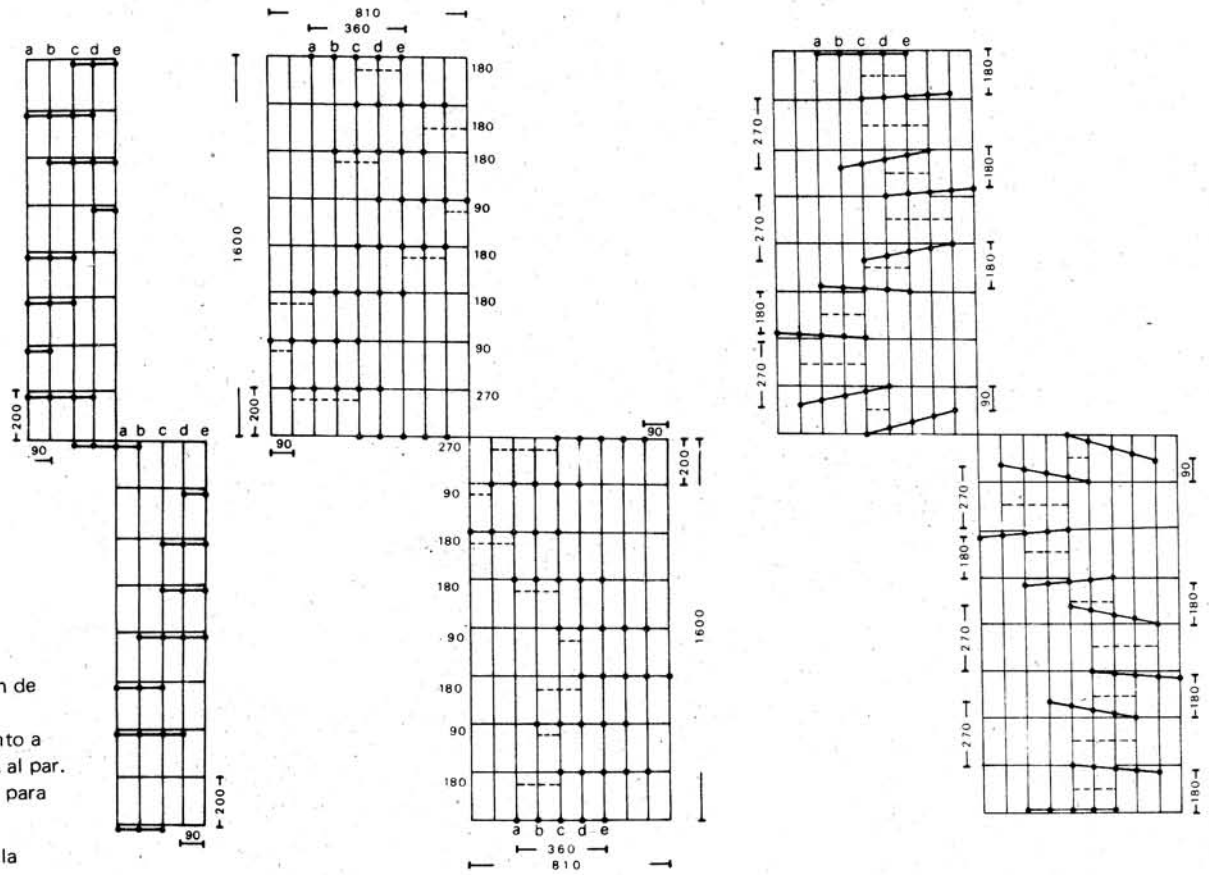
Obra en Malargue.
Construcción de la trama y orden. Dilación y distanciamiento pilares y zócalos.
a) Orden de distanciamiento: no en una relación uno a uno, sino entre pares más uno. $1 + 2 + 2, +1$ distanciamiento dilación.
b) Trama: primeramente dilata su perímetro para estar dentro de ella, "sin centro". Sin centro: una relación, no de sucesor al modo de los números naturales o enteros $1; 2; 3; \dots$ sino más bien como los números primos, o recurrencia de uno en otro $1, 2, 3, 5, 7, 11, \dots$



Malargue: Dilación pilares en obra.
Discontinuidad.
esc : 1:500



Palacio del Alba y del ocaso.
Fauxbourg: tamaño proximidad,
gradinata.
esc : 1:10



Usno: continuidad trama.
esc : 1:100

Usno: Desplazamiento trama.
Discontinuidad homogénea.

Usno: Desplazamiento y giro trama.
Discontinuidad homogénea.

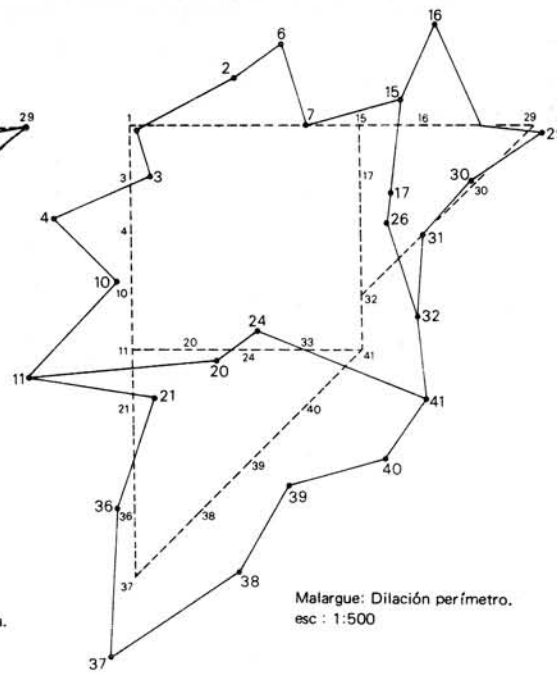
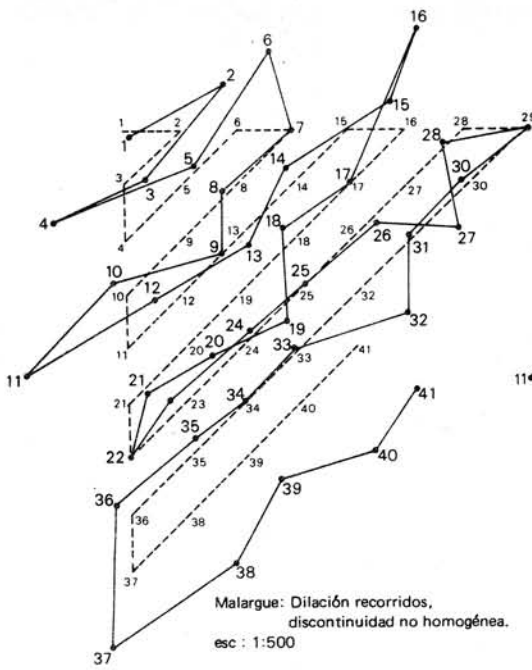
Obra en Usno:

Construcción de la trama y orden de dilación de zócalos y asientos.

(a) Orden de distanciamiento: Por abatimiento a lo ancho; para pasar de lo único de la trama, al par.
(b) Trama: Se dilata en el ancho de la trama para estar Dentro de ella en lo "sin centro".

Giro de las transversales para que dentro de la trama ya no se esté solo en las direcciones longitudinales y transversales, sino también en las oblicuas equivalentemente.

Materia: Materia rigida por el trazo vertical. Es aquella necesaria materia para la construcción de la luz. La luz se construye en el espesor y se lo erige en la coexistencia de los perfiles. Materia en Verdadera Magnitud, en cuanto a que, un trazado vertical construye la luz de la obra, y ninguna otra dimensión gravitacional de ella.
Pormenor: Los pormenores son un fragmento de las obras, donde es posible tratar y hacer visible el orden. Orden: El orden es aquello que se mantiene fijo, invariante.
En nosotros que trabajamos en la libertad de formas y tamaños, se encarna en el número. En Malargue: 5 piezas de madera de igual sección triangular. Las cabezas de los palos se recortan en un plano no ortogonal a ninguna de las caras. En Usno: Unión a medio madera: Las piezas se intersectan sin perder su continuidad, permaneciendo enteras. Cada una en su perímetro.



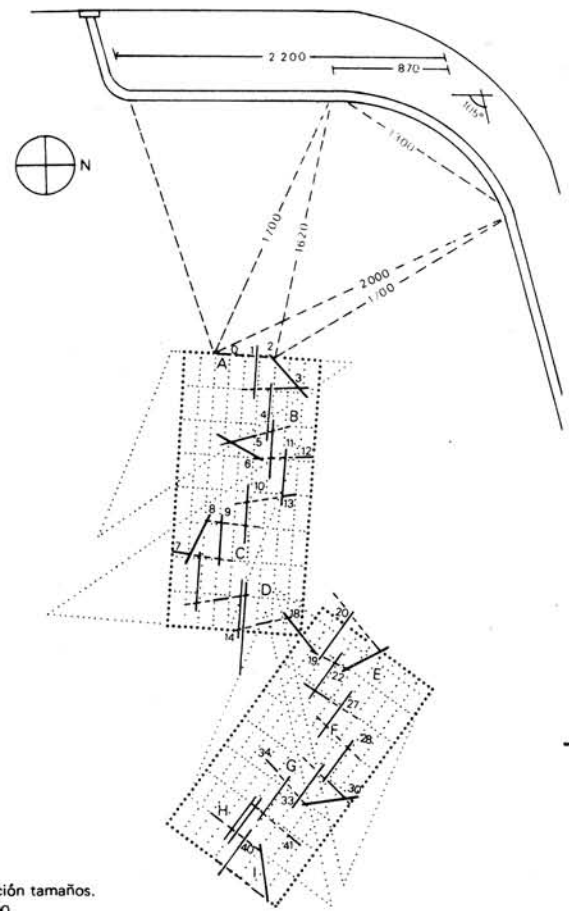
Obra en Malargue:

Distanciamiento distendido, en el límite de ir de un pilar en otro, de zócalo en zócalo, vale decir, de uno en uno casi perdiendo el total.

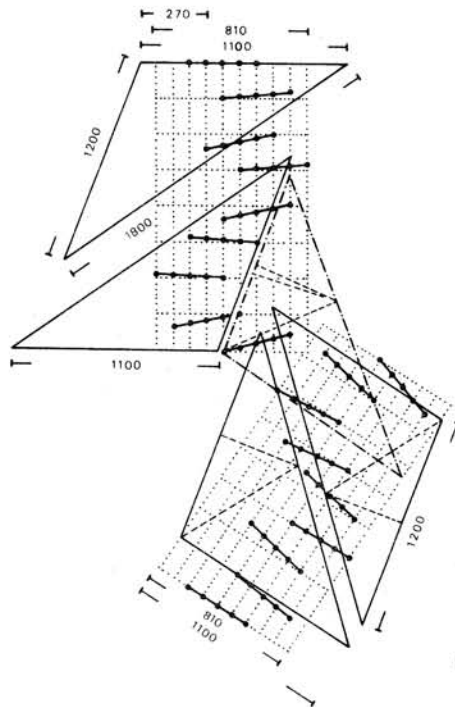
Obra en Usno:

Distanciamiento contractado en un largo con densidad. Que gira en cada tramo para tener sus lados ya no como límite único, sino como espesor.

Así, la construcción de la obra no se puede recoger en un trazado único, unitario, sino en múltiples. Por eso de ellas se presentan un conjunto de planos de trazados:



La obra se la concibe así en esta libertad de espacios para acceder al tamaño arquitectónico en la extensión del continente. Esa libertad de espacio se la tiene en cuanto algo que permanece fijo en esa transformación o gira de un tamaño en otro. Esta vez fue por el número, pues el número es primeramente fijación de la extensión.



Número: El número es algo a lo cual se recurre libremente. expresión de lo fijo. Con una propiedad: se puede operar con él. para contar las fracciones; que incluye un cuadrado de 5 x 5.) figura.

$$5 \times 5 + \frac{4 \times 4 + 4}{2} + \frac{4 \times 4 - 4}{2} = 41$$

El número es lo aislable en el reino de lo horizontal. Es puramente fijación. El número cual Recurrimos al N° 41. (El número de puntos que contiene la ordenación de "Cantor" Hay que llevar el N° 41 a un cardinal no lineal, es decir, a una cifra aritmética que manifieste tal figura.

Un cuadrado + la mitad de un cuadrado + la diagonal + la mitad de un cuadrado - la diagonal

Esta expresión permite una configuración en la trama. No se distancia una estaca de otra, sino con respecto a otras cuatro, haciendo las veces de más y de menos.

Operando:

$$5 \times 5 + \frac{4(4+1)}{1} + \frac{4(4-1)}{1} = 41$$

$$(4+1)(4+1) + \frac{(4+1) + (4+1)}{4} \cdot ((4+1) + (4+1)) = 41$$

$$(4+1)^2 + 2((4+1) + (4+1)) = 41$$

Se ha llegado a una expresión que contiene solamente las cifras que corresponden al número elegido, 4 y 1. Simétrico.

4 fluctuante entre + y - Asimétrico.

En Malargue: Número y cifra van distanciados 90+1 45+15+1 proximidad. La proximidad es operable.

En Usno: Número y cifra tienden a confundirse: Por ello el número es especular del orden en la arquitectura.

Esto permite acceder al orden como Número y cifra: Presencia inventada del viso.

TRAVESIA BAHIA BLANCA

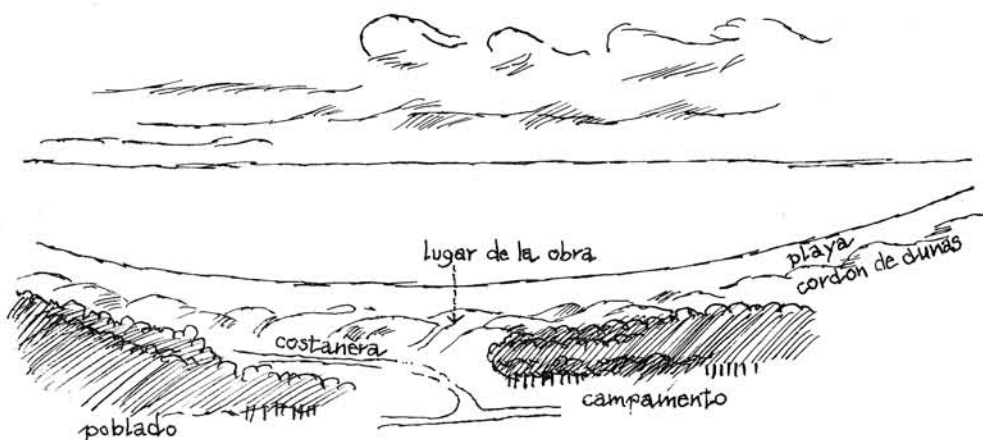
Desde la primera travesía a Santa Cruz de la Sierra (1984), capital poética de América, que nos trajo a presencia la vastedad del continente americano, hemos ido dilucidando qué implica la orientación en arquitectura. Pues partimos de Valparaíso, ciudad situada, sin nada que venga a interferir, ante el vasto Océano Pacífico y vamos hacia el Mar Interior americano. Esta vez, atravesando el continente a lo ancho desde el Pacífico al Atlántico. Hay que tener en el cuerpo esa dimensión del continente para realizar la obra pues ésta se construye en una inmediatez, la habitabilidad, y, a la vez, en una lejanía, la lejanía al Océano Pacífico.

Al atravesar se va de un extremo a otro, no cual si se tratara de opuestos. Vamos a la costa Atlántica (70 km. al Este de Bahía Blanca), a un lugar (Pehuen-có) que está ubicado abiertamente ante el Océano al Sur. Vamos ahí para tener dos lejanías no concordantes. En nuestra costa el recorrido del sol avanza a ponerse en la dirección del horizonte del Océano Pacífico. Podría decirse que la lejanía del mar abierto y del sol coinciden.

Son direcciones congruentes. Pero, en este otro lugar, el sol que avanza el Oeste va paralelo a la costa. Esto lleva a que la lejanía del sol poniente y la lejanía del horizonte no coincidan. Se está con la dirección de los rayos del sol por un lado y la del frente del mar por otro.

Si en Valparaíso iluminación y lejanía coinciden y, así, se dan cual lo neto, en Bahía Blanca ambas lejanías son una suerte de indeterminados. Pues el sol avanza a lo largo de la costa. Detengámonos un momento en este 'a lo largo de...'

En el Lysis de Platón, Sócrates "iba de la Academia al Liceo por el camino de las afueras a lo largo de las murallas". Si suponemos que la Academia y el Liceo están dentro de la ciudad Sócrates sale fuera, camino a lo largo de las murallas, vuelve a entrar. Da un rodeo. Pero él agrega: "... vengo derecho de la Academia al Liceo". Luego, lo que da un rodeo es la muralla y no el camino. El camino va por las afueras yendo derecho. La ciudad, entonces, que suponíamos en un comienzo, es una que tiene un adentro y un afuera neto. Pero esta última, cuya muralla se retira para dejar algo fuera, tiene dos modos del afuera y del adentro.



Santa Cruz es la capital de puntos como éste que no son la capital: un lugar de pasada, no antes habitado, por instantes habitado. Por eso estamos aquí. Toda la conformación de la obra es, así, una simple abertura inicial. América se va a cubrir de múltiples puntos de elaboración simple, pues la capital no termina nunca de hacerse.

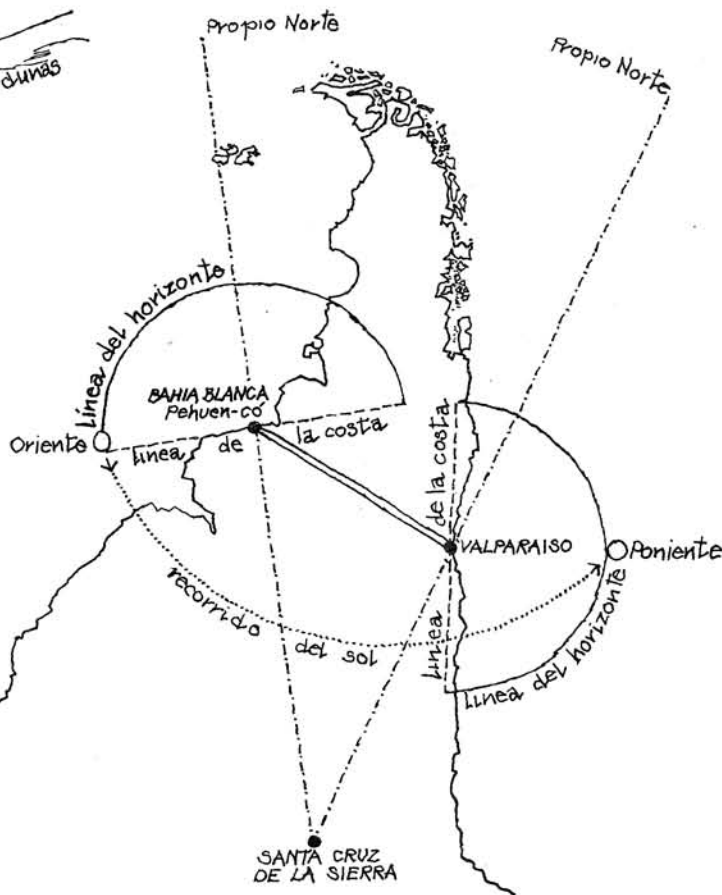


Se tiene, así, una indeterminación del "ir a lo largo de...". Cual si atravesar, cruzar, entregara lo claro y distinguido. Pero ahí, en ese lugar de Bahía Blanca la iluminación no converge hacia el horizonte del mar. Sino que dejan entre ambos una suerte de centro inllenable. Es el de la presencia de dos lejanías: la del Propio Norte y la del Océano Pacífico. Por eso vamos a la costa Atlántica. Para tener dos lejanías no concordantes y que, por ello, se dan cual indeterminados.

Lo indeterminado es aquello que no alcanza cierre de antemano sino que hay que construirlo. Construcción en lo indeterminado para abrir el Propio Norte y el Mar Interior americano.

Pero, todo esto, ¿en qué toca a la arquitectura?

Palladio construyó la Villa Rotonda con cuatro fachadas iguales de tal modo que establecía una suerte de equivalencia en la ubicación con respecto al paisaje. El cual no parecía entregar una dirección predominante. La obra establece su propia orientación sin nada exterior que venga a modificarla. Pero, en la ciudad española en América la calle se



planteó como un frente neto hacia el cual dan las fachadas y, en las ciudades actuales, hacia el cual dan los accesos principales a una edificación. Sin embargo, los estacionamientos se ubican en las partes de atrás y, cada vez más, se accede a través de los patios de servicio. Estos son aquellas partes de la edificación que han quedado cual residuos. Hay que volverse a tratar esta dimensión. Pues, en la obra de arquitectura que es con ante y dentro, la frontalidad es en disputa. Pues no se da tan claramente distinguida como en los paisajes. Nos encontramos, así, en la costa Atlántica en un poblado de casas de verano a lo largo de una playa y que deja entre ésta y la costanera un trecho de dunas. Ahí, en ese sitio instalamos la obra. Es una ubicación que queda casi en los límites del poblado, junto a un camping, cuando ya las casas se hacen más distanciadas. Quedamos, así, emplazados en una extensión tan poco edificada que no entrega de antemano sus direcciones. Estamos ante el mar al Sur y también en estas dunas que no determinan de inmediato si se ha de ir a lo largo de la playa o avanzando a encontrarla.

Pero, ¿cuál es la abstracción sobre la cual se sienta todo este pensar?
¿Cuál es la expresión matemática del baldío?

En la resolución de la ecuación de segundo grado ("Veinte Algoritmos, Algoritmo de Lagrange". G. Iommi A.) que consiste en completar el cuadrado, $x^2 + px + algo$, el segundo miembro es el que se deduce de la definición del cuadrado de un binomio: px es el doble producto del primero por el segundo. Luego, $px = 2x \cdot \frac{p}{2}$,

y el segundo miembro es, entonces, $\frac{p^2}{4}$. ¿Qué se ha hecho aquí? Se ha multiplicado

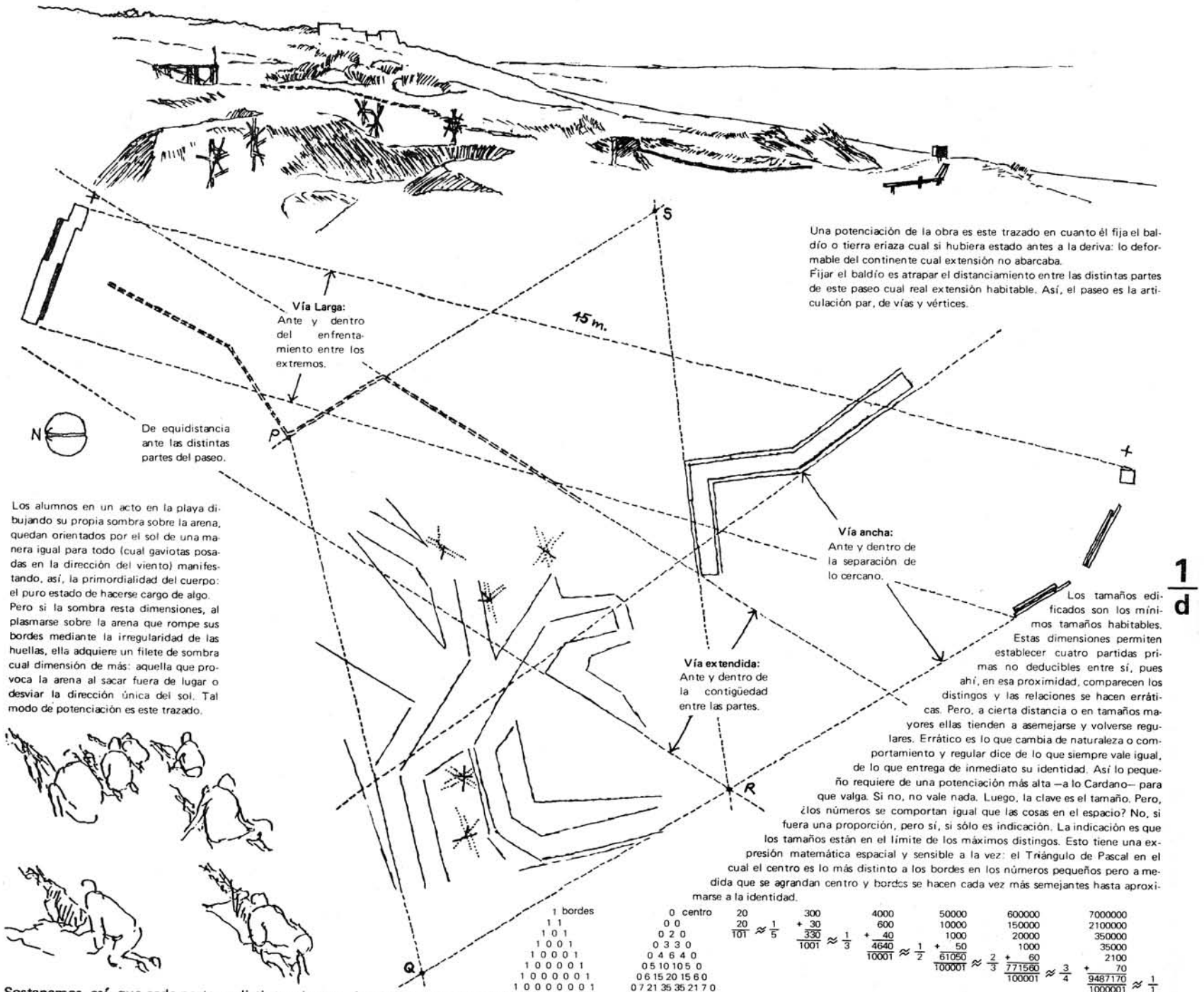
y dividido a la vez por 2 lo cual no cambia el valor de la expresión. Pero sigamos: a la ecuación de II grado, $x^2 + px = -q$, se le supe lo que le falta del cuadrado en ambos lados para mantener la igualdad:

$$x^2 + px + \frac{p^2}{4} = -q + \frac{p^2}{4}$$

Es decir, nuevamente se ha introducido algo que no altera a la ecuación.

Se trata, así, de transformaciones que no transforman pero que, a la vez, entregan la clave de la resolución. Si se tiene una clave en el pensar firme, se puede ir a los extremos. Es lo que corresponde al número. Por eso estudiamos teoría de números pues el número cual objeto matemático concreto nos permite ir a las otras disciplinas matemáticas no aritméticas. El número es la arena común en la que nos encontramos con la matemática.

Pero, si reparamos en la resolución de Cardano de la ecuación de III grado, tenemos que aceptar que la clave está en la elevación de la ecuación a una potencia mayor que la de la ecuación por resolver. Así, todo este escrito es una elevación a potencia de lo realizado. ¿En qué? En que la obra es en cuatro cuarteles autónomos que tratan lo mismo cual transformaciones que no transforman. Pero, a la vez, no se trata de lo mismo. Porque plantearse autonomías no deducidas unas de otras, sin sucesión de una a la otra que, precisamente, no quieren establecerse como continuidades ordenadas, es en una concepción de números primos. Los números primos que son erráticos en valores bajos y que, en valores altos comienzan a dejar vislumbrar una cierta regularidad.



Una potenciación de la obra es este trazado en cuanto él fija el baldío o tierra eriza cual si hubiera estado antes a la deriva: lo deformable del continente cual extensión no abarcaba. Fijar el baldío es atrapar el distanciamiento entre las distintas partes de este paseo cual real extensión habitable. Así, el paseo es la articulación par, de vías y vértices.

Vía Larga:
Ante y dentro del enfrentamiento entre los extremos.

De equidistancia ante las distintas partes del paseo.

Vía ancha:
Ante y dentro de la separación de lo cercano.

Vía extendida:
Ante y dentro de la contigüedad entre las partes.

Los tamaños edificados son los mínimos tamaños habitables. Estas dimensiones permiten establecer cuatro partidas primas no deducibles entre sí, pues ahí, en esa proximidad, comparecen los distinguos y las relaciones se hacen erráticas. Pero, a cierta distancia o en tamaños mayores ellas tienden a asemejarse y volverse regulares. Errático es lo que cambia de naturaleza o comportamiento y regular dice de lo que siempre vale igual, de lo que entrega de inmediato su identidad. Así lo pequeño requiere de una potenciación más alta —a lo Cardano— para que valga. Si no, no vale nada. Luego, la clave es el tamaño. Pero, ¿los números se comportan igual que las cosas en el espacio? No, si fuera una proporción, pero sí, si sólo es indicación. La indicación es que los tamaños están en el límite de los máximos distinguos. Esto tiene una expresión matemática espacial y sensible a la vez: el Triángulo de Pascal en el cual el centro es lo más distinto a los bordes en los números pequeños pero a medida que se agrandan centro y bordes se hacen cada vez más semejantes hasta aproximarse a la identidad.

1 bordes	0 centro	20	300	4000	50000	600000	7000000
1 1	0 0	20	+ 30	600	10000	150000	2100000
1 0 1	0 2 0	101	330	+ 40	1000	20000	350000
1 0 0 1	0 3 3 0		1001	4640	10000	1000	35000
1 0 0 0 1	0 4 6 4 0			10001	100000	10000	2100
1 0 0 0 0 1	0 5 10 10 5 0				1000000	100000	70
1 0 0 0 0 0 1	0 6 15 20 15 6 0					10000000	9487170
1 0 0 0 0 0 0 1	0 7 21 35 35 21 7 0						100000000

Sostenemos, así, que cada parte es distinta a la otra, fundamentalmente distintas, pero que si poseen algún grado de semejanza ésta se da cual congruencia aritmética y no cual identidad (ver "El Triángulo de Pascal cual arma de visibilidad para acceder al & de Newton" donde se expone cómo la regla no se cumple por identidad pero sí por congruencia).

Así, ¿si todo lo anterior lo eleváramos a la máxima potencia? ¿si todo esto

podríamos tratarlo desde el concepto de límite que trata de un modo de aproximación?

Tal asunto es el que se abre ahora: el límite de los tamaños habitables que dejan entre sí un intervalo de aproximación entre lo instalado y lo a sitiar, el baldío americano.

Diagramación, montaje y control de producción:

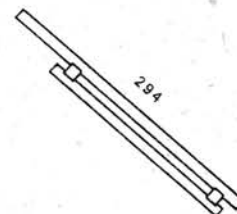
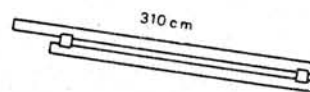
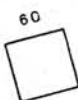
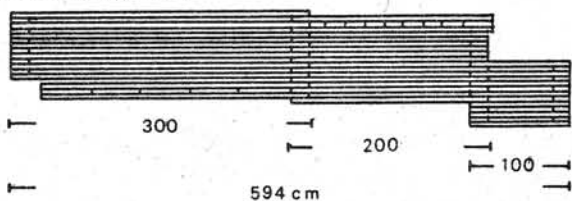
M. Pilar Anguila Mackay y Johanna Berger Hidalgo

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.

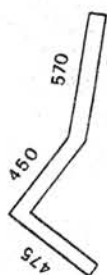
Dispersar: llegados al lugar la obra en cuatro partes ubicadas libremente y distanciadas entre sí. Pero hay un orden en que se atribuye lo siguiente: como no se tiene ningún límite en la tierra se puede tener un límite celeste. En el cielo, la Cruz del Sur. Cada parte limitada entonces por la Cruz del Sur. Las orientaciones son así por la Cruz del Sur y no por el lugar ni por una relación de las partes entre sí. Sólo un lugar que no tiene límites, el baldío, puede tener tal orientación en vertical. Así, un límite puntual para cada cual: el límite de las estrellas. Tenemos en el mapa de Amereida la Cruz del Sur proyectada sobre el continente que determina cuatro cuadrantes. Se trata de la superposición de un orden celeste a uno terrestre. Y si reparamos en las estrellas mismas, engarzadas sobre el continente vemos que, en tanto Cruz del Sur, conviene que cada parte proceda de distinta manera.

Cuatro autonomías que tratan lo mismo: la orientación en el baldío. Pero sin aproximarse entre ellas. De tal modo que constituyen lo no lleno. Ahora bien, durante la preparación

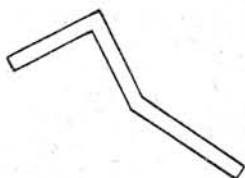
a la travesía aprendimos de memoria un poema de Amereida realizando actos poéticos con los alumnos. Godofredo Iommi dice que la memoria se da en emergencias y desapariciones. Nosotros hicimos una interpretación de esto. Una interpretación en un arquitecto se encarna inmediatamente en obra, en cuerpo edificado. Así, las palabras del poema fueron escritas sobre el trazado de un dibujo lineal y ello encarnado en unas baldosas de cemento de perímetros y dimensiones variables entre 15 y 45 cm. de lado: una baldosa por verso del poema doblada en otra del trazado. Escribir las letras con un trazado que posee consistencia constructiva es un modo de emergencia. Pero, que tales líneas del poema estén escritas sobre baldosas para ser colocadas en el suelo es un modo de desaparición. Es en este indicible en el cual nos encontrábamos. ¿Qué hacer? Pues bien, el poema se constituyó en nuestro aproximador. Ya que cuatro partes aisladas entre sí, sin recibir una distancia ni enviar otra, sólo pueden lograr una cierta equivalencia de densidad entre ellas si se les intercala entremedio un pavimento tal, que toca a todas por igual.



Un puente elevado no para ir atravesando sino estar, se sube para ser detenido.

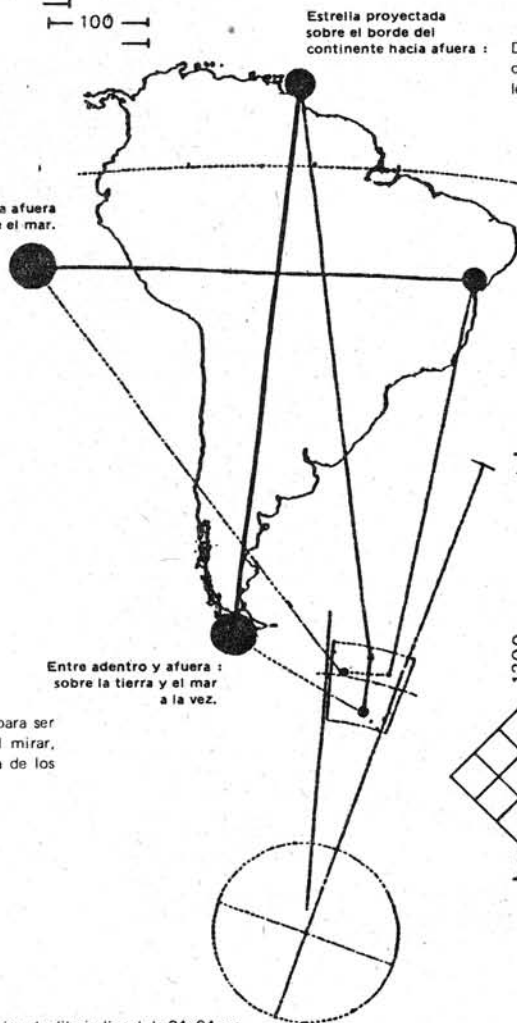


1870 cm

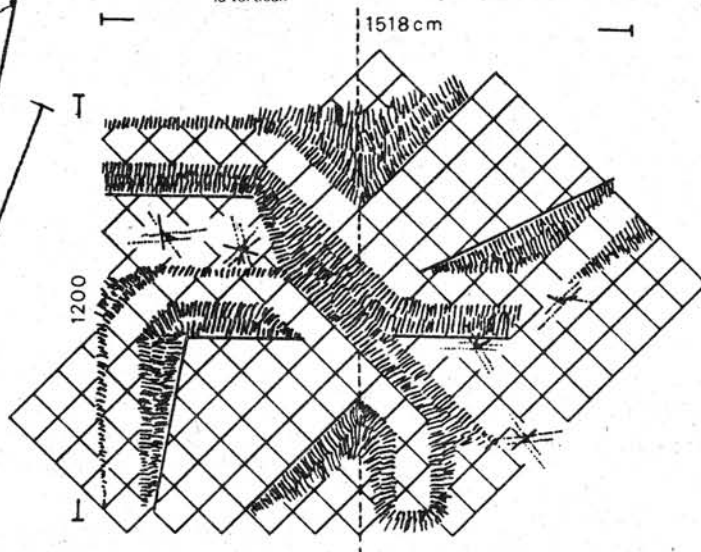


Dos calzadas rehundidas para ser detenidos, al pasar en el mirar, a ras a otros, a la altura de los ojos.

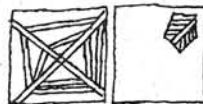
Estrella proyectada afuera sobre el mar.



Del borde hacia adentro: Una hondonada y un montículo junto a los cuales 5 estacas marcan el "aquí" del ser detenido, en un llamado o un desvío, por algo que está arriba, abajo, al lado: habitar junto a la vertical.

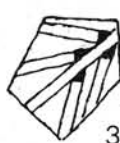


- 1 Lámina de dibujo lineal de 94x94 cm.
- 2 La lámina cubierta con un papel de envolver con un recorte del "aquí" del dibujo.
- 3 El "aquí" de la lámina encarnado en dos losetas de cemento a igual tamaño.
- 4 Las losetas colocadas en el suelo, siguiendo la linealidad de lectura del poema: un mero "ir".



1

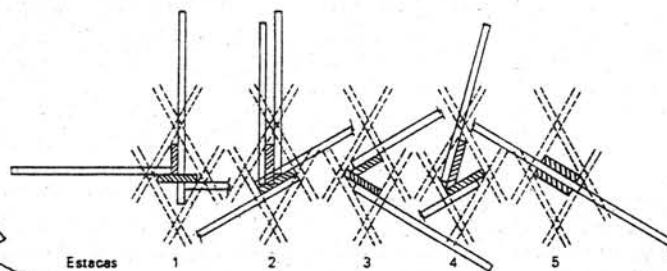
2



3



4



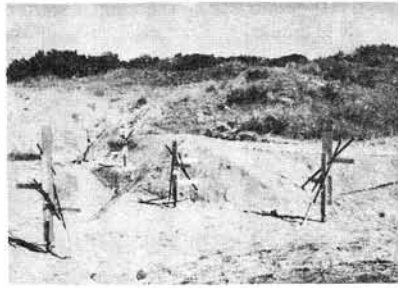
Estacas

Cinco estacas cual "rosa de los vientos" de todos los giros.

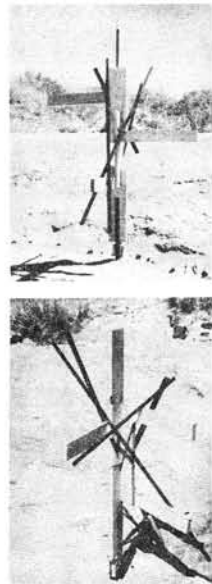
En arquitectura nada se hace sin doblar. Si cada cuadrante se debate en su dimensión habitable, dentro, orientada en vertical por la Cruz del Sur tiene al lado, cual dupla, este suelo a ras que es un "ante" puro: las baldosas cual secuencia de lectura. Es la dimensión de quórum de la travesía: 74 líneas del poema - 74 alumnos. 74 x 2 = 148 baldosas entendidas en línea. El quórum es el que hace posible la obra. El permite abarcar una extensión

que se abarca en 4 días de viaje y la extensión que se copa en 4 días de erección de la obra misma. El quórum atrapa la extensión en cuanto acto. Un acto que alcanza la magnitud de los muchos en travesía. Por ello, con ritual. La vida en travesía alcanza su propio ritual. Ritual del viaje en bus, ritual del campamento, ritual de chantier. Es por eso que los alumnos pueden realizar el acto poético de proclamación de la obra. Pues la tocan en cuanto acto pero no en cuanto forma.

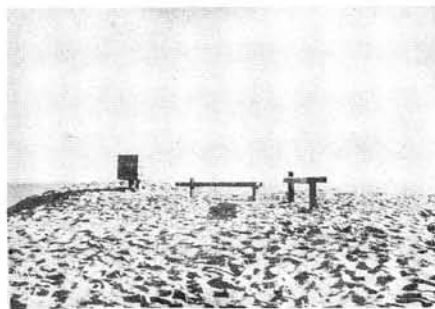
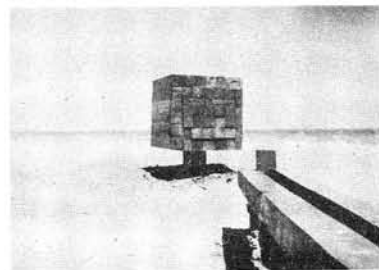
Ahora bien, estos cuatro cuadrantes distintos y distanciados entre sí, ¿partes de qué son? Nos encontramos en un balneario. Un balneario se habita en esas caminatas en que pasearse no es un sin sentido. Pues bien, se habita esta obra yendo a pasear por estos cuatro lugares. En este paseo se ve un juego de cosas: un puente, una calzada, unas estacas, unos asientos. Ahí mostramos lo que es un baldío.



Las 5 estacas cual centros cuyas verticales son las primeras partidas de los niveles del habitar: altura de barandas, de asientos, de apoyos, ... aquello junto a lo cual se está. Junto a la profundidad de una hondonada y un montículo de arena.



La extensión fijada en el horizonte. El cubo es, con su ángulo recto, el punto firme de la libertad de orientación.



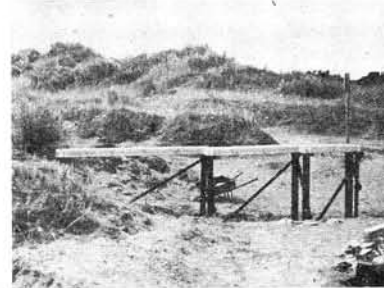
Lo que se edifica es una teoría de lo que es una obra de arquitectura. Un tratado de la obra. Pues no hay sólo independencia entre estas cuatro partes sino también libertad de ejecución, de finiquito, de materiales, de todo. Libertad de concepción de la obra. Que una parte sea sólo válida en la traza es a la manera de la ciudad española y si es finiquitada es a la manera de una edificación.

Se dan, entonces, cuatro modos de la obra: una, en que lo primordial es elevarse sobre el suelo en una suerte de puente o pasarela para tener de inmediato dos pisos. Y, en ella, lo que se realiza es este piso superior. Se trata de una obra que puede continuarse. Para lograr ese primer piso. Otra, en que hay que mover y remover la arena para construir un montículo y una pequeña hondonada pues allí se queda junto al nivel cero: el suelo natural estacado cual forma

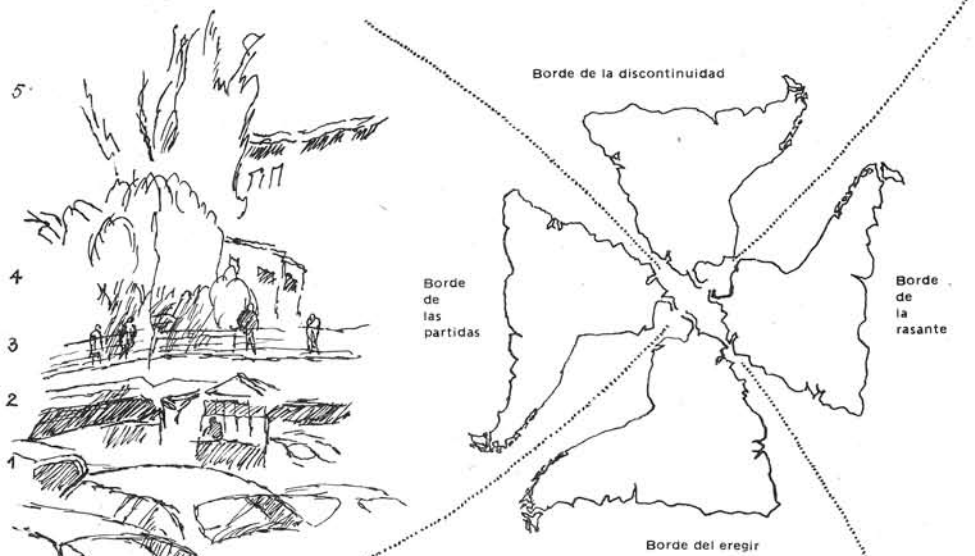
En medio de un paseo una detención entrega el baldío. En lo paseable una invitación a una breve permanencia. Como siempre, a la manera de un kiosko, la sombra de un árbol, un rincón. Ahí cambia el horizonte de la proximidad pero no el de la lejanía. En un paseo que es lo inadvertido que se ve inadvertidamente se puede tener lo inadvertible: lo inadvertible para tantos, eso es el baldío de América.



Introducir un quiebre en la extensión es este modo de desplazar la recta en tramos en horizontal y distanciarse del suelo en vertical.

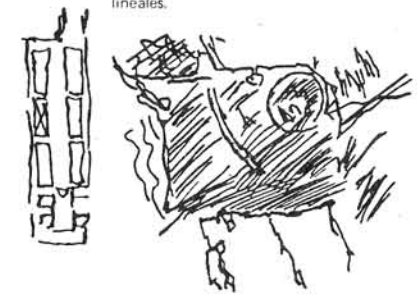


La cara de sombra es esta vereda sumida en la arena resaltando levemente en sus cantos lineales.

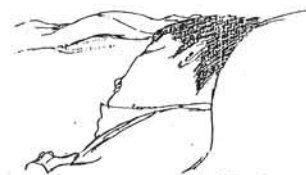
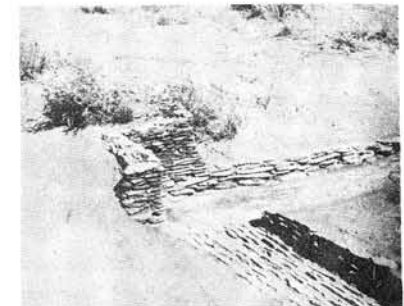


Se habita en varias alturas a la vez. Tal modo de habitar pide de una ciudad pues ésta acumula el habitar del hombre. 5 es el mínimo número que entrega esta posibilidad.

Los bordes con que se encuentra esta obra en la arquitectura. Podemos establecer entre ellos una concordancia pero no colmar el intervalo que los separa cual una falla.



Coche dormitorio de un tren: la sombra deja al cuerpo sin "copar" el interior; apenas lo toca.



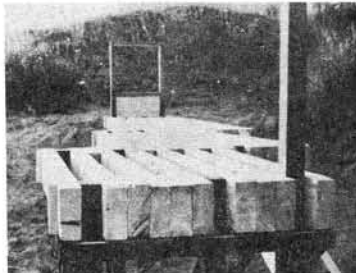
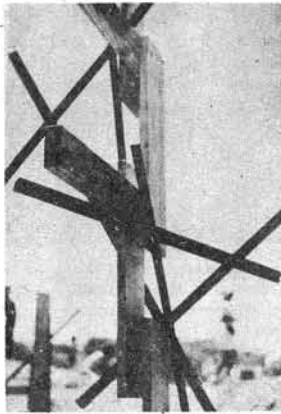
El ségno es una virtud de la proximidad.



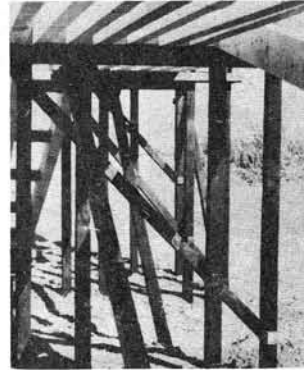
del "aquí" de la obra. Otra en que, a cielo abierto, la habitabilidad se da en una cara de sombra. Esta es una vereda levemente rehundida para quedar en una mirada a ras. Y otra, es un cubo lleno junto a dos bancos apenas girados en una libre ortogonal con el mar cuyo finiquito se da por la firmeza y por el brillo en la superficie. ¿Es, entonces, que la arquitectura puede darse cual una primera dimensión que abre a ser continuada en otra o, ella puede ser un trazado que fije el "aquí" de las dimensiones que han de venir o, aún, ella puede ser una parte de un conjunto que manifieste en ella misma la excentricidad de aquello ante lo cual se ubica o bien puede ser una obra que tiende a alcanzar un grado de permanencia y de cuidado propio de lo ya habitado? Sí.

En cuanto a la ejecución que pide una obra levantada en travesía. Se trata de ir, atravesar la extensión, detenerse, erigir la obra y volver. Es, entonces una obra con tiempo. En el tiempo o "tempo" del viaje y de la detención. Una obra levantada, por así decir, de un golpe. Requiere, por lo tanto, de una prefabricación. La prefabricación no sólo en cuanto elementos o piezas que se montan en chantier sino también, en un sentido más amplio, en cuanto lo reglado de la faena. Se trata de lo pre-determinado de antemano. Ahora bien, toda la travesía es un "pre". Que alcanza su "ahora" in situ. In situ es encontrarse con el lugar. Lo no determinado de antemano. Es decir, si concebimos lo prefabricado como lo duro, encontrarse con el sitio es encontrarse con la materia cual lo blando. Una figura, por ejemplo, la de los itinerarios del viaje o la de las comidas está en una suposición de una materia dura.

Por ello, es muy perfilada. Lo más cercana a una geometría de puntos, líneas y planos. Abstraible en esas dimensiones porque no deja intersticios ni grosores. Pero la obra se encuentra con lo no abstraible así: un lugar en el continente. El lugar trae su materia. La materia tierra, por ejemplo, o viento o materiales disponibles ahí mismo. Luego, lo ya determinado de antemano cual figura al encontrarse con la materia adquiere grosor. Pues la materia es lo blando, siempre. La geometría es lo duro. Porque supone el plano cual lo fijo. Pero la materia no es en planos. Por ello los perfiles y cantos se vuelven ondulaciones. Se habita con espesores y distanciamientos cual modo de encontrarse con lo blanco. Esto es propio de la arquitectura. No así de la escultura. Es posible, mirando las esculturas de Lipchitz, que la materia en ellas se dé cual lo duro. Indeformable.



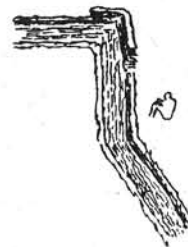
El tendido de este puente se encuentra con lo determinado de la altura, que se deja perfilar por arriba, en ese suelo relevante y, por abajo, se interpone en la sombra cual umbral.



Encontrarse con la arena es encarnar una encarnación compleja, contradictoria por su misma movilidad. Pero, las estacas son en una encarnación pura, no compleja. Se da, así, el drama entre lo complejo blando y la unidad dura de las estacas que se acusa por el distanciamiento entre ellas y su ubicación ni sobre el montículo ni abajo en la hondonada sino en un nivel rasante cero.



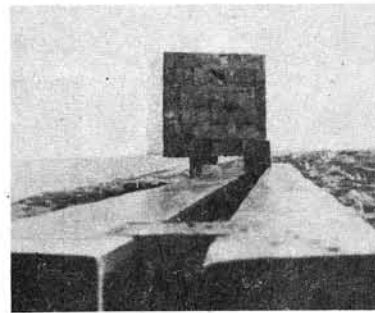
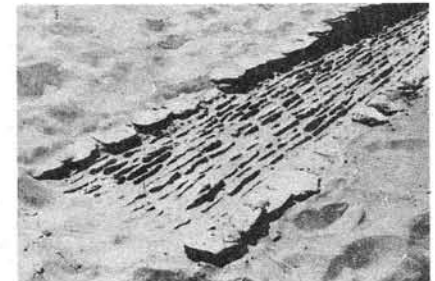
El algoritmo de la construcción del cubo es uno que pide que las piezas se ensamblen irregularmente para alcanzar la regularidad de la superficie brillante al tacto.



El poema de Amereida extendido en el suelo a lo largo, pues en esa secuencia continua puede darse la lectura.



Esta vereda construye su suelo levemente bajo el nivel natural para, desde allí, levantar los cantos de las piedras en un veteado de luz que invita a pasar por ella.



Pero hay otra dimensión importante que trae la travesía. Y es que estas obras son a cielo abierto. La unidad de la obra es muy distinta a cielo abierto que bajo el cielo artificial cerrado de un interior. Amereida pide que la arquitectura suspenda el cielo artificial. Pues quedamos libres de realizar todos los ensayos, tratados que queramos, fracasados o no, en que no importa coincidir. Pues el cierre no está dado de antemano. Cual si quedar a cielo abierto permitiera la perfección de lo que se extiende distendidamente pues las uniones son en la luminosidad pura del vacío inllenable. Sin obligar a que, por una dimensión gravitacional, la unión misma de aquello que ha de cerrarse sea en otro lenguaje distinto al propio de la obra. Ahora bien, la faena pide de un campamento. En que la puerta de la carpa dé a la obra como en Venecia las puertas dan al canal. Cada chantier se constituye, así, con el vértice de su propia carpa. enteramente en madera

El chantier del puente elevado que es construido enteramente en madera con piezas que hay que recortar y montar requiere de encontrarse con las fundaciones y con las protecciones que requiere la madera a la pudrición. El chantier del montículo y de la hondonada requiere de encontrarse con el tamaño de lo que va entre la trama rectilínea y regular trazada y las curvaturas y pendientes propias de la arena. Y, en cuanto a las estacas de madera diagonalizadas en fierro (enteramente prefabricadas), con el montaje de las piezas y la ubicación exacta en el terreno. El chantier de las veredas requiere de encontrarse con las piedras esparcidas en la playa y disponerlas cual cara de sombra y no como superficie ni como aristas. El chantier de los bancos y del cubo requiere de encontrarse con la materia, palmo a palmo, desde su firmeza y permanencia hasta el brillo de su superficie al tacto: fundaciones in situ y pulido del roble.

EL ORDEN DE: A M E R E I D A CRUZA ESTAS PAGINAS



SECCION 2

PARTICIPANTES

Profesores Manuel Casanueva, Ricardo Lang

1984

Arquitectura

III Etapa

Ferrada H Jorge
García C Miguel
Valenzuela L Loreto.

IV Etapa

Del Pino L Alejandro
Icarte B Carlos
Leiva A Claudio
Monteverde C Mario
Sánchez M Sara
Valenzuela V Beatriz
Zagal M Andrés.

V Etapa

Flores S Leonardo
Ortiz B Gonzalo
Quercia M Mauricio
Valenzuela A Ricardo.

1985

Arquitectura

III Etapa

Mercado E Rodrigo
Tello V Eduardo.

IV Etapa

Díaz P Patricio
González F Aldo
Kruberg G Claudio
Medel L Eduardo
Ormazábal L Pedro
Ramírez D Mauricio
Valdivia A Cynthia
Vallejos M Pablo
Voight A Hans
Zagal M Andrés.

V Etapa

Mira B Carlos
Pozo P Eduardo
Uccelletti Z Luciano.

1986

Arquitectura

III Etapa

Arce M Paulo
Meza C Sergio
Murray E Mike
Serrano E Sergio
Triviño P Leonardo.

IV Etapa

Basualdo M Cecilia
Bernal F Luis
Cárdenas V Víctor
Castro C Luis
Cortés S Carlos
Cruz A Oscar
Lira A Héctor
Malebrán D Alejandro
Ostornol A Isabel
Pavez L Samuel
Pickett L Arrian
Puvogel L Carla
Rojas D Pablo.

V Etapa

Acuña L Hugo
Castro S Hugo
Hildebrant V Christian.

1987

Arquitectura

III Etapa

Pavez I Sebastián
Siclarí B Paola
Uvilla E Antonio.

IV Etapa

Brito P Joao
De la Cuadra C Pablo
Elgueta C Rómulo
Girardín B Marcelo
González A Marcelo
Marín D Daniel
Navarro D Soledad
Núñez C Ariel
Rogaler F Rodrigo
Súnico L Daniel
Viné A André.

V Etapa

Asuar B. Malise
Barison E Carolina
Cancino R Marcos
Escuti V Lorena
Herrera L Cristián
Macchiavello G Enzo
Montt S Carolina.

Los alumnos de **Diseño de Objetos**, que participaron en estas travesías, están nombrados en la **Sección 4**.

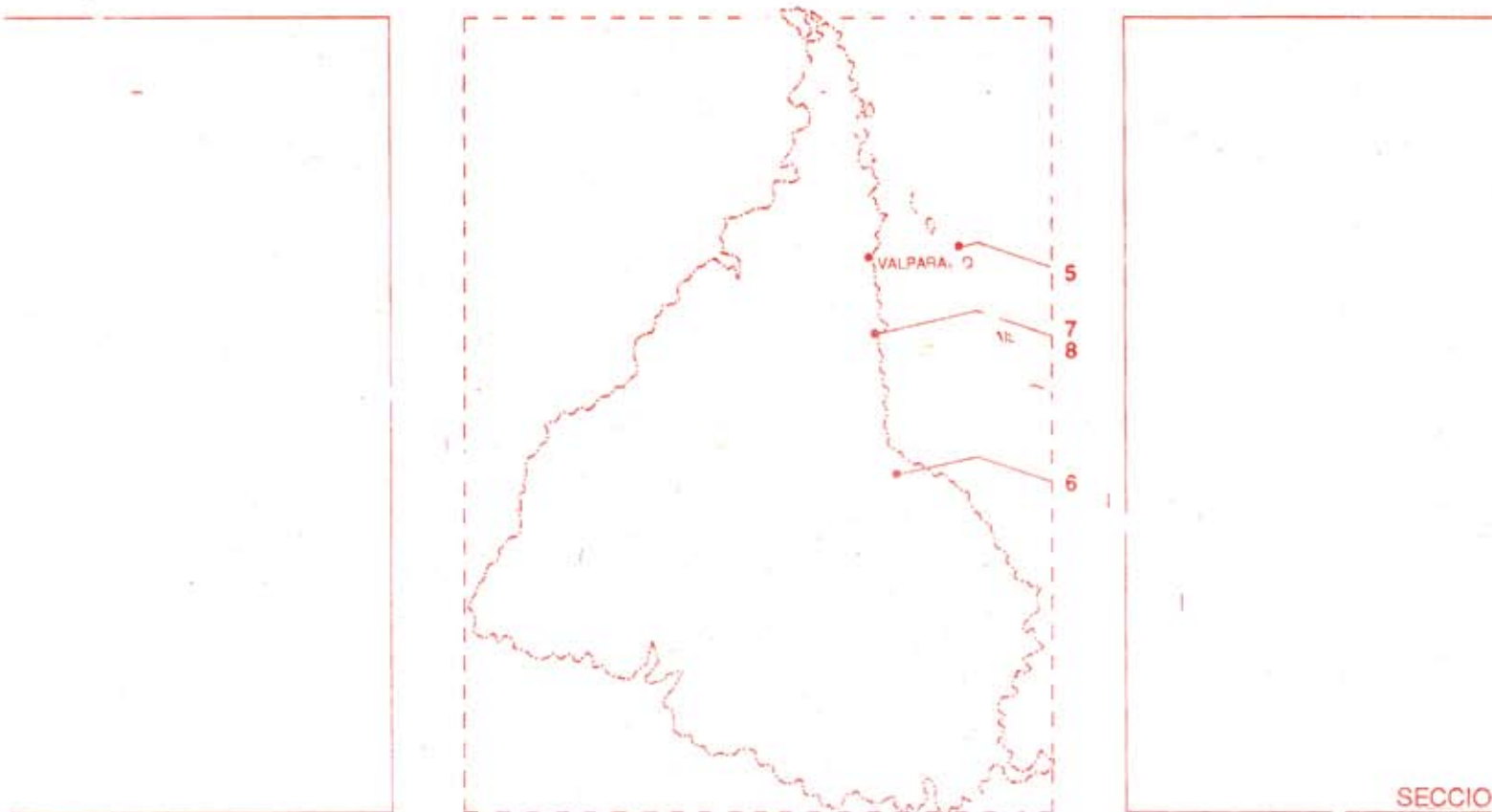
CUATRO TRAVESIAS DE LA SECCION 2

5
ISLA ROBINSON CRUSOE
Océano Pacífico 1984
a

6
LAGO TITICACA
Bolivia 1985
bc

7
CALDERA
Primera Fase
Chile 1986
c

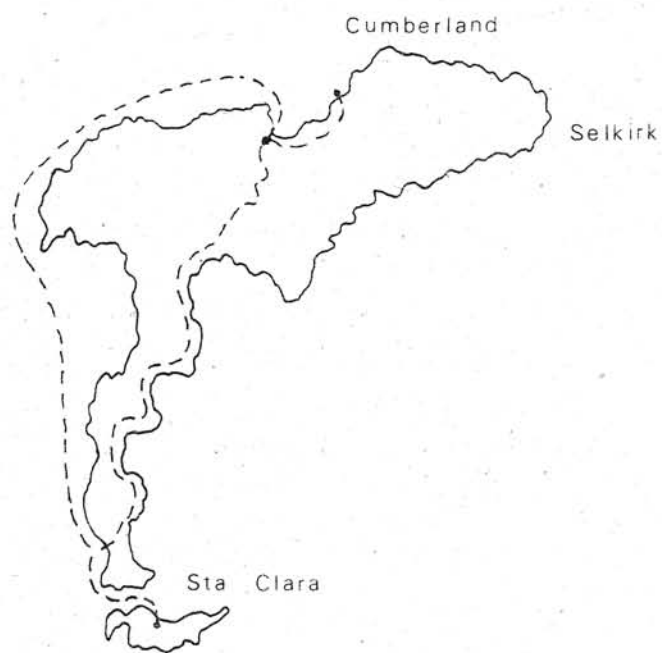
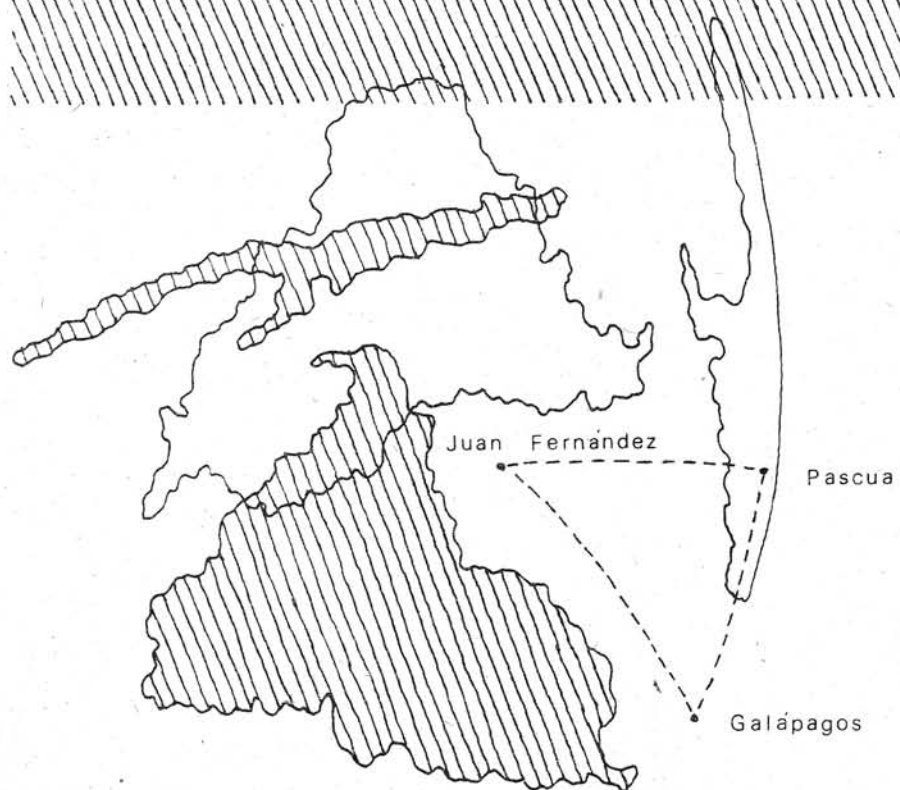
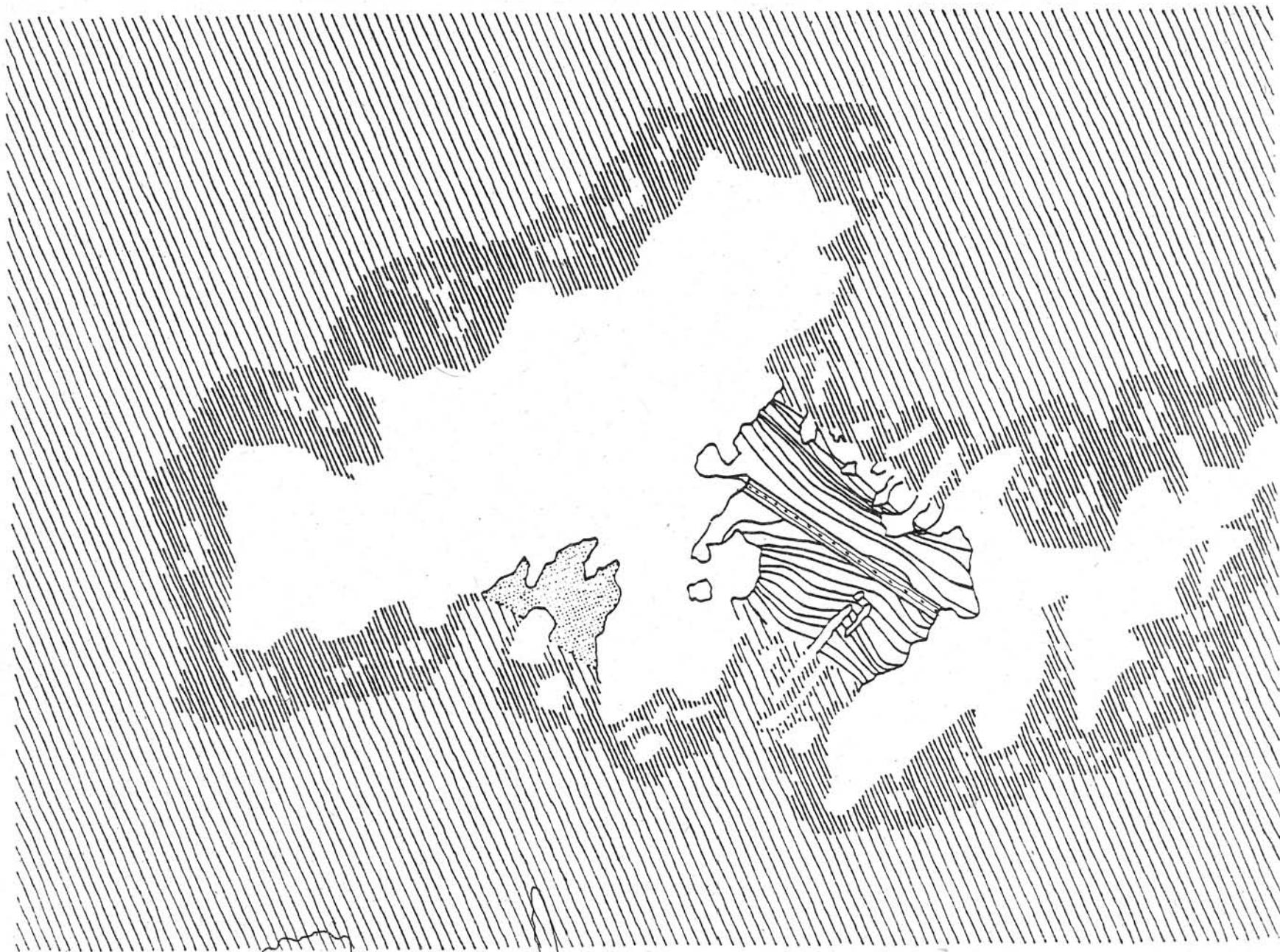
8
CALDERA
Segunda Fase
Chile 1987
d



En la presentación de estas travesías se ha cuidado, en primer lugar, lo que se refiere a las obras mismas que se realizan. Señalando su relación con los requerimientos teóricos de la arquitectura.

Dentro de tal propósito se han de remarcar dos cosas: una, que nos encontramos en una época posterior al inicio de las obras en libertad que inició la vanguardia de comienzos de siglo y que por tanto, las obras siguen una orientación en libertad. Así estas obras se empeñan en alcanzar un conjunto de orientaciones que sean libertad. Dos, en cuanto a la extensión; heredamos de los españoles una extensión que ahora hemos de extenderla bajo ese conjunto de orientaciones en libertad que den cuenta de Amereida. Ver esto, por ejemplo en Caldera.

Como se ve todo lo dicho representa una experiencia de la extensión, la cual por cierto intenta estar presente en las páginas de estas travesías.



Travesía a Juan Fernández, Isla Robinson Crusoe, año 1984
(obra; islote Pingüinos)

Primera instancia: Dilatoria

Nos organizamos; Hemos pasado meses intentando un acceso al Pacífico; también hemos estado a punto de viajar a Isla de Pascua, invitados en la Esmeralda. Se nos ha ofrecido el Catamarán Oceánico Japonés (Yaseigo II) que nos abriría la diagonal oceánica al noroeste. Luego a pocas horas de iniciar el periplo por Juan Fernández todo aquello se cancela. Corren tiempos difíciles para la Universidad, el mar se nos cierra institucionalmente.

Pero esto es generalizado y válido para los planes de toda índole, es por así decirlo una mentalidad y su inercia.

Llegamos a estudiar en esta Escuela en 1962 y desde entonces nos sorprende siempre el habitante de esta ciudad, en fuga diaria o estacional hacia abajo o hacia adentro: Quilpué, Villa Alemana, Peñablanca y en el verano Olmué.

En todo esto se reconoce una carencia de Pacífico que llamamos **dilación**: una separación en el que (a) intenta llegar a (b) pero se interpone (c) una trama dilatoria

Esa trama impide llegar a destino y consumarlo

Pero (c) aquí es la ciudad misma, cuya trama busca sustraerse de lo abierto

Valparaíso y los puntos alineados urden una negación de su condición oceánica. Estas ciudades viven sumergidas en el valle, buscando la hondonada y en giro hacia una mediante

Su constante es la tendencia que va hacia abajo y hacia adentro

Este "comportamiento del avestruz" es inverso a la generatriz del proyecto Achupallas, como también lo es el modo de vida en la Ciudad Abierta

instancia dilatoria

En ella se advierte una proliferación desde lo finito (campo) hacia lo infinitésimo (partición peculiar)

De modo general esta estructura es equivalente a la opción por habitar bajo el follaje en Santiago.

El modelo más próximo a esto es el laberinto utópico, cuya trama, inserta en un universo finito, inscribe una lógica peculiar hacia lo infinitésimo.

Mediante este modelo podemos situar comparativamente el laberinto de Cnosos y la trama de una ciudad cualquiera adyacente al mar

Para indagar la hipótesis de una ciudad para-laberíntica se construyó un propileo. Se trata de un volumen virtual cúbico, adyacente al mar, formado por una celosía regular de mástiles.

En cada uno se trazan particiones de áreas que tienden al infinito

El espacio conformado es neutral, con un mínimo de tropía. Con excepción de la vertical y el sentido intrínseco de arriba-abajo, el propileo no toma posición alguna.

Así en el trazado minucioso que intenta el infinito continuo, cada mástil retiene por sí mismo. Es esa densidad no clausurada y enrarecida la constructora de la **separación** (partición proliferante formal).

Con aquella adyacencia neutral se identifican estas ciudades de orilla que son paralaberínticas según la dialéctica con el modelo utópico.

Así también cierto sector de cnosos se define como pseudolaberinto por el carácter funcional deducible de su planta.

Segunda instancia: Dilatada

Ir a través del Océano Pacífico entre Valparaíso y el Archipiélago Juan Fernández exige una concepción distinta del espacio y su modo de observarlo.

Ya no se trata de la observación de lugar y sitio en el que transcurre la vida en la ciudad, sino en lo abierto.

Lo abierto rompe con el universo euclideo del plano y se proyecta hacia el universo esférico de Riemann; espacio en el cual el observador se encuentra siempre en la cima de la extensión y por ello está arriba y afuera, en la inestabilidad de un espacio de tangentes.

Todo punto en la trayectoria por la extensión depurada del Océano genera una **asimetría**, donde ya no rige la estabilidad de cuadrantes de nuestra comprensión habitual del espacio-sitio.

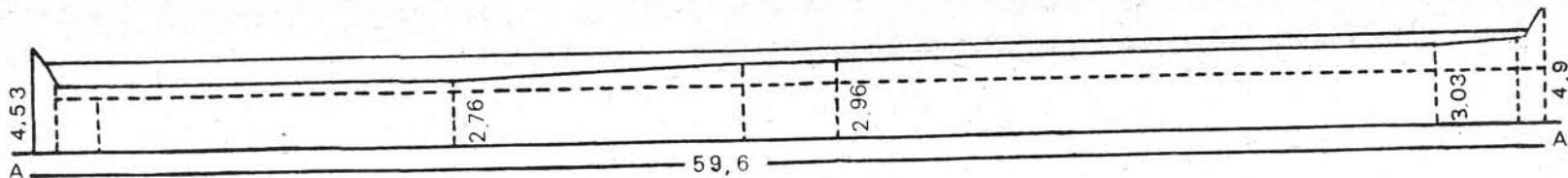
El observador, en estado no-sitiado queda en plena naturaleza, la que emite el tono único de la monotonía. Llegado a este punto la observación pareciera anularse.

(1), (2), (3), (4), (5) (1), (2), (3), (4), (5)

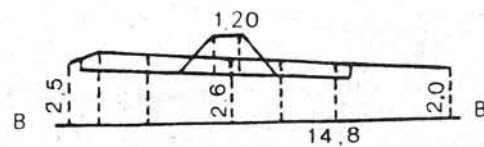
Entonces la observación pareciera agotarse en lo natural, incluso la trayectoria se ha vuelto imperceptible, sin eje, sin acontecer.



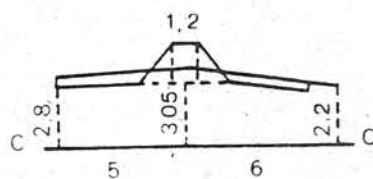
escala 1:500



Cota 0
Corte transversal A - A'

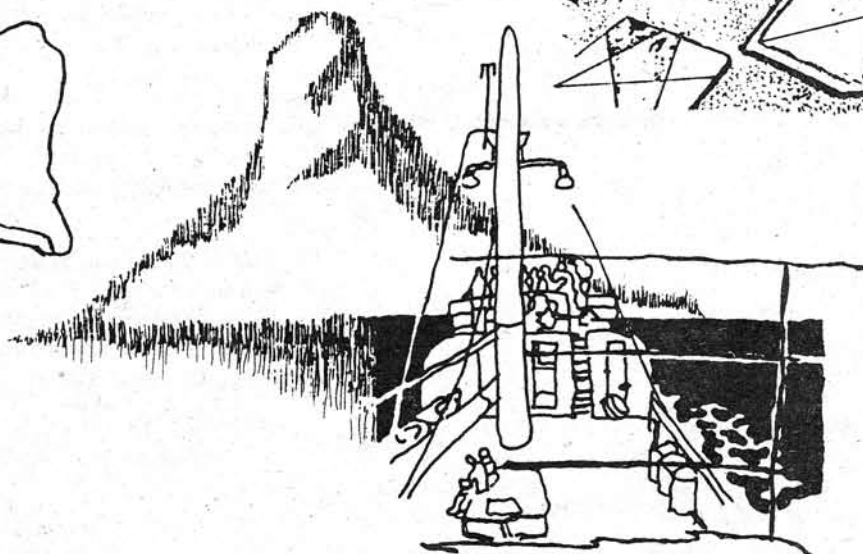
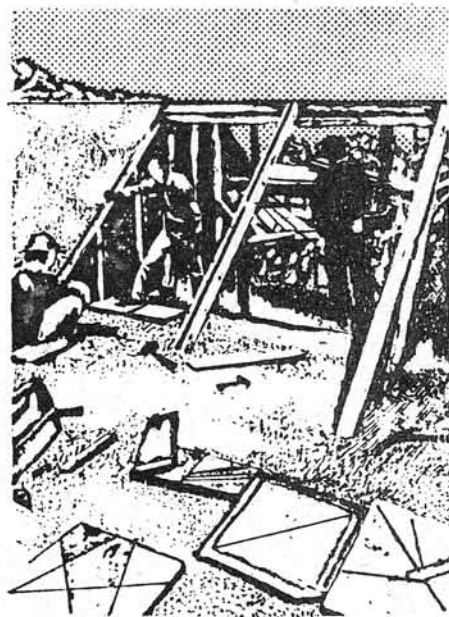
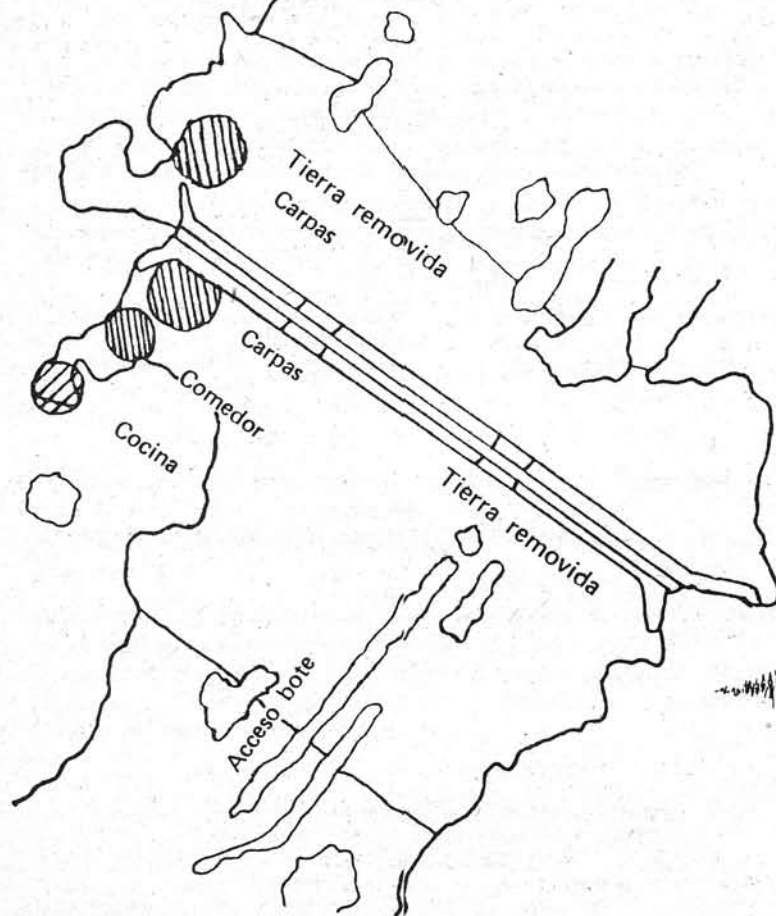
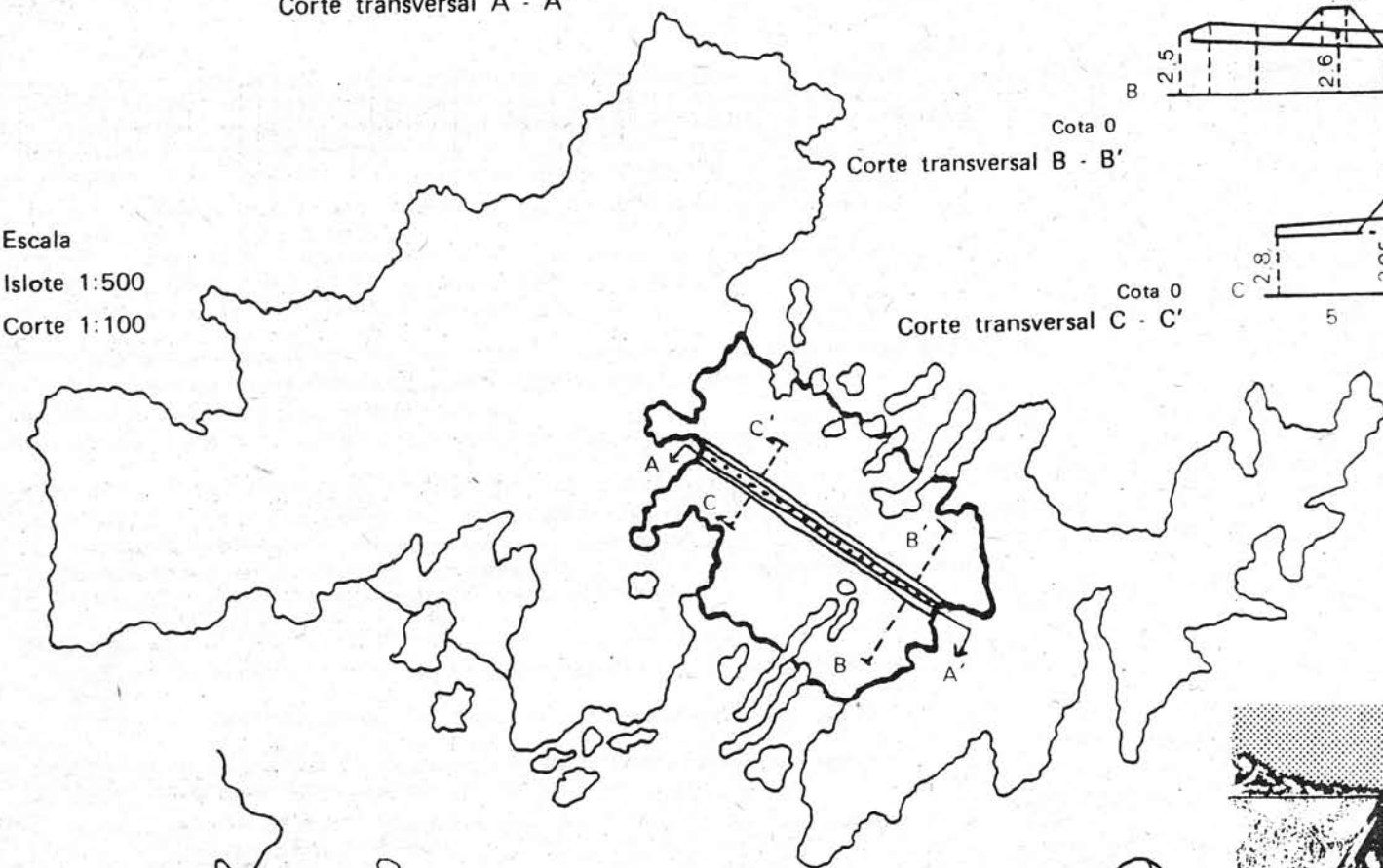


Cota 0
Corte transversal B - B'



Cota 0
Corte transversal C - C'

Escala
Islote 1:500
Corte 1:100



Travesía a Juan Fernández

Lo que ha ocurrido es que en el arco de la geodésica las referencias se han dilatado, provocando una inversión. Lo contable en la naturaleza y su contínuo es una manifestación de temporalidad. El espacio ya no es tal; una vez radicado en el tiempo, se identifica con éste.



Tercera instancia: el arribo .

El espacio es el tiempo .

La ardua tarea en travesía es la de someter a observación el tiempo, que se presenta bajo la apariencia psicológica, de adversidad. Esto sucede porque la geodésica se comporta lentamente y la extensión oceánica se presenta como una platitude ilimitada, donde, como se ha sugerido anteriormente, el observador se ha de haber con lo lato. (lato es dilatado).

La Goleta Darwin es por sobre todo una máquina sin concesiones, y sus refugios son mínimos. Tiempo y extensión se confunden en forma única e indiferenciada, el observador no puede sustraerse a este estar (inestable) en medio de la dilatación, de donde surgen rostros escépticos, cuerpos claudicantes, posturas solitarias. Al quedar en la platitude, la observación es devorada por la monotonía, se vuelve escasa y se torna linealmente descriptiva, a modo de Bitácora.

Cuarto día de navegación; La Isla Robinson Crusoe aparece en la pantalla del radar, es la certeza, todos están en cubierta, en los rostros de todos reaparece el hábito de tierra firme. La hipótesis establecida era que la isla emergía como un punto en el horizonte que cobraría gradualmente cuerpo, hasta abarcarnos. Pero los marineros isleños nos indicaban la bruma, aconsejándonos mirar "arriba". Por cierto que aquello exigía un cambio de óptica; no veíamos lo que ellos veían; la isla no era ni un punto ni corpórea, no estaba próxima, ni lejana. Estaba oculta, como veremos más adelante, en su luz propia, en la coexistencia de peñones y atmósfera.

Cuarta instancia: ir a través del pueblo .



Llega un grupo de niños al muelle, uno de ellos trae un barquito metálico, con el desmantelamiento propio de un real juguete. Lo posa en el agua y lo empuja hasta el límite del cordel que se amarra a una piedra. Se retiran unos metros hacia atrás en la playa y comienzan una secuencia de pedradas que no pretenden golpear el barquito sino provocar explosiones de agua en torno a él. Finalmente el barco lleno de agua se hunde y es sacado con el cordel. El juego se renueva, es el hundimiento del dresden; ellos mismos al parecer no lo saben, porque el juego no tiene nombre.

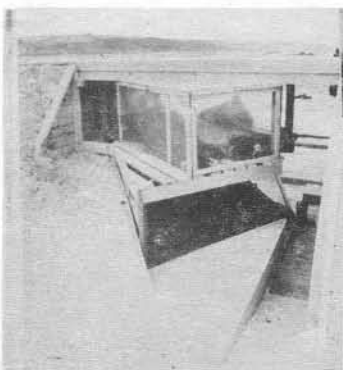
Pero, ¿Cómo acercarnos hospitalariamente a estas gentes que habitan sus leyendas y dónde cada hombre cada verano revive un Robinson en "mas afuera"? Los niños son un puro presente, pero los más viejos, en los que gravita el pasado se muestran distantes.

2
a

Hacemos lo siguiente: Inscrimos en un cubo esferoidal los nombres de todos sus muertos —en aquel mar— y a medio día, anclamos la Gran Boya Roja en medio de la Bahía, en un punto visible desde esa vertiente de la isla. Luego sonaron las Sirenas de las Goletas Kofuku-Maru y Darwin.

Este acto, al modo de la tragedia griega fue catársis en el pueblo, según nos dijeron, algunos se conmovieron hasta las lágrimas. Ese fugaz sea o destino. Conjurado nos permite atravesar el pueblo, que al final se despidió largamente mientras comenzamos el retorno.

Quinta instancia: A- métrica de totalidades .
B- métrica de parcialidades



Dos géneros cartográficos son el primer recurso de un cálculo de travesía.

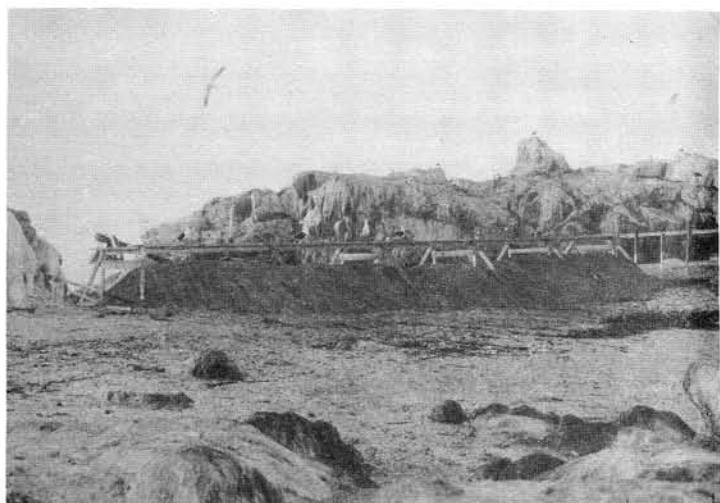
1. La cartografía científica, cuyas variaciones permiten precisar coordenadas tales como: figura, áreas, distancias, tiempo y otras
2. El segundo, trazado por el arquitecto busca establecer un campo de exactitudes, cuya estructura genera un orden en la extensión representada bidimensionalmente.

En la cartografía de la tesis del Pacífico (*) hay una métrica de totalidad concéntrica. El trazado se centra en el vacío homogéneo del océano generando una progresión inicial hexaédrica que tiende a lo ilimitado del círculo.

(*) Alberto Cruz.

Esta progresión hacia el perímetro establece una planimetría de áreas, aristas y vértices obteniéndose una connotación totalizante de la extensión. De ello resulta una capacidad instrumental de afirmaciones para la relación centro-orilla, potencialmente infinita.

Lo que interesa en una métrica de esta naturaleza es que el observador queda situado ante una totalidad simultánea y la indaga inagotablemente o bien la agota en cada consulta.

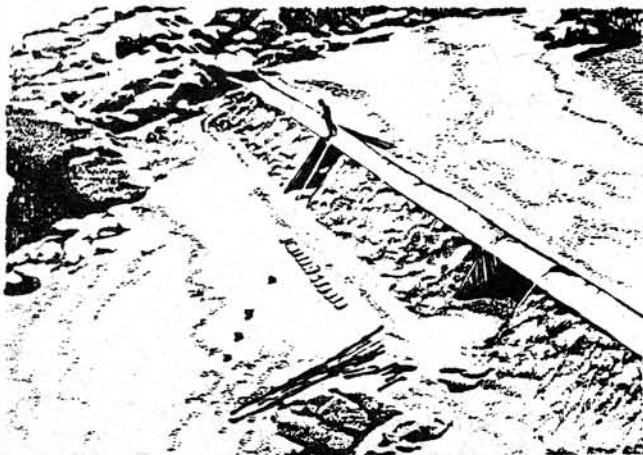


Travesía a Juan Fernández



Séptima instancia: orden arquitectónico, espacio de la obra.

Sexta instancia: métrica del sitio (la obra).



Sin embargo nuestro punto de partida es la orilla y vamos hacia afuera (a Juan Fernández), ello resulta ser exactamente lo inverso del orden anterior. El círculo trazado con el centro en la orilla (Caldera); y Juan Fernández contenido infinitesimalmente en un punto de ese arco genera un perímetro oceánico (horizonte) a indagar. El punto de partida en la orilla exige una representación del océano concebido esta vez lateralmente (no concéntrico) y heterogéneo por la determinación de un punto singular en él. El soporte geométrico, del algoritmo diferencial de Leibniz se presta a esta métrica.

La isla; infinitésima, partícula, particular, permite así generalizar aquello a todo el océano; se afirma así que toda travesía por el Pacífico es inductiva. Se va hacia lo particular y se retorna a lo general. Vale decir, toda travesía a un punto del océano retorna del océano en general.

Considerando que este algoritmo contiene como la métrica de totalidad la idea de indagación de relaciones hacia lo infinitésimo en el arco perimetral, se sustituyen las aristas por islas. Al hacerlo la métrica ya no se ciñe al desenlace del algoritmo, sino que lo trasgrede incorporándolo a la lógica interna del lenguaje arquitectónico - ahí será posible verificarlo. De la sustitución surge que al organizar una convergencia de relaciones indeformables en la tangente se llega a "conocer" una medida de lo infinitésimo del océano.

Ubicación: El sentido inductivo anterior es parte - generatriz de la obra, retro-trayendo afirmaciones oceánicas, las afirmaciones de travesía. Desde la orilla hacia el islote de Leibniz se reitera la trayectoria a un punto de indagación que esta vez, en magnitud real genera la obra. Esta, se ubica en el islote desierto rodeado del océano (bosque de ríos).

Postulación del sitio-antisitio.

Regresando del océano y las magnitudes en fuga, con cuerpo de travesía se requiere una concepción-límite arquitectónica que celebre dicho temple en el espacio. Inversamente al obrar de la ciudad la travesía propone un obrar que erija un **afuera**. De este modo la obra es un segmento que vuelca el islote a lo **uno**; tarja, une y separa los incontables modos de lo natural, levantando un borde.

Se trata de una categoría imperativa de trazar. Voluntad de estatuir las rasantes que separan la tibieza del valle de la soledad y abandono en las cumbres.

Rasantes ciertamente inexploradas por nuestra textura de retícula regular. Postular reiteradamente a los espacios de encima y la aceptación de las grandes magnitudes americanas en convivencia ambivalente con el sitio.

Señalar la vanguardia elegante y casi inédita de los múltiples modos del eremita: el guardafaros, el vago de intramuros y el de extramuros, el radio-operador de frontera. Todo aquello que conforma un modo de vida en el frente.

Santiago, con la pretensión del "Sky line" carece de una referencia vertical, por ello las edifica, pero no se emplaza verticalmente. Resulta así una ciudad irremediablemente inmersa (la salida dominical en teleférico es testimonio suficiente de una ciudad que equivocó su elegancia).

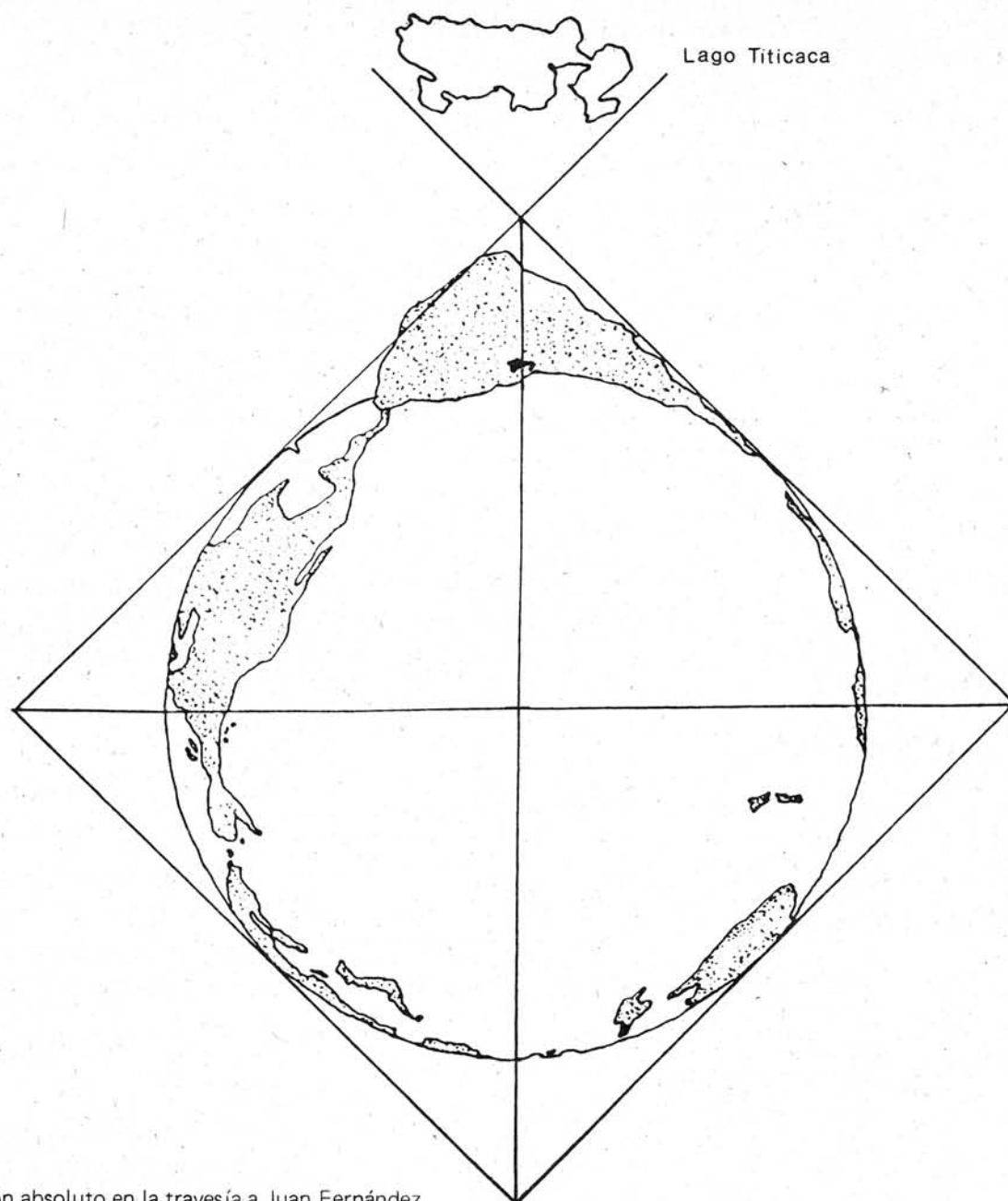
La obra es un segmento de trayectoria de 60.00 mts. de longitud que une las dos masas sólidas del islote. Se inserta en una playa de arena entre ambas masas, la playa y las rocas próximas, que son guaneras, genera una sobre-luz entre el ocre blanquecino y el ocre de la arena.

Lo que ha sido unido y separado, conforma el **orden arquitectónico**; una co-recta en medio de lo natural que levanta la luz en una rasante a unos 7.00 mts. sobre el nivel del mar. Esta zona que llamamos la "Isla Seca" difiere de la luz del islote perimetral mojado que pertenece al **claroscuro del estar**.

De este modo en la obra, la recta no celebra interioridades sino trazo e intemperie. E insiste sobre aquello asignando al estar en unas contenciones bajo la caizada. La constante del islote de Leibniz es el no-lugar de la intemperie, situación en la que se está día y noche, y sin embargo, la obra castiga la lugareidad hasta casi indiferenciarla. Los pequeños planos, próximos y en relaciones de apoyo corporal constituyen la lugareidad del vivac.

Travesía al lago Titicaca

Isla Amantani año 1985



Travesía al Lago Titicaca, Isla Amantani

Aquella imposibilidad de un punto de observación absoluto en la travesía a Juan Fernández nos conduce al Lago Titicaca, como imagen en el sentido matemático de función, movimiento de elementos de un dominio a otro; del océano al continente.

Buscamos la extensión pura de un espejo donde instalar al observador, para ello se asume el espacio en profundidad y nos encontramos yendo a través e inmersos en el espacio de la trayectoria de Valparaíso a Puno.

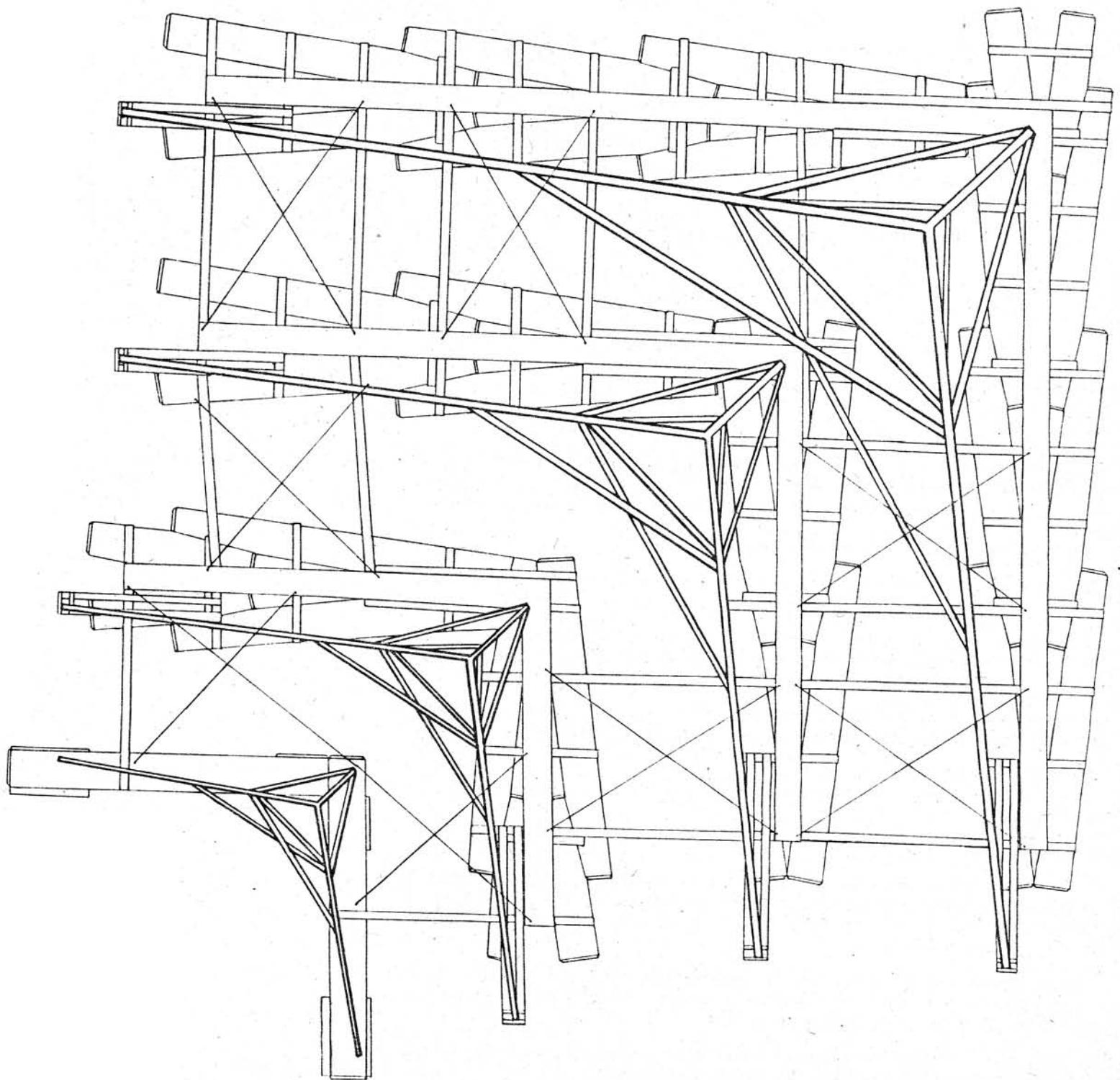
Vamos de la luz templada de la zona central al blanco del norte, desde ahí subimos hacia Puno pasando sobre los 5.000 mts. de altura y bajamos al continente del lago a 3.800 mts. La luz del Altiplano urde el negro, el negro viscoso de las sombras.

Los cuerpos en el espectro de esta altura quedan tarjados entre un énfasis de la luz quemante y el frío del negro denso de las sombras.

Es una breve aproximación al negro cósmico de la vertical, pero en un umbral donde los colores vibran entre iluminación y eclipse.

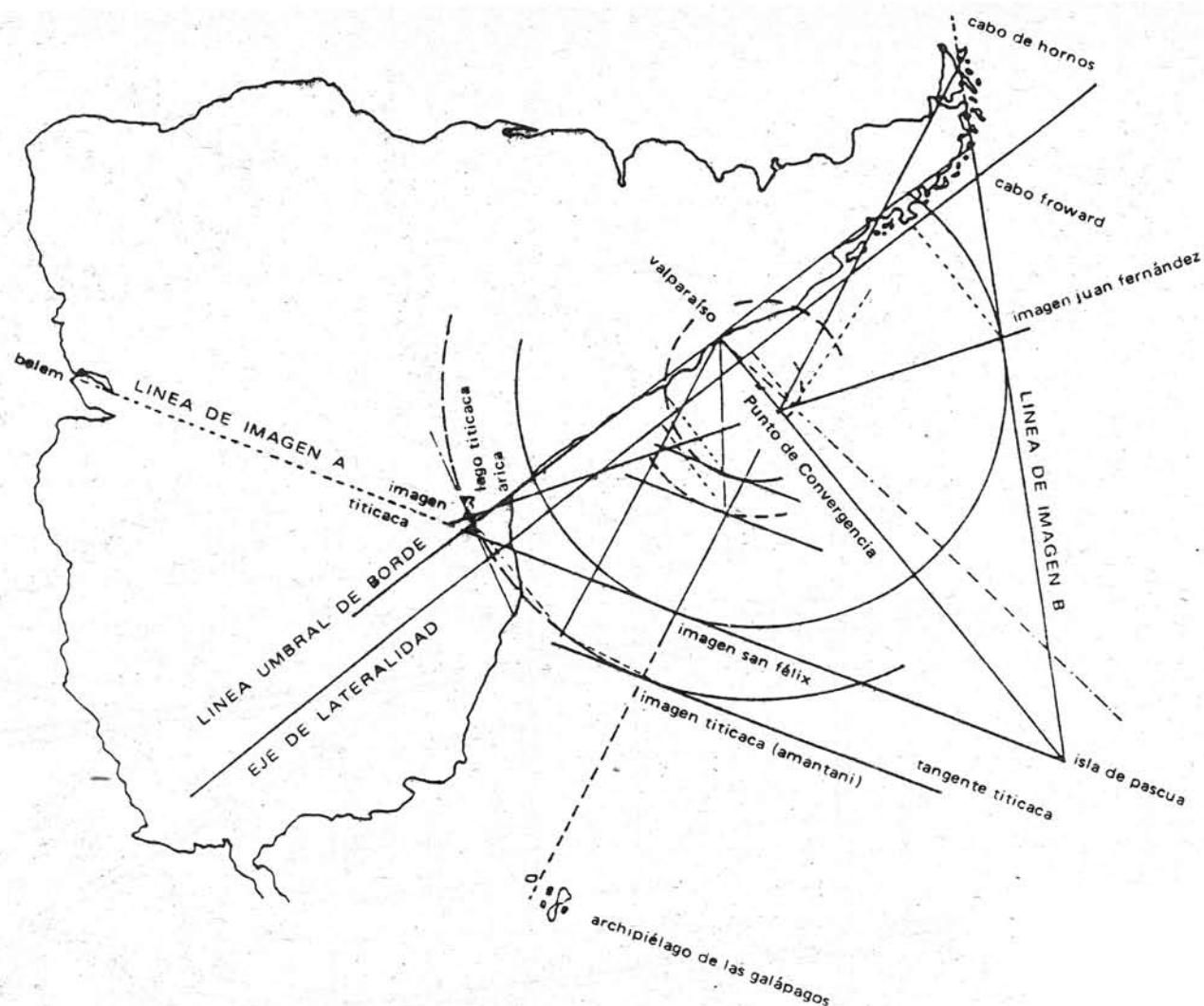
En el lago Titicaca la delgadez del aire nos hace emerger a una clarividencia de imágenes. Se trata de la luz y la atmósfera por donde desfilan, nubes de un blanco saturado, son las que ascienden por la vertiente occidental del lago, desde la selva amazónica, ocurre entonces una intersección, en la que sobre el lago como imagen del Pacífico se reflejan (las nubes) elementos del mar interior.

En el lago se gestiona este perpetuo codominio de mares, vamos a erigir una obra allá arriba, para elogiar la luz de un techo de América.



$\frac{2}{b}$

Travesía al Titicaca



Ir a través de las gentes

Puno

La embajada peruana en Santiago olvidó avisar nuestra llegada a Puno (o bien la Cancillería en Lima); nuestra presencia desata una crisis de recelo entre las instituciones y de estas con nosotros, además somos chilenos (y estamos detenidos) nos dice un joven teniente de la Armada:

“ustedes olvidaron, porque ganaron, pero nosotros no”.

En realidad, planteado así es otro modo de registro histórico: un presente, para nosotros un pasado.

El general sentado en medio de dos coroneles nos reprocha la soltura de disponer de la ciudad siendo extranjeros, descalifica los permisos otorgados por otra institución a la cual ha ordenado un sumario.

Los pasaportes están en el Obispado, (¿quiénes somos?) pero nadie abre allí, el ejército ha cerrado la radio del obispado; descubrimos que nos hemos metido en el centro del tifón: Seguridad.

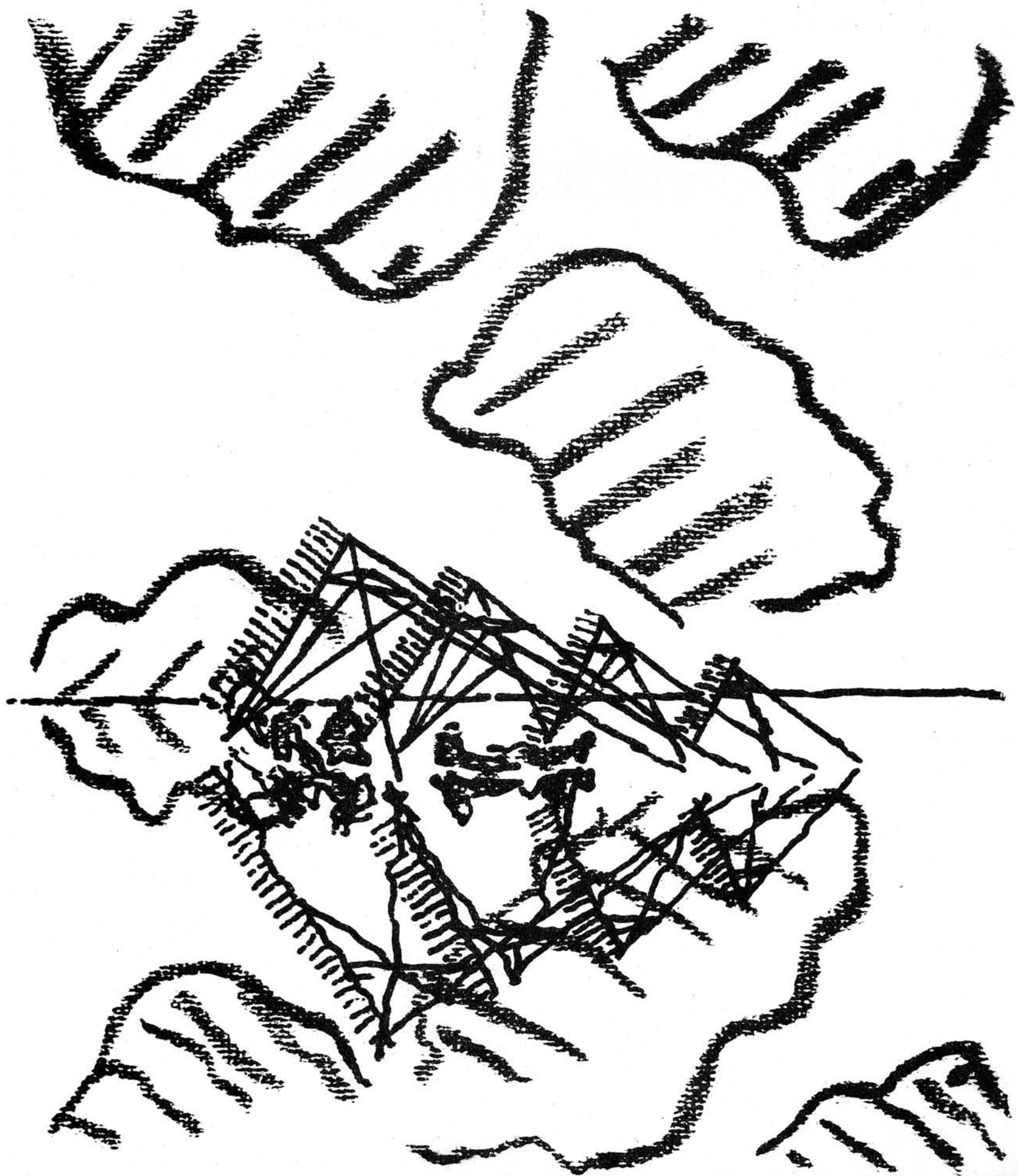
Finalmente desde Santiago el embajador aclara nuestra situación, quedamos en libertad, pero vigilados.

Isla Amantani

Dirigimos nuestros discursos a las autoridades de la isla a quienes donamos la obra, estamos frente a los mayorazgos con sus huascas jerárquicas: Albino Quespe Yucra, Aurelio Juli Pacompia, Nemesio Julio Mamani, Juan Mamani Cari, José Juli Pacompia, Santos Mamani Cari y Pedro Mamani Juli.

Estamos frente a esas gentes silenciosas que habitan la pulcritud de un pasado incaico, las que hoy se invisten de Gobernador, Alcalde, Juez de Paz, todos cargos administrativos incompatibles con la infinita distancia de sus miradas.

Y nosotros les estamos entregando una obra que se inicia desde la totora concebida como elemento neumático y sobre esa base cuatro poliedros platónicos...



Travesía al Titicaca



Orden Arquitectónico

Se abre el debate acerca de si una construcción flotante, que gira en torno a un ancla —sin orientación— es o no arquitectura. La respuesta a nuestro parecer está en la lógica interna de la travesía.

Se trata de un observatorio arquitectónico, un punto firme en los requerimientos de la observación, por lo tanto es la extensión que da cabida a ese acto.

El punto crítico, del debate, es acerca de la orientación, pues cualquiera orientación es no tenerla.

El quid es dejar de discutir la orientación en la extensión horizontal y pensar que la vertical no se extiende sino que se convierte en eje.

En ese plano la orientación se anula y se vuelve rotación.

Ver América desde una celosía es una problemática de distinto género que la tradicional que trata las relaciones de extensión entre vacío central y perímetro.

Precisamente la virtud de una celosía es la de mediar entre el ante y el adentro neutralizando el sentido sitial de una posición. Llámese la posición cero porque en cuanto neutral la abstracción comparece en la coincidencia del ante y el adentro.

Cuando ambas se hacen simultáneas y parecen anularse, ambas valen cero.

La obra, tamaño capilla Pazzi, tiene la peculiaridad de la celosía tetraédrica que unifica lo técnico y lo espacial simultáneamente, al modo de los vuelos tetraédricos de las bandadas (ver a Graham Bell).

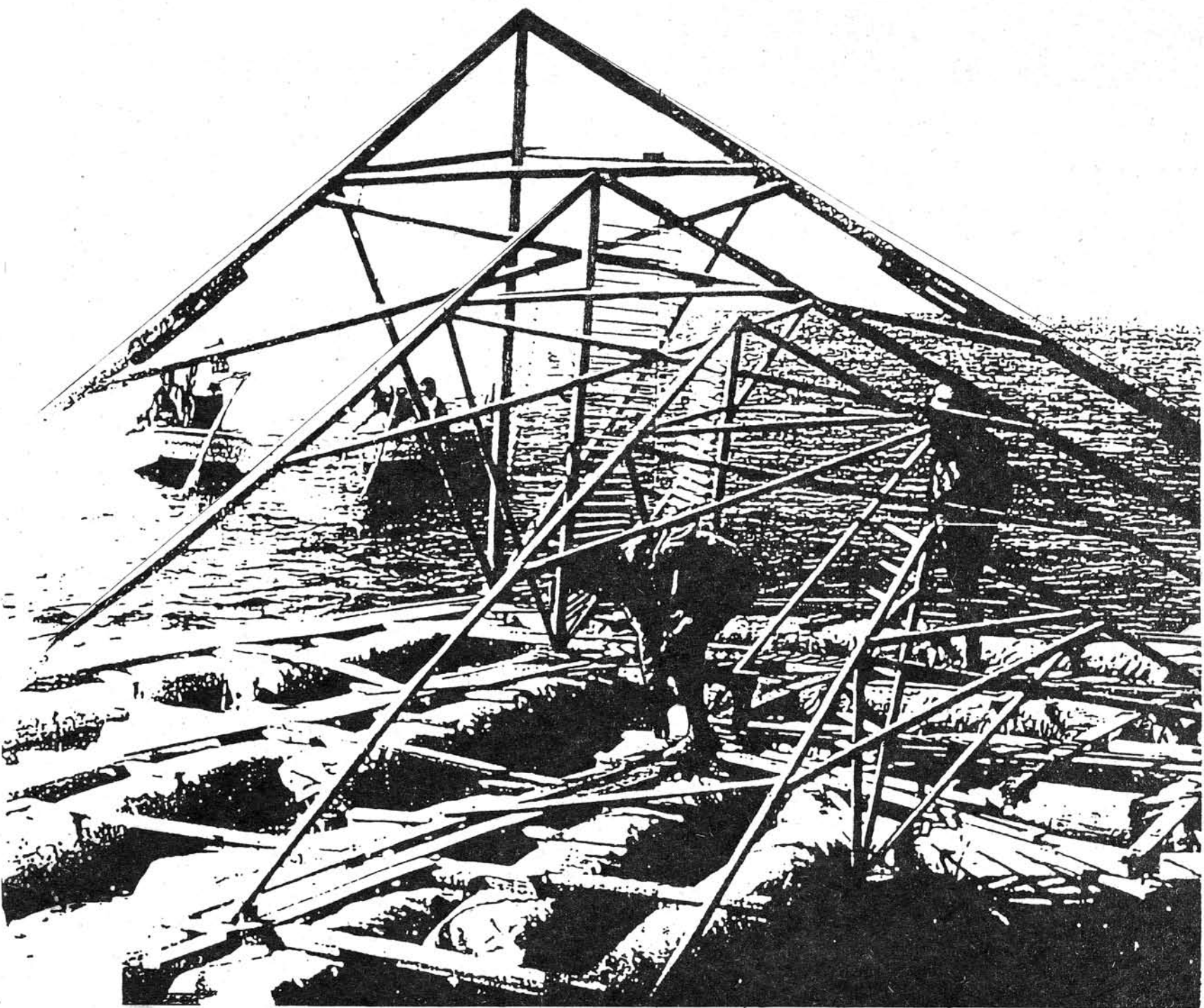
Lo propiamente técnico es la conversión de las energías en arreglos estructurales de poliedros abiertos.

Los estudios técnico-espaciales se realizaron en modelos estereométricos de alambre con estancos de láminas plásticas transparentes. El problema consistía en la construcción de una línea de flotación precisa al estar sumergidos en agua. Para promediar la fluctuación entre "Boyancia" y peso real de los modelos se recurrió al fenómeno de la interfase. Consiste éste en el efecto de sujeción en torno a una barra de alambre que ejerce la tensión superficial del agua, a esta escala precisa. De este modo un exceso de empuje es contrarrestado por un arabesco de barras en celosía. Se obtiene así un ancla de superficie, cuyas nociones fueron consultadas al físico Prof. Carlos Werner (U.C.V.).

La obra funda un punto de observación de la plitud y hace recaer la observación en la luz de sí misma aproximando lo sensible a su propia arboladura.

Pues un paisaje se agota en su propia continuidad.





Travesía a Caldera

Cerro Montevideo años 1986 - 1987

Travesía al desierto de Caldera

Para quien ha estado en travesía en el desierto de Atacama, el desierto florido de Caldera, con sus insectos en interminables procesiones nupciales y un visible ciclo de fecundidad; puede ser decepcionante.

Notas de la travesía al desierto de Atacama, 1979

“Dejamos el cielo de Antofagasta, hacia otro cielo más grave, sin la majestuosa gestión de las nubes y de los cuerpos urbanos de la costa. Fuimos hacia el cielo distintos, el cielo directo del desierto de Atacama, a lo mas seco, bajo el trópico de capricornio.

Penetramos la pampa, hacia la severa mudez de un cielo sin volutas, sin orillas, sin luces, un cielo único, sin cuadrantes, duro, inflexible en su decoloración, despojado de referencias o puntos o partículas.

Entramos 60 KM al interior de Baquedano, donde la luz aborda lo igual —desertamos—.

Durante el día (al atardecer florece la extensión en luces). Que no deja fijar como es, el cielo bajo la forma de un vasto volumen hemisférico, se apoya sobre la línea del horizonte.

Esta pesante masa de luz fluorescente, que se alza desde la tierra, acentúa el predominio del cielo como tal, no como atmósfera.

De nuestro equipaje aparecieron una libélula y una mosca, que volaron hacia la luz, luego no vimos nada animado.

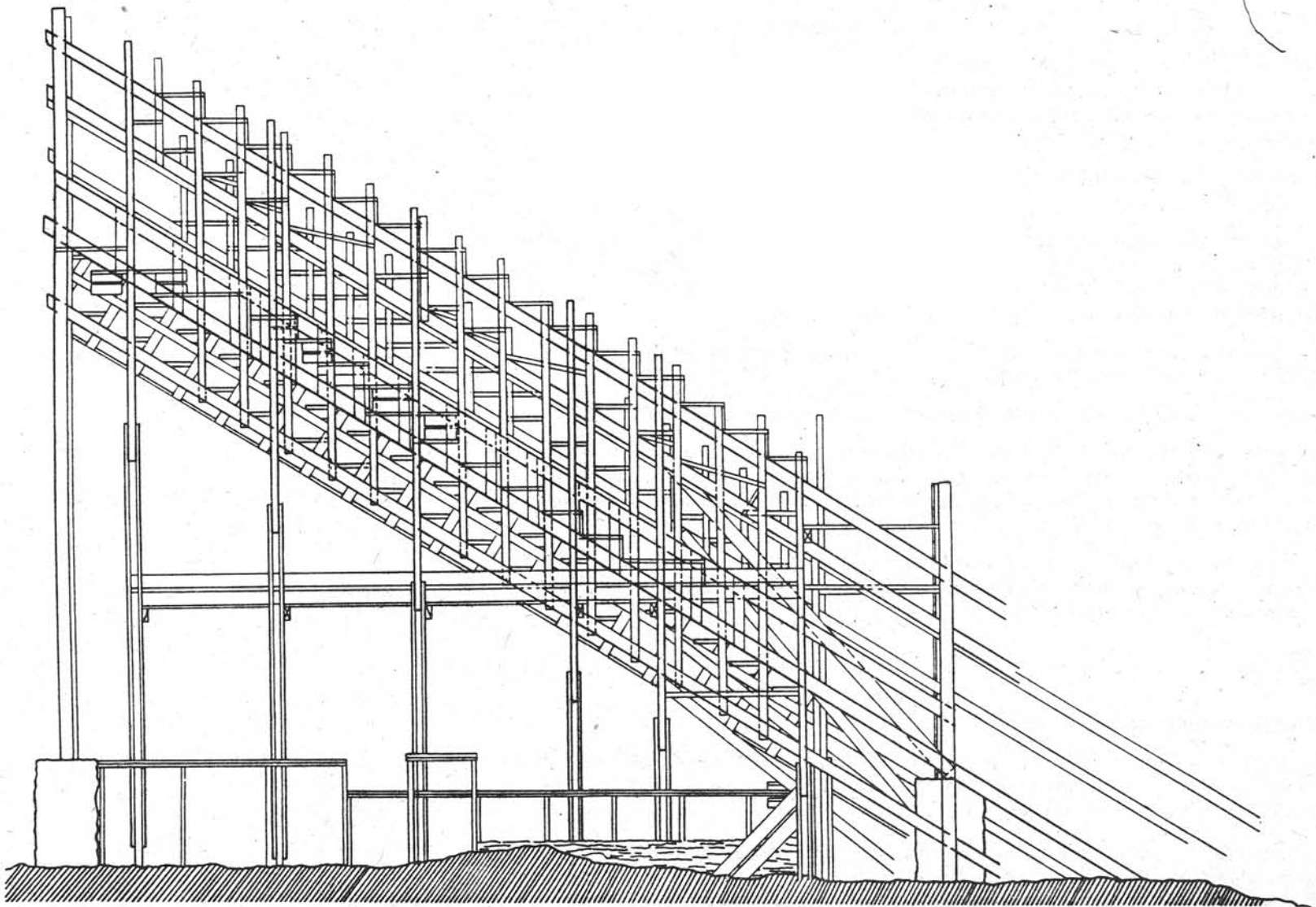
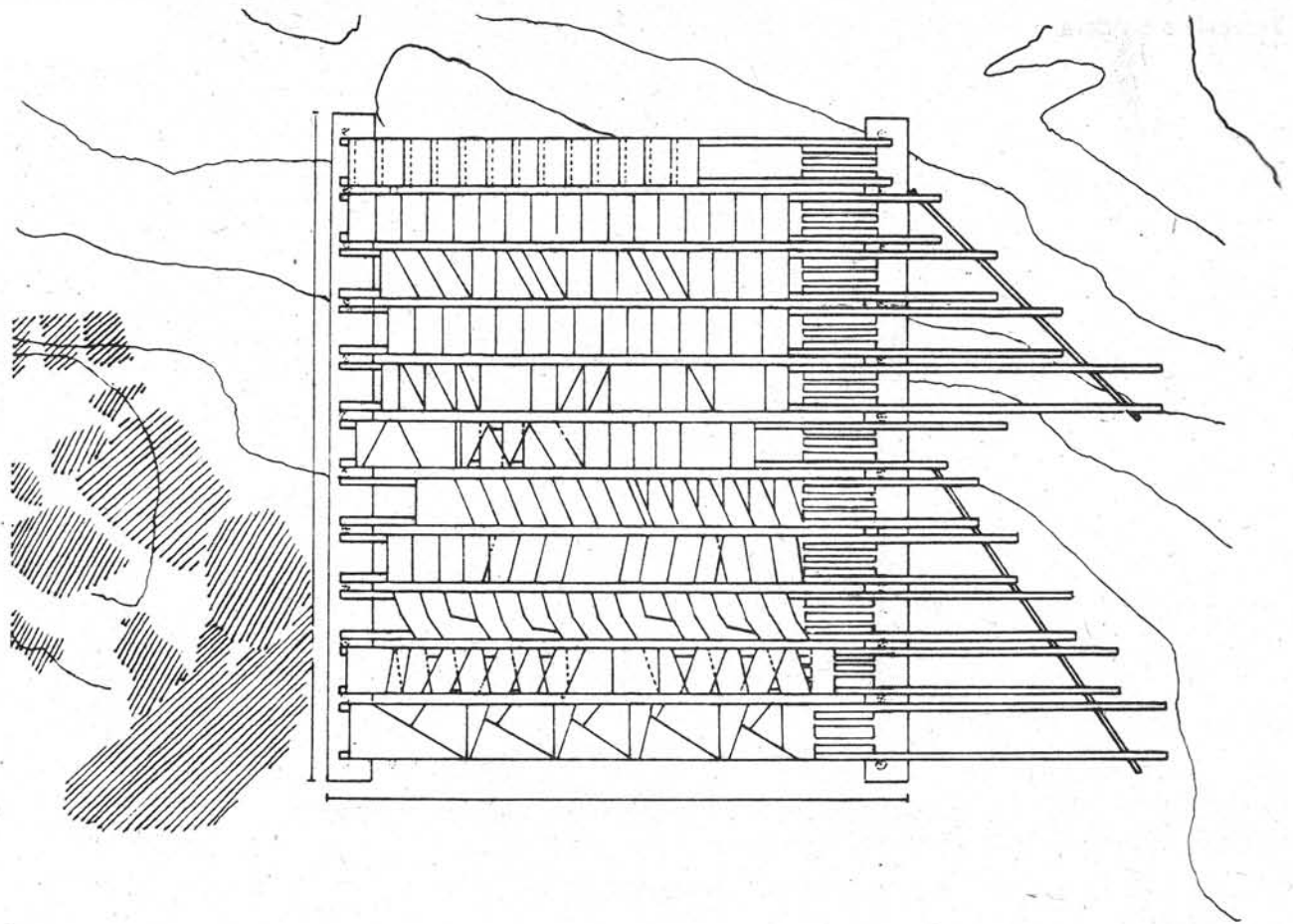
El paso evacuador del viento se anuncia pasado el medio día como una masa hirviente que comienza a moverse y hacia las dos de la tarde hay que buscar refugio y esperar.

En contraste con el silencio sólido de la noche, el viento ruge después del cenit solar, puliendo al ras, repasando el apoyo immaculado de la piedra sobre la tierra. La bola ciega del sol, en esta latitud, trae esta tardía estela.

Días mas tarde dejé el campamento para dormir en un hueco a sotavento, entre la roca y la tierra. Sumergido en ese hueco intacto y amoldado a esa turbina virtual, no encontré ningún habitante que desalojar: ni araña ni lagartija.

Despertaba al amanecer a esa hora sinfónica donde la claridad relaciona el apagarse de los cuerpos cósmicos y el emerger del día en la tierra”. (CAPITULO 30 “ENSAMBLE DEL CUERPO ARQUITECTONICO” MANUEL CASANUEVA).

“Natura es templo donde pilares vivientes
libran a veces palabras confusas
el hombre a través pasa espesuras de símbolos
que lo observan” (Baudelaire).



Travesía a Caldera

Sin embargo, el desierto de Caldera es prolífico sólo cíclicamente y a la escala de la gota de rocío; fuera de esta, todo es desierto.

IR A TRAVES DE LAS GENTES COMO PIETA EN AMEREIDA.

Pero no sólo hay una diversidad de espacios desérticos, sino también un estado desértico en el hombre mismo. La actitud desértica —un particular estado de alma— es a menudo en relación a los centros habitados, de los cuales este determinado hombre se aleja o en los cuales se sumerge invirtiendo, en sí, el orden del propósito urbano.

El eremita es un prófugo excéntrico a lo poblado y habita un orden místico, en espacios suprematistas.

El vago de intramuros habita los espacios residuales que producen las infraestructuras urbanas que pueden ser; puentes, ferrocarril, torres de alta tensión u otras; Este vago habita la tierra de nadie y es vago en cuanto ha desertado (o le ha desertado) el sentido del quehacer de la ciudad.

Es también un asunto vago si el eremita es un místico y el vago de intramuros un delincuente, pues lo son y no lo son a la vez.

En el desierto poblado y despoblado de Caldera conviven ambos estados de alma.

En estos suprematismos (en el sentido de Malevitch) del desierto habitó el franciscano Crisógono Sierra Y Peralta, conocido como el "padre negro" (hoy día una leyenda en la región) quien por esa vacuidad entre el estro vertical del hombre y la extensión a sobreluz, llega a una alucinación profética.

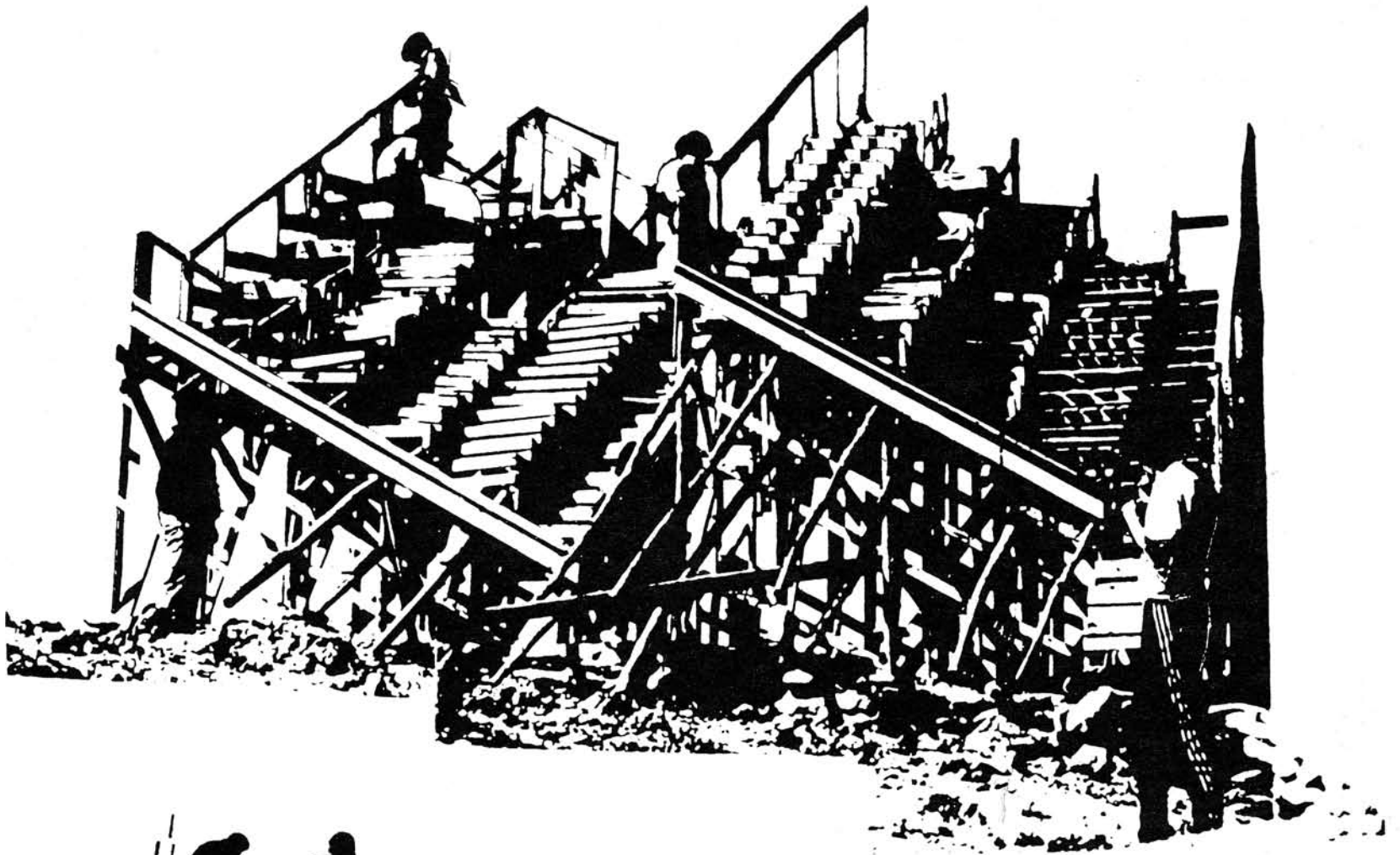
El signo hombre-espacio de este desierto nos conduce a la cima del cerro Montevideo, 10 km al noreste de Caldera, a instalar un debate, aquel de lo finito y el infinito, donde una vez mas emerge un lugar en América.

¿Cómo?

Orden Arquitectónico

Decimos que el acto fundamental de la ciudad de hoy es el ESTAR-YENDO (Achupallas 1953. Alberto Cruz). Estar-yendo es una instancia en la que predomina el circular, constituyéndose en un estar en movimiento.

Al consultar la ciudad antigua vemos que ella, en cuanto punto firme, sólo es concebible como amurallamiento; una fijación que dice predominantemente del estar. De este modo, dentro de ella, ha de haberse producido lo inverso: EL IR ESTANDO.



Travesía a Caldera



El estar-yendo es en consecuencia atribuible al extenderse ilimitado de la ciudad contemporánea que se elonga en auto-pistas.

Entre los elementos-pista que aquí interesan existen ciertas conformaciones del ir que adquieren un régimen necesariamente medido. Son estos las escaleras que irrumpen en la arquitectura con la abertura extensa del Barroco, la que produce una equivalencia entre ir y estar.

El requerimiento Barroco de involucrar pista y estancia unificando grosores hace de pivote entre lo antiguo (ir-estando) y lo contemporáneo (estar-yendo).

IR- ESTANDO ----- IR ----- ESTAR-YENDO
ESTAR

Se va por una escalera regladamente hacia arriba e igual pero asimétricamente hacia abajo: subir ≠ bajar.

Existe en esto analogías con la música, pero parece más interesante su connotación numérica, que cualquier modelo análogo.

Una escalera adquiere regla en el número al participar su longitud = $\frac{1}{1}$, y sus partes:

$$\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \dots, \frac{1}{n}, \frac{1}{\infty}$$

En estas particiones se hacen progresiones al ir hacia arriba e inversas al ir hacia abajo, estas no deben alterar el requisito antropométrico de un peldaño pero ciertamente lo trascienden. Cuando la serie tiende a coincidir con ello salta a la serie manual (serie pasamanos) o la visual (serie óptica).

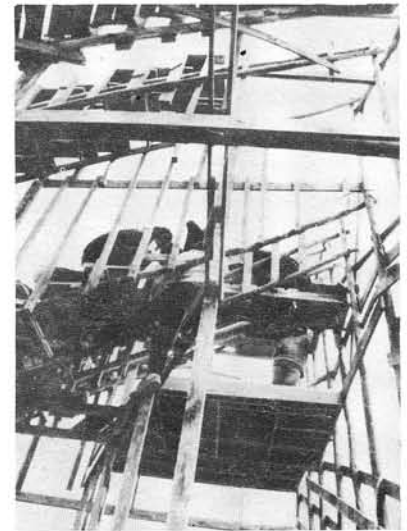
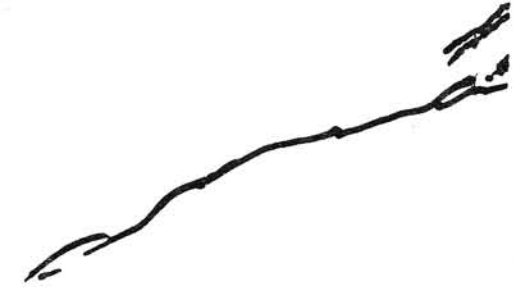
Se busca, en aquel ensimismamiento de infinitud, en el ir subiendo o ir bajando, un lugar geométrico entre el ir-estando y el estar-yendo distinto a la concepción Barroca de equivalencia.

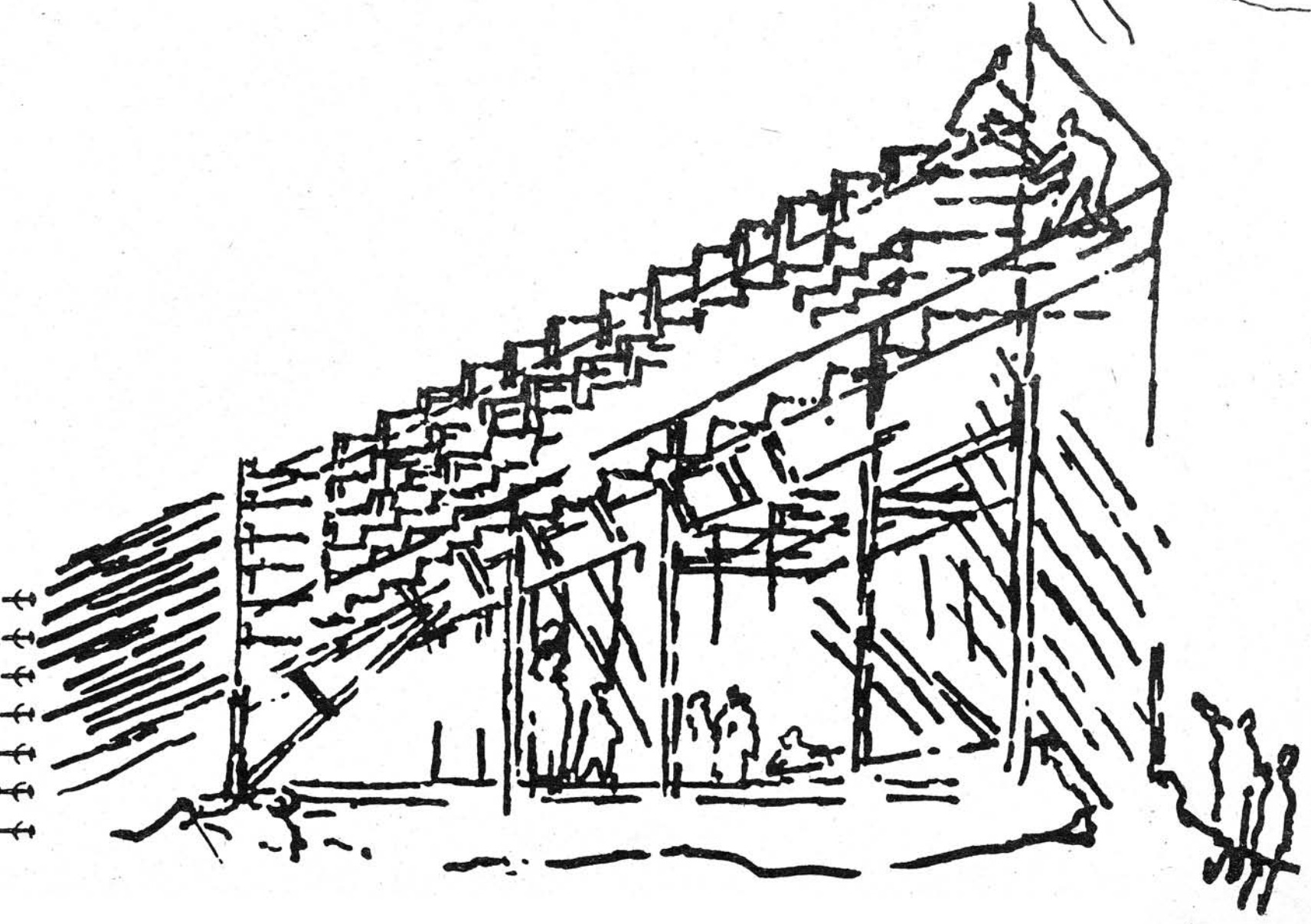
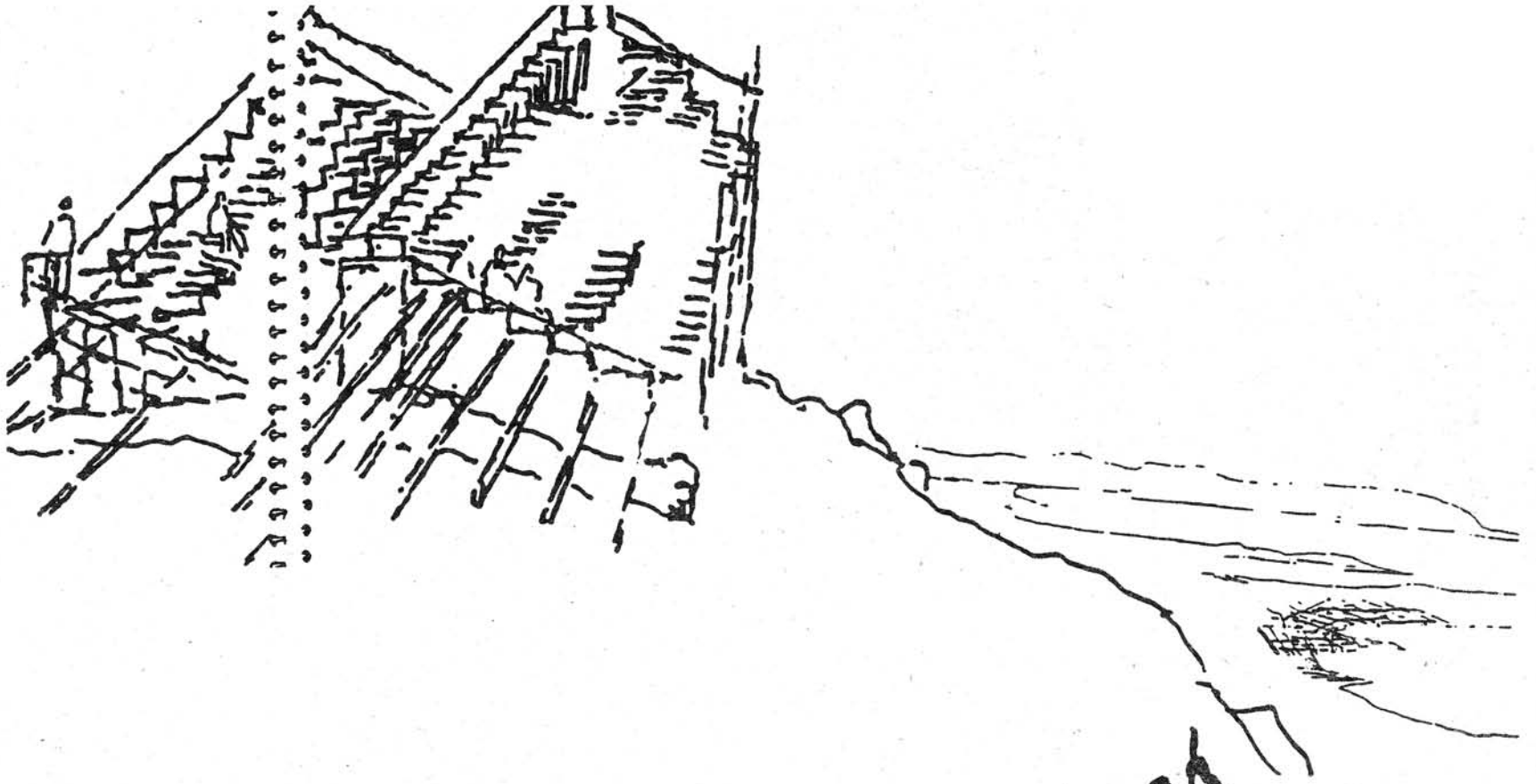
A diferencia de las escaleras de Miguel Angel (laurenciana, campidoglio) que van de estancia a otra, se concibe una serie de ∞ escaleras, cada una de ellas tendientes al ∞ pero que no van de una parte a otra sino que se dirigen a sí mismas. De la serie longitudinal se accede a la transversal y de esta a la diagonal indistintamente.

Del traspaso de series, todas ellas igual a $\frac{\infty}{\infty} = 1^*$ de donde se obtiene otra equivalencia de pista-estancia.

Se trata una vez más de la metafísica del emerger en América, ahora bajo el signo místico del hombre desierto.

* ver axiomática de Van tongerloo
"Reflexiones II" del Libro
"Reflexiones".





Diagramación, montaje y control de producción.

Eugenia Blanco Keitel y Ana María Castellón Munita

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.

EL ORDEN DE

A M E R E I D A

CRUZA ESTAS PAGINAS

SECCION 3

PARTICIPANTES

Profesores José Balcells, Juan Mastrantonio, Salvador Zahr.

1984

Arquitectura

III Etapa

Contreras S Fernando, Flores A Julio, Fonseca R Mauricio, Mira B Carlos, Valdivia I Carlos, Valdivia M Chyntia, Yañez S Rodrigo.

IV Etapa

Adam L. Eduardo, Aguilera K Rodrigo, Caorsi C Luis, Cordero B Daniel, Espina B Gabriel, Fernández F Cristián, González R Francisco, Guevara C Héctor, Guevara G Guillermo, Hemosilla F Juan, Jeanneret M Andrés, Kirkwood C Ana, Letelier E Patricio, Little O Caroline, Moreno G Carlos, Pérez A Agustín, Poblete C Octavio, Pozo P Eduardo, Reculé I Jean, Rencoret V Rodrigo, Saavedra L Liliانا, Scalpello G Jaime, Uccelletti Z Luciano, Voight A Hans.

V Etapa

Castro P José, García O José, Lazcano H Rodrigo, Mauret G Eduardo, Micelli R Paulina, Middleton O Claudio, Salazar S Hernán.

Diseño Gráfico

I Etapa

Barrenechea G Juan, Gesell F Viviana, Pérez O Iván, Schlegel H Claudia.

II Etapa

Araneda C Manuel, Correa L. Gonzalo, Díaz V Catalina, Herrera G Claudia, Molleda A Rodrigo, Muñoz A Adela, Naranjo S Pilar, Quercia M Pablo, Sánchez G Guillermo, Soffia N Susana, Solis G Verónica, Valderrama V Miguel.

III Etapa

Carvallo C Paula, Castillo E Eduardo, Cordero J Elisa, Saavedra G Marcos.

1985

Arquitectura

III Etapa

Aldoney R Eduardo, Alvarado G Julio, Hildebrant V Christian, Puvogel L Carla, Segovia C Patricio, Uribe V Bernardita.

IV Etapa

Bianchi R Eduardo, Castro S Hugo, Colacci R Cristián, Ferrer J Alfonso, Ladrón de Guevara C Oscar, Muñoz F Claudia, Navarro V Claudio.

Diseño Gráfico

I Etapa

Delaveau S Madeleine, Delgado G Alejandro, Figueroa G Héctor.

II Etapa

Aljaro E Nicole, Croquevielle A Claudia, García U Marta, Saavedra P Katty.

III Etapa

Araneda C Manuel, Gessel F Viviana, Schlegel H Claudia.

1986

Arquitectura

III Etapa

Astudillo V Milton, Cancino R Marcos, Herrera R Cristián, Macchiavello G Enzo, Schmitz G Mario.

IV Etapa

Croxatto D Juan, Escuti V Lorena, Hofmann N Eduardo, Martín M Félix, Montt S Carolina, Muñoz A Sergio, Olivares A Jaime, Rapaz C Claudia, Rojas A Gabriel, Sills G Pablo, Undurraga C Paz, Vicentello L Avelino.

V Etapa

Carrasco S Víctor, Faúndez F Miguel, Noguera V Alfonso, Ramírez D Mauricio, Vallejos M Pablo, Zagal M Andrés.

Diseño Gráfico

I Etapa

Castellón M Ana, Martínez M Alejandra.

II Etapa

Aguilera R Julieta, Figueroa G Mauricio, Figueroa G Héctor, Fraiman R Claudio, Latorre F Carolina, Mastrantonio R Carla.

III Etapa

Aljaro E Nicole, Croquevielle A Claudia, Delaveau S Madeleine, Delgado G Alejandro, Díaz V Catalina, Saavedra P Katty.

1987

Arquitectura

IV Etapa

Arce M Paulo, Cueto M Mauricio, Disi V Mario, Gleiser A Kenneth, Guarello D Fernando, Marín B René, Meneses B Gonzalo, Montenegro P Marcelo, Nail L Claudio, Olivera P Federico, Pickett L Arrian, Poduje C Iván, Rojas O Sergio, Sandoval R Loreto, Seguel I Ximena, Taito O Hernán, Valdés V Luis.

V Etapa

Cruz A Oscar, Meza C Sergio, Murray E Mike, Serrano E Sergio, Triviño P Leonardo.

Diseño Gráfico

I Etapa

Constant D Francisco, Daguerre B Paz.

II Etapa

Anguita M Pilar, Baeza S Eduardo, Berger H Johanna, Blanco K Eugenia, Geiger S Bárbara, Jaeger C María, Pascual C Paola, Serra D Pablo, Simonelli A Carolina, Soto A Patricia, Toro R Héctor, Vicuña P Francisca.

III Etapa

Castellón M Ana, Figueroa G Mauricio, Fraiman R Claudio, Martínez M Alejandra.

1988

Arquitectura

III Etapa

De Goyeneche B Jean, Jorquera D Mario, Radrigán R Alberto.

IV Etapa

Arentsen M Erik, Caldera G Rodrigo, Campos H Inés, Fernández M Pedro, Girardin B Marcelo, Lavín M Felipe, Lielmil A Oscar, Michell G Edmundo, Pickert C Fabricio, Saavedra R Alvaro, Torres G Ana.

V Etapa

Brito P Joao, Elgueta C Rómulo, Flores F Santiago, Marín D Daniel, Pavez I Sebastián, Siclari B Paola, Ubilla B Antonio.

Diseño Gráfico

I Etapa

Acuña J Mariana, Cabrera R Rosa.

II Etapa

Barroso W Verónica, Caro K Daniela, Cordero J Gabriela, Cortés M Verónica, Daguerre B Paz, León P Francisca, Muga U Rocío, Zúñiga G Patricia.

III Etapa

Constant D Francisco, Simonelli A Carolina, Vicuña P Francisca.

CINCO TRAVESIAS DE LA SECCION 3

5
ISLA ROBINSON CRUSOE
Océano Pacífico 1984
a

9
ISLA DE PASCUA
Océano Pacífico 1985
b

10
MORRO COPIAPO
Lit. Sur Caldera
Chile 1986
c

11
CHURRECUE
Arch. Chonos
Chile 1987
d

12
PISAGUA
Chile 1988
e



SECCION **3**

Lo que a continuación se presenta está constituido por siete textos secuenciales, siete textos fragmentarios, cuatro poemas hechos con ocasión de las partidas de estas travesías, algunos textos inconexos ligados a observaciones, 18 fotografías, 12 esquemas de mapas de las distintas regiones y obras hechas, y un conjunto de croquis sacados de los cuadernos de viaje.

Los textos secuenciales : Convocatoria - Mar interior - Mar exterior - Mar Insular - Mar Pelágico - Mar archipelágico - Mar litoral - Mar de enclaves - Escultura y Arquitectura - Mar Erótico. Ellos intentan dar cuenta del sentido poético de las manifestaciones del desconocido infinito del océano Pacífico que aparece en estas travesías.

Los textos fragmentarios, que son citas de la carta de I. Balcells, con ocasión del inicio de lo que se llamó Taller del Pacífico, como así mismo los cuatro poemas:

Pascua Nunca - Pascua de nuevo Nunca - Naufragio - Ulises. escritos con ocasión de la partida de estas travesías, intentan dar cuenta del elemento poético mismo en que la convocatoria de Amereida, a realizar travesías, nos deja sumidos.

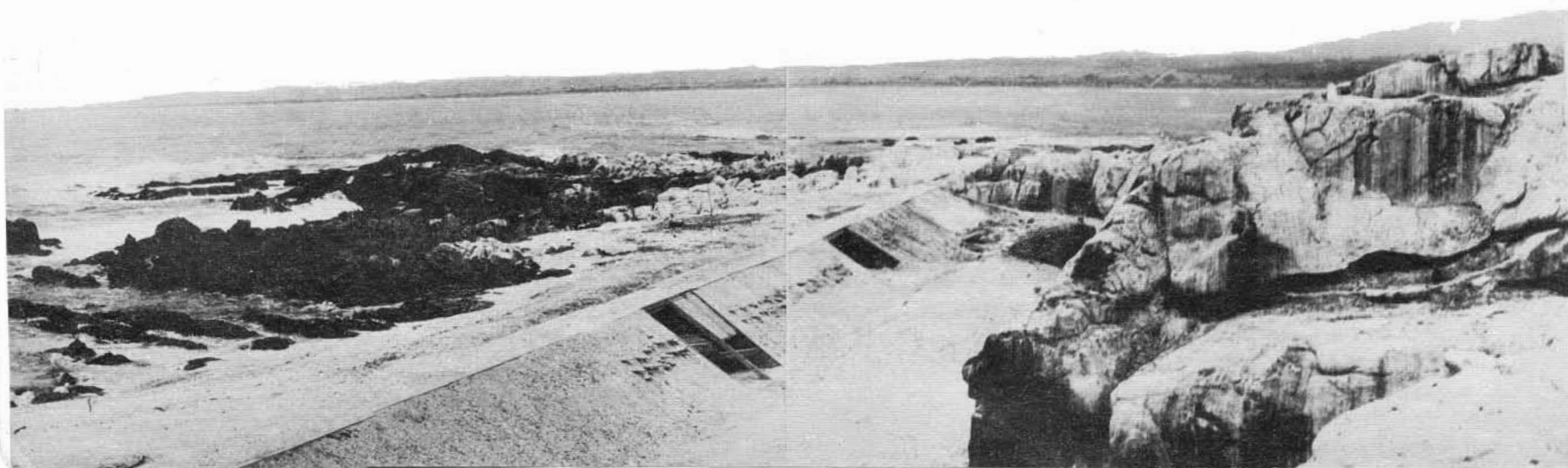
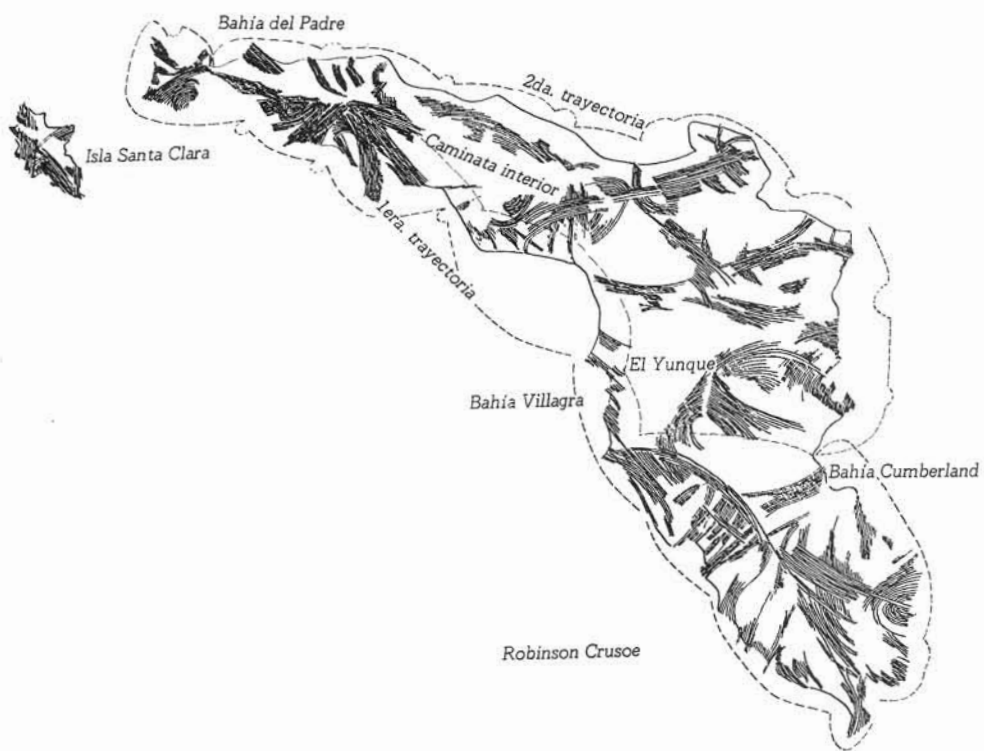
Los así llamados textos inconexos, corresponden a escritos que intentan dar cuenta, al igual que los croquis sacados del cuaderno de viajes, del trasfondo de observaciones arquitectónicas en que transcurren estas travesías.

Por último, las fotografías y parte de los croquis intentan dar una leve idea de la índole de obras que en estas travesías se realizaron.

Esta presentación no pretende ser exhaustiva, ni analítica, sino apenas ofrecer ciertos "puntos de contacto", que permitan a un eventual lector, palpar el orden de asuntos que conforman estas travesías.

Cada uno de estos "puntos de contactos", lo que hace es abrir un camino de entrada, pero no de salida.

La forma como cualquiera de estas entradas se intersecta con cualquier otra, para configurar una determinada "salida" (cierre o conclusión de una idea), en este caso es libre, más aún azarosa. Estimamos que esto, lejos de ser una indigencia, o una mera practicidad, es a nuestro juicio, el modo más justo por el cual lo que se lee puede cobrar quizás su más plena manifestación.



"Vi cuatro estrellas configuradas como
me alumbraba"



la roca configurada



en la roca

el gran jabón
sobre la concha.

"La idea"
de la jabonera"

vivimos | de un modo configurado
habitamos | por- anunciado.



Aparece un Pacífico visto desde el naufragio, que es la antípoda misma del Pacífico Colonial de todos los Robinson Crusoe que ha habido y hay...

CONVOCATORIA

Unir América desde Alaska al Cabo de Hornos.

Ir a América, atravesando su mar Pacífico.

América separada y lejana.

Un continente al cual ir desde sí mismo.

Este es su estado presente.

Ahora nos toca, atravesando el Pacífico, ir a América.

Ir hilvanando un campo de relaciones dentro de las cuales la obra devenga válida y entonces actual y real.

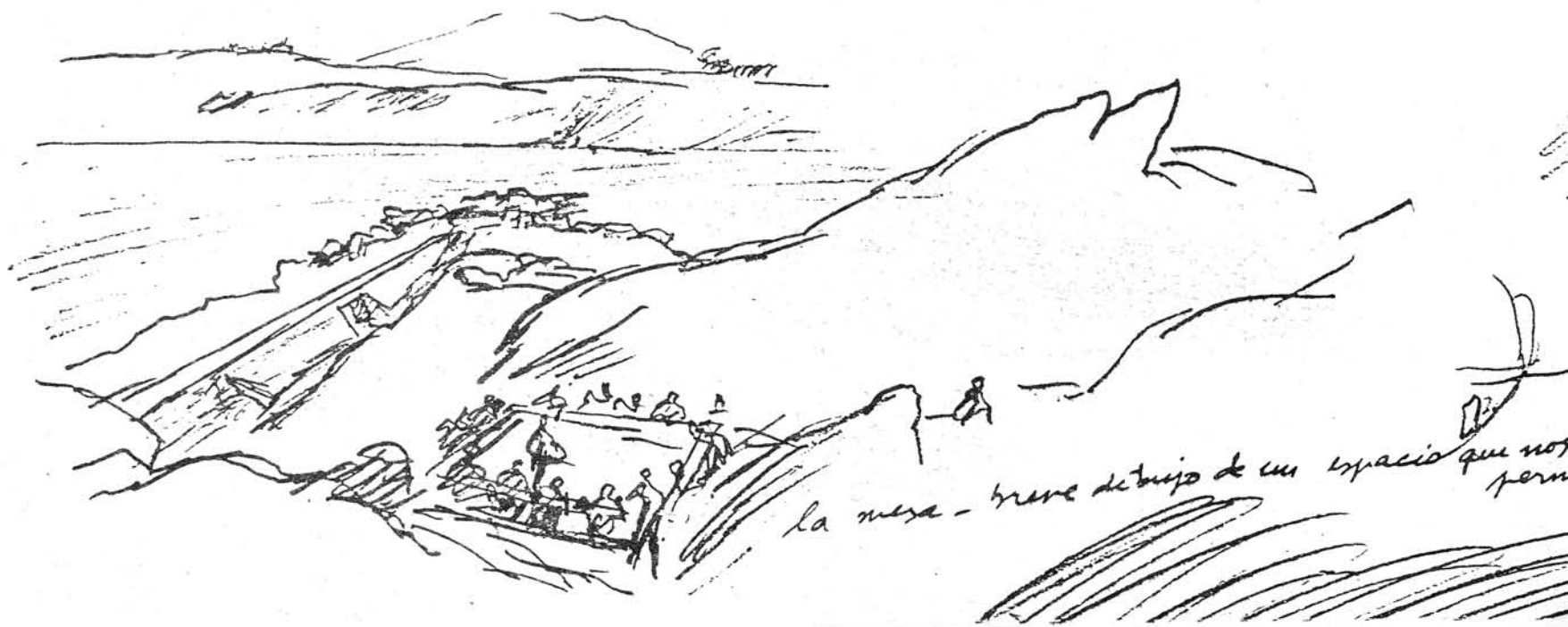
Vamos entretejiendo un fundamento.

Y nosotros los archisedentarios nos hemos vuelto nómades para, llevando a cuestas la casa más leve, poder repreguntarnos otra vez por ella.

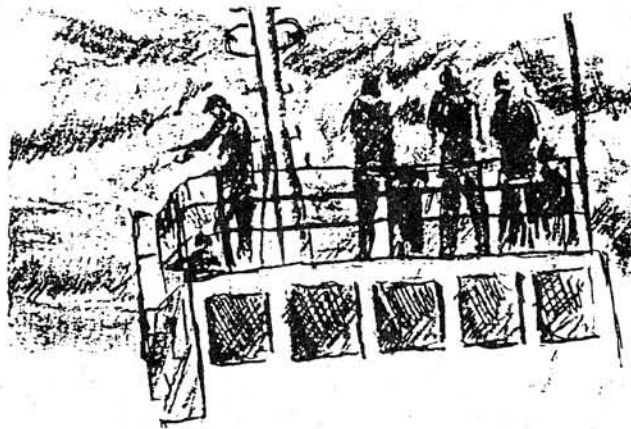
Hemos ido cinco veces. Hemos encontrado cinco mares.

¿Vamos a América por sus mares para encontrarlos, unificarlos y comprenderlos, para así determinar sus extensiones y límites? Pero hemos ido cinco veces y hemos encontrado cinco mares y cinco aspectos americanos.





la mesa - breve dibujo de un espacio que nos
perm



... ¿Quiere decir esto que para pensar y amar el Pacífico hay que partir desde el naufragio y no desde la travesía?

América separada.

Pero ¿no es la separación en sí, algo que también es capaz de provocar forma o modo?

Uno tiende a rechazarla porque es pariente de la incoherencia y la contradicción, y esto atenta contra la unidad cara a la obra.

No hay espacio incoherente, sólo incomprendible. Para nosotros artistas de la extensión la contradicción no habita en el espacio.

La separación se oculta como virtud tras su aspecto de carencia.

El mar interior separa a América de sí misma.

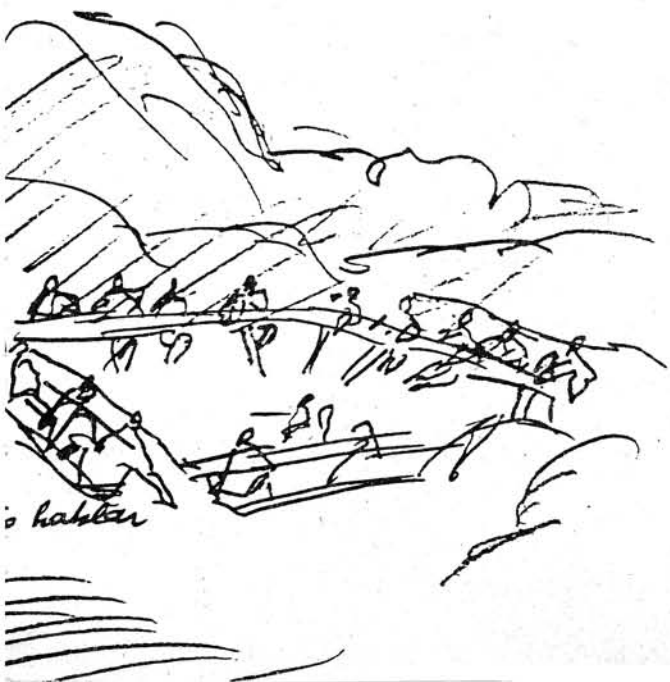
El mar separa continentes e islas.

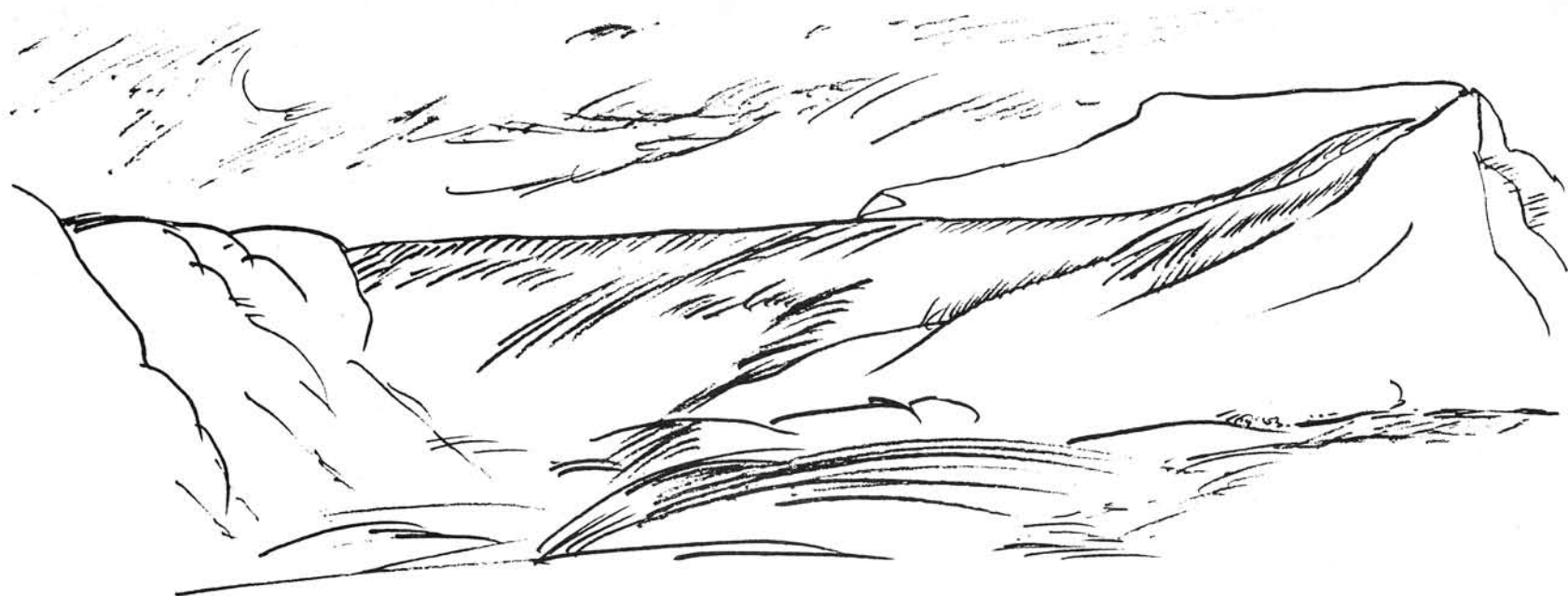
Y entonces esta separación viene como un a priori trágico por el cual América del Sur (y más aún Chile) ha quedado segregada y lejos. Lejos del mundo. El sur ha quedado lejos del norte.

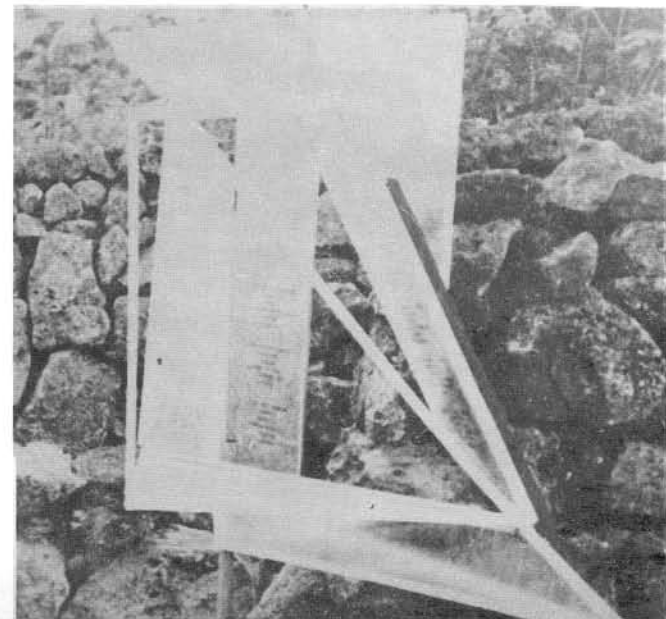
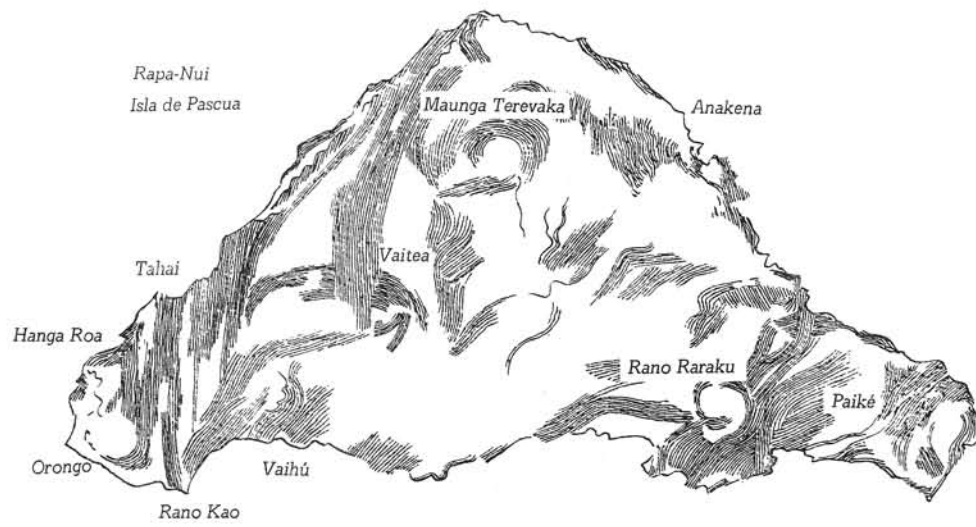
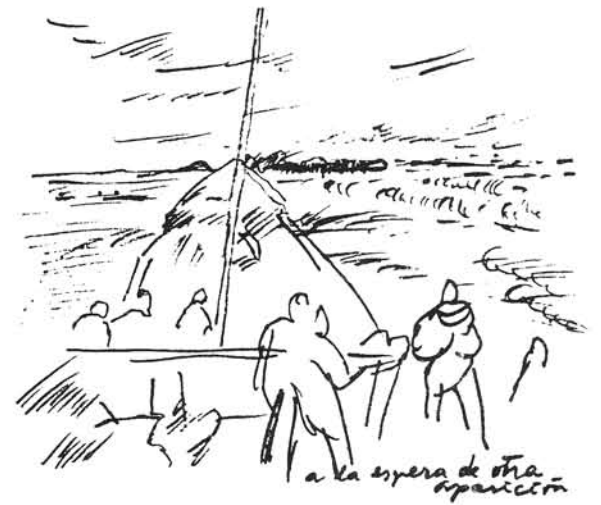
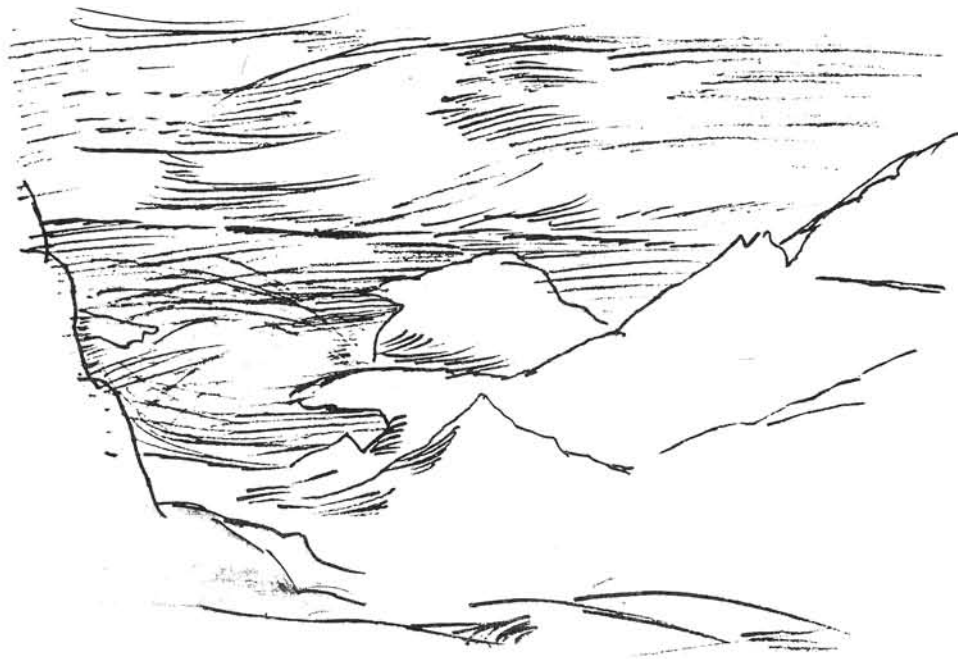
Y aunque nos llegan en el día las noticias de la noche pasada, vivimos con la moda de la estación anterior.

Pero en Pascua un natural pascuense habita esta misma separación, la misma en un grado extremo, pero con gran señorío, yendo y viniendo a cualquier otra parte del globo con gran familiaridad.

Este mismo mar comparece ahí como posibilidad y medio. El Pacífico coloca a Pascua en medio del mundo. Como una isla del mar Mediterráneo. Porque ellos son su propia referencia. "Ombligo del mundo".









los esquemas
depedidos la zona de
el baron de las camaras.



estos hombres agachados!

Por eso es que al fin el naufragio es adoptado por un náufrago y es él el que ya no quiere abandonar esa cruz de estrellas la más alta señal. Entonces y sólo entonces llegó a la isla, con los hombres, un poeta . . .

¿Y los exterminados nómades del Archipiélago Chonos, los naturales del mar, no sabían ellos de la levedad de la casa?

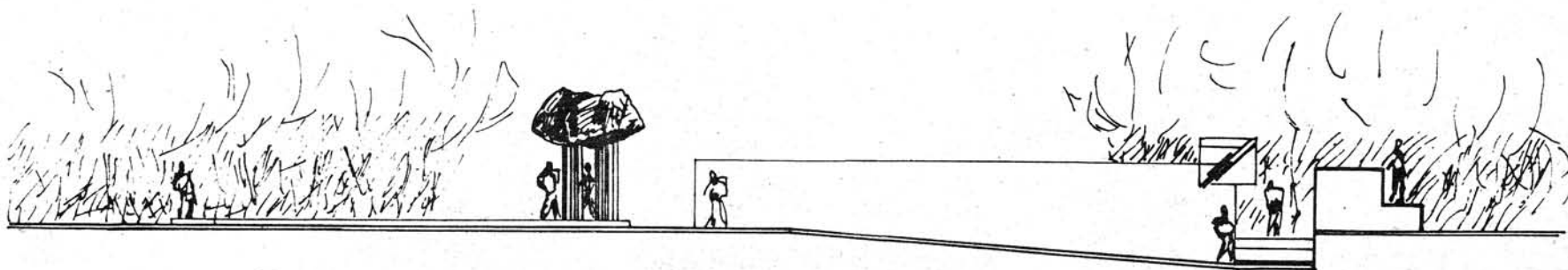
Hoy los que vagan por los canales vuelven a sus casas cada seis meses. Especies de pirquineros del mar.

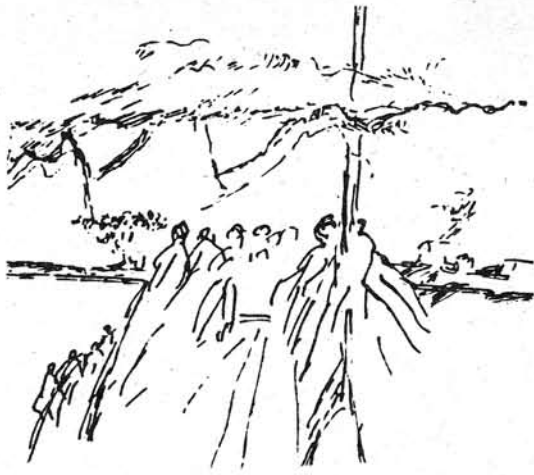
Ni un natural en América ha venido a ser americano. Exterminados o reducidos a sus mínimas reservas vía decretos estatales, corporaciones al cuidado de la naturaleza, etc., permanecieron siempre fuera del azar americano y el intento de desvelar un destino americano volviendo a ellos no pasó de ser un intento 'ideológico - intelectual'.

Así América se separa también de sus naturales y nosotros ni descendemos de ellos ni somos sus contemporáneos.

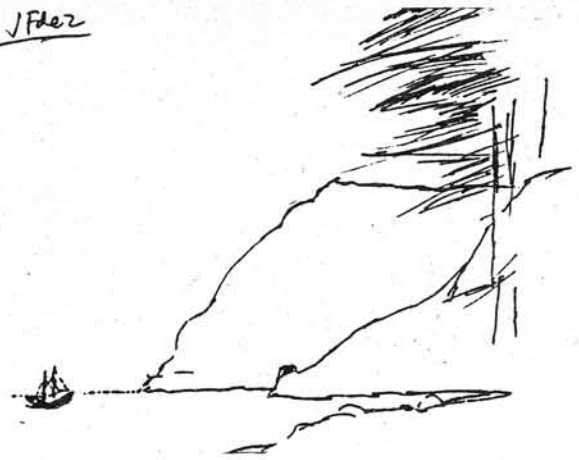
América viene como nombre genérico de varias especies dispersas. Estados Unidos de América, Estados Unidos de Brasil, Estados Unidos de . . .

Pero América es también tierra para abandonar y emigrar. Desde cada una de las regiones emigran a las ciudades y desde ellas a las capitales y desde allí están Estados Unidos y Europa. Y a los que se quedan, siempre les ronda la idea de ir alguna vez y encontrar el mundo real, alguna vez.





JFdez



... ¿Cómo dar un paso en el mar? Por el fondo dice la historia, cuando el mar se abre; por la haz, cuando un dios te llama. Estas son las formas de andar en el mar.

¿Tiene esta misma hambre un indú, por ejemplo, o un mongol?

*Hay un pueblo más allá del océano y más allá del desierto, y fuera de todos los caminos:
Pisagua.*

Una tierra siempre abandonada y abandonándose. Tierra apta para relegaciones oficiales y no oficiales en todo tiempo. Un pequeño pueblo con 4 cementerios y osamentas a flor de tierra. Cuatro pasados guardados. Y como cada uno de sus habitantes es algún Ulises, habitante con perspectivas de irse, entonces toda vivienda tiene algo de edificio público, abandonado y no mantenido, con esa pátina que confiere lo público a los edificios públicos de cualquier parte. (Muy como pulido por lo gastado y siempre pasado)

¿El abandono es también otra virtud?

Un cuerpo abandonado tiene su propia belleza, es otro modo de belleza, amarga.

(Una mujer abandonada...)



Borero a J Fdez



PASCUA NUNCA

Nunca tan una
tanta
mar
Acaso nunca
recién
¡sino!

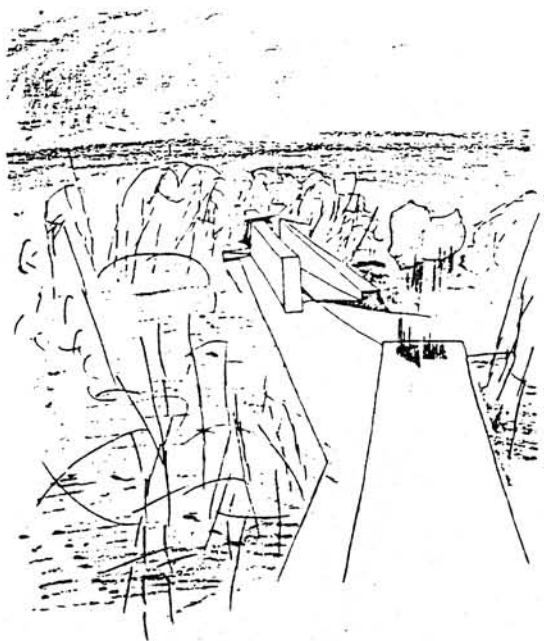
Nunca más viva
ultimada
tierra
Querella nunca
denante
¡coro!

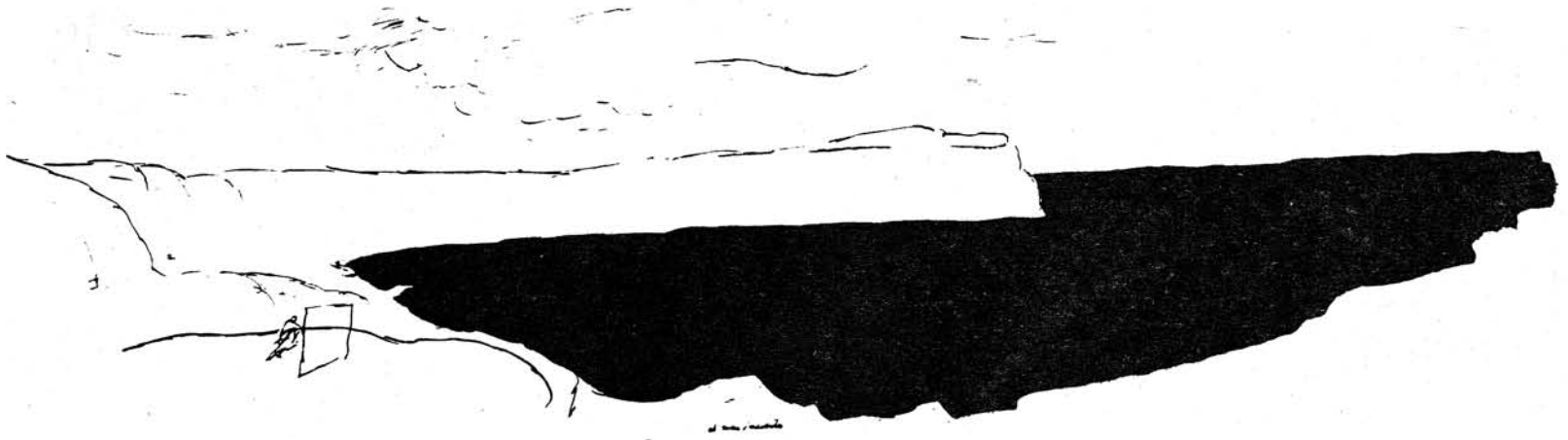
Nunca más lejos
aquí
isla
Ahora o nunca
mientras
¡pie!

Nunca tan ciertas
desviadas
rocas
Algunas nunca
ahora
¡prendas!

Nunca más clara
apagada
ruina
Ni hoy ni nunca
de repente
¡ley!

Nunca tan sola
común
espera
Víspera nunca
brusca
¡paz!





Las otras formas no pueden disimular la casa, desde el velo que le da Athenea a Ulises para salvarlo de las olas hasta el Titánico . . .

¿Cómo nos volvemos ante la separación y el abandono y recibirlas como posibilidad y así habitar América en su propia peculiaridad, sin anhelar otras más acabadas o cabales? Este es un real asunto.

Se trata de revisar la separación y con ella las referencias.

Hemos ido cinco veces. Y al ir diseminándonos por el territorio con una suerte de hambre por la extensión de obras han venido a ser antes que nada un punto sobre el mapa.

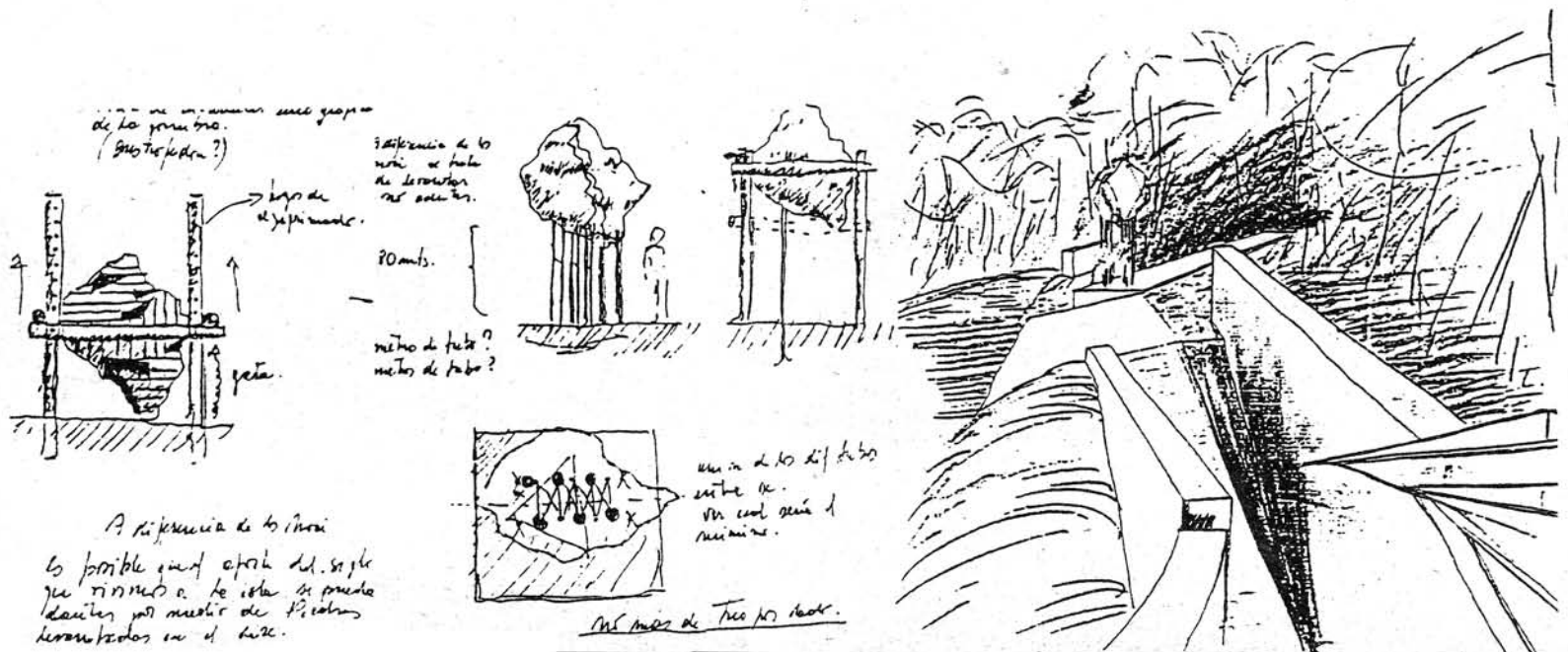
En Islate Pingüinos materializamos un tramo de un eje, un segmento que viniese a señalar una dirección desde Juan Fernández. Entonces pensamos posible una obra en dos orillas. Como si no hubiera tal lejanía.

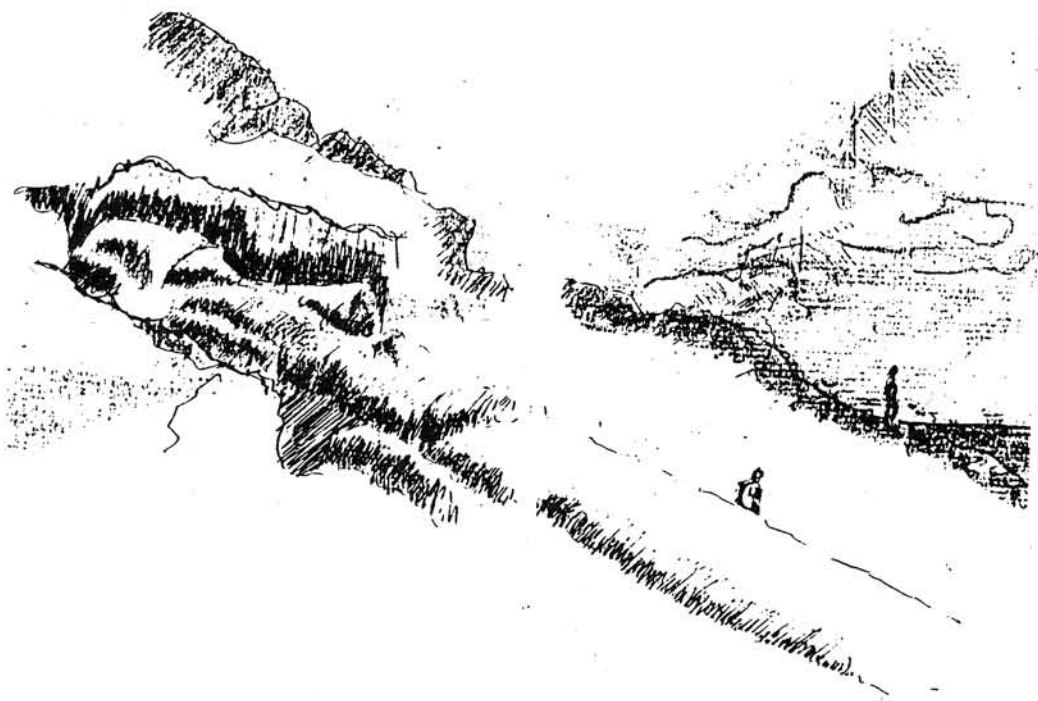
En Pascua separamos una escultura de un poema escrito en un cuerpo. Lo arquitectónico fue allí el canto de tal separación.

Fuimos a Caldera a señalar en su costa el mismo paralelo de Pascua. Marcamos esa costa con dos esculturas, dos iniciales.

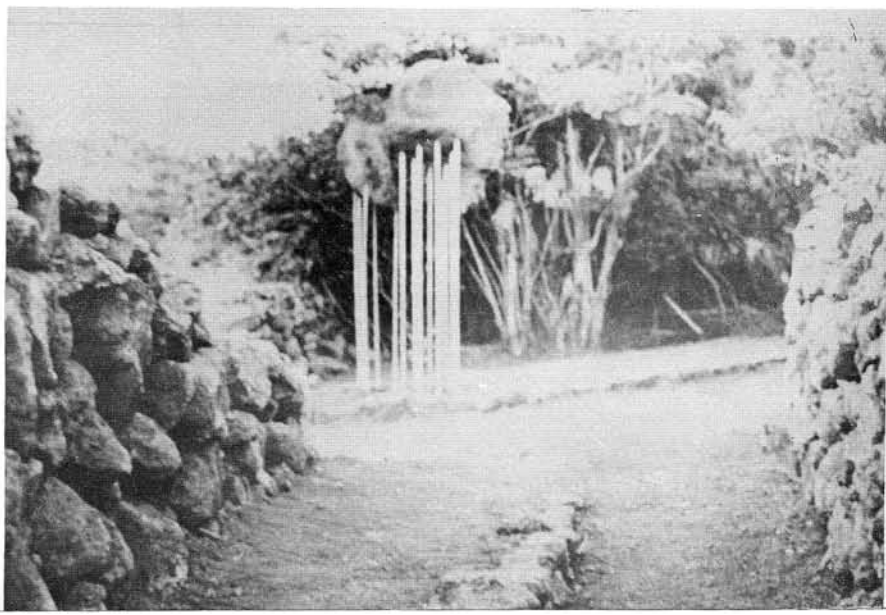
Fuimos a Churrecue y construimos una primera referencia. Una plaza interior. Un hoyo enmarañado.

Ese espacio conformado a la vez arquitectónica y escultóricamente.



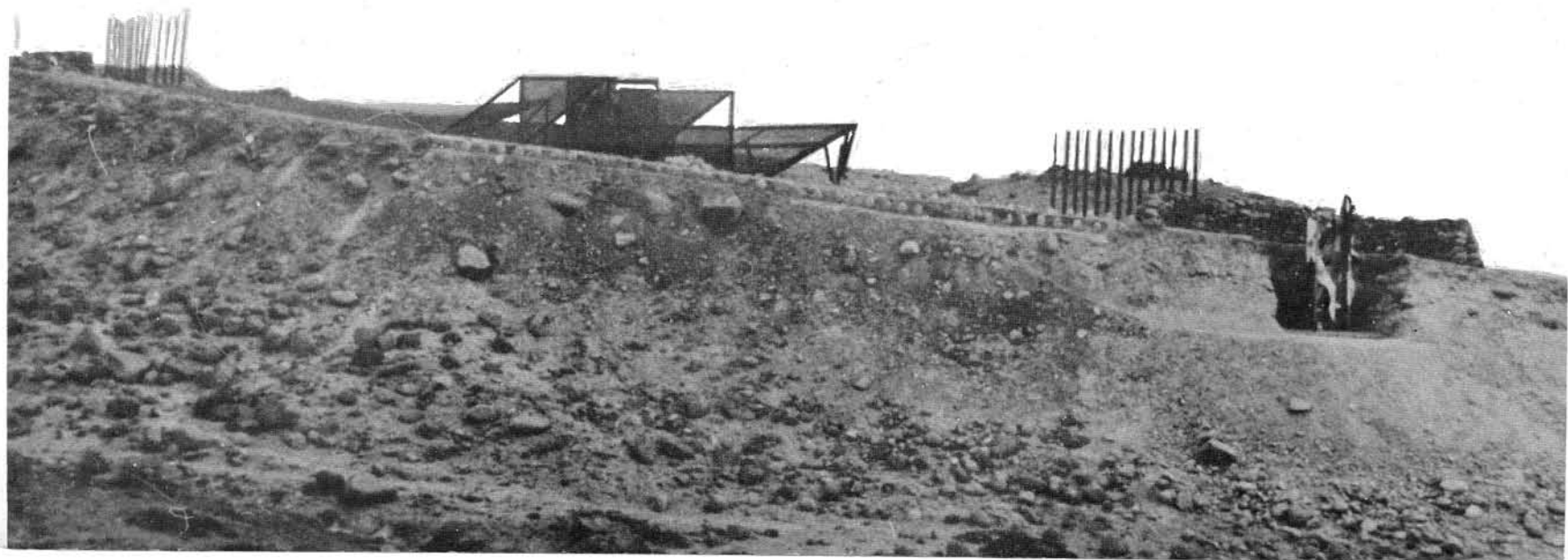
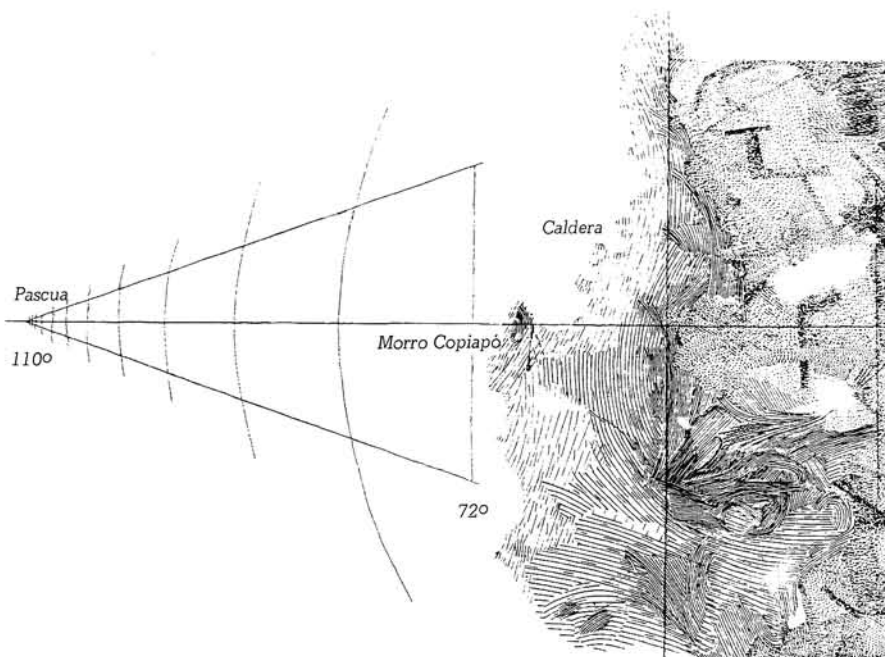


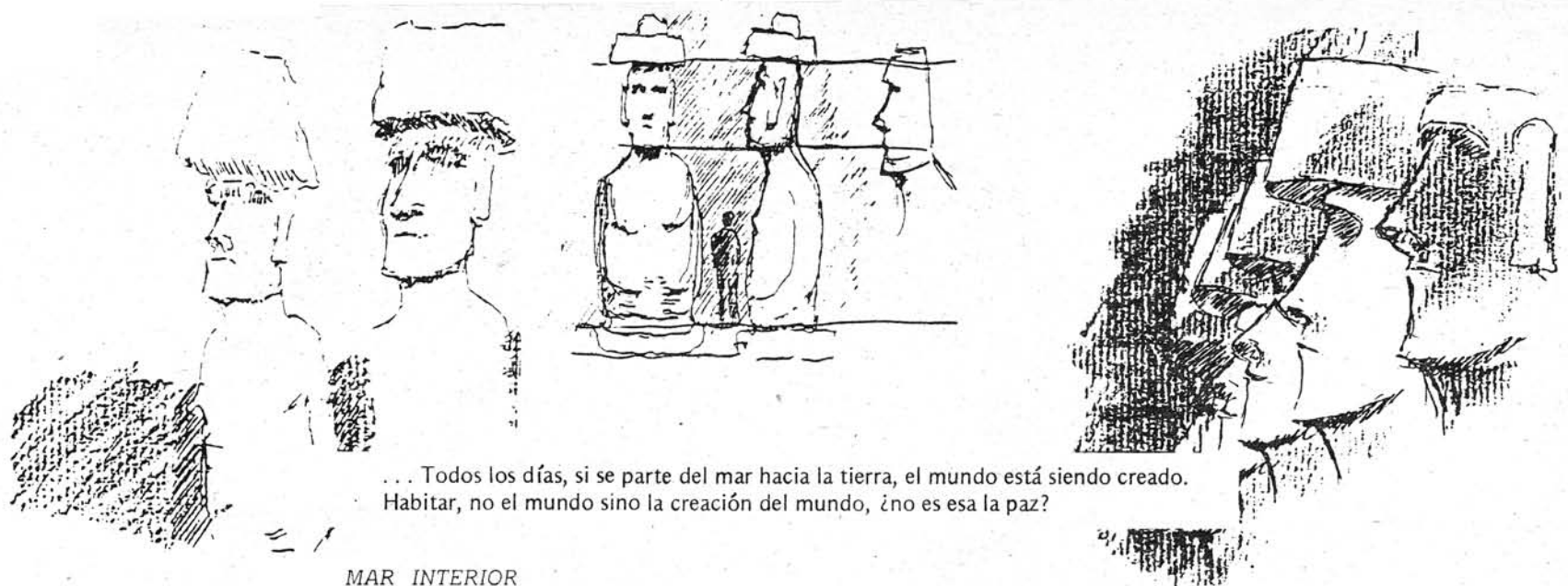
$\frac{3}{b}$





*un atrio de la Iglesia
se quedaba algo rato como en una sobremesa*





... Todos los días, si se parte del mar hacia la tierra, el mundo está siendo creado.
 Habitar, no el mundo sino la creación del mundo, ¿no es esa la paz?

MAR INTERIOR

América del Sur tiene un Mar Interior.

¿Qué quiere decir esto?

¿Cómo puede leerse la metáfora de modo que ella tome significación arquitectónica?

Desde luego que no se trata de una gran masa de agua que se ubica en el interior del continente. No existe una tal masa de agua.

¿Por qué llamarlo entonces así, MAR INTERIOR?

¿Si él no es una gran masa de agua que reposa en la tierra continental, entonces qué es?

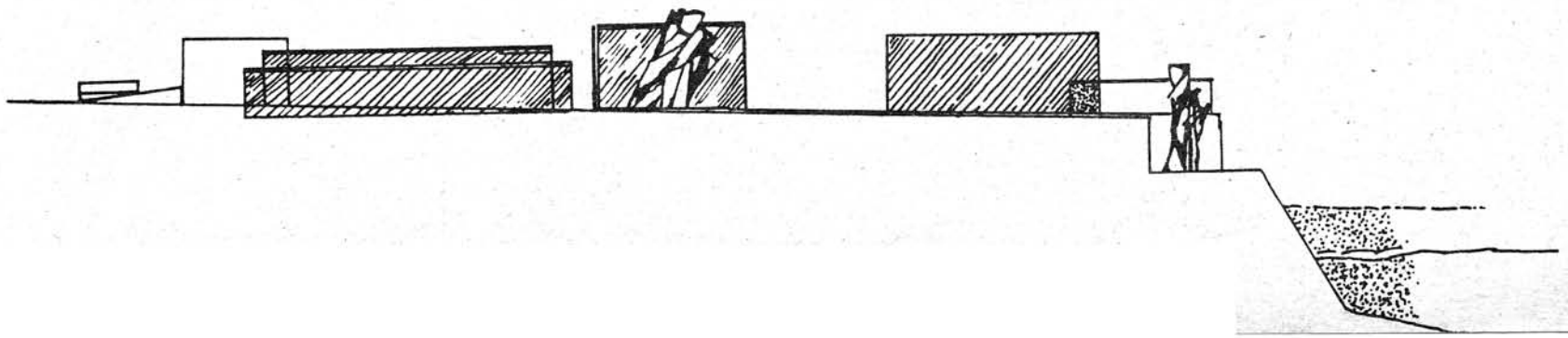
Intentemos una lectura que se desprenda del lenguaje corriente, en sus más directas acepciones; cuando en el lenguaje corriente se dice que "hay un mar de gente" en algún lugar, lo que usualmente se entiende es que hay mucha gente en ese tal lugar.

La palabra Mar viene a ser un cuantificador de un cierto número de gente que a la vez es grande y a la vez indeterminado.

Digamos un número desconocido pero nombrable, que puede numerar sin definir, una cierta infinitud.

El Mar es "un desconocido grande e indefinible", o sea, en algún sentido infinito.

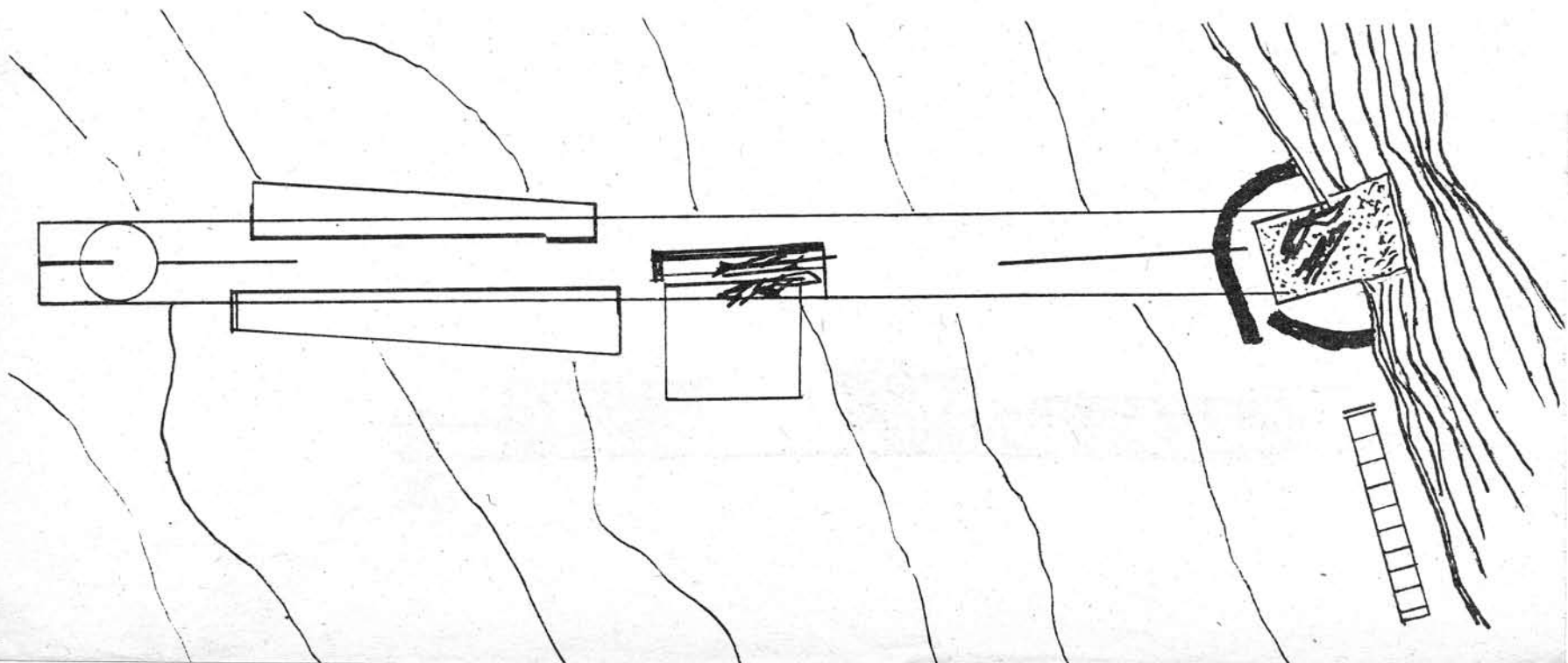
DECIR QUE AMERICA DEL SUR TIENE UN MAR INTERIOR, ES DECIR QUE EL CONTINENTE POSEE EN SU INTERIOR "UN GRAN DESCONOCIDO INFINITO".

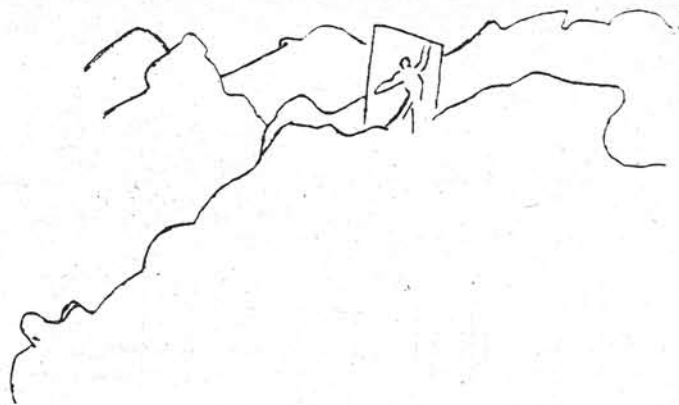


Ahu Akeiri

El personaje de esta obra
es la totalmente digno de
por el personaje más horrible
por ejemplo, pero con la misma
con de otros Ahu's en una pintura
como el de Juan Ferrández

Ahu





Pero la voz del dios del Pacífico nos dice: "Pascua, paso": esta paz no es de habitar: esta paz hay que andarla.

MAR EXTERIOR

América del Sur posee en su interior, "UN GRAN DESCONOCIDO INFINITO. Pero hay "otro mar", otro desconocido infinito exterior al continente. A tal dimensión desconocida la llamaremos "el mar del Pacífico", o mar exterior.

El mar del Pacífico, o sea, el desconocido infinito del Océano Pacífico, o como señala el verso de I. Balcells: "Osea-no Pacífico", sólo se da a luz de travesía, cuando se palpa en el trance, no sólo el agua del mar en su inmensa superficie, misteriosa y horizontal, ni sólo la tierra que lo rodea, en su aparecer proyectada al cielo o al suelo, sino y únicamente, cuando comparece espacialmente la relación entre ambas. Vale decir, el punto de vista desde donde re-ver una peculiar relación entre cielo, suelo y horizonte, como posibilidad de espacio arquitectónico.

Palpar esa relación tierra-agua, en los mares.

A ello es lo que llamamos "abismo".

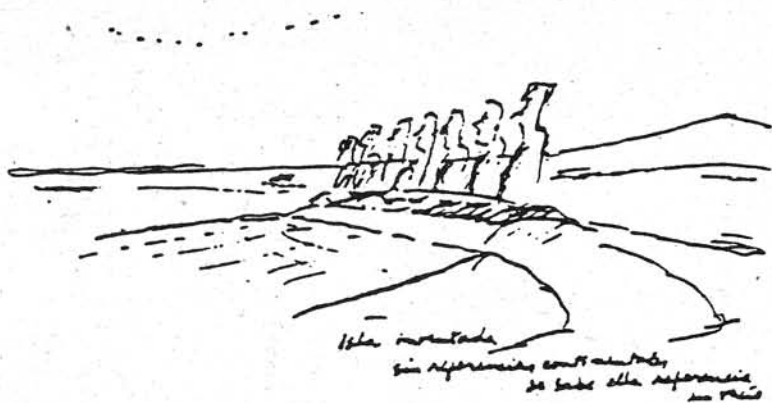
Tal abismo es sin duda algo como una aparición, sólo comparece cuando conciente o inconcientemente nos dejamos atravesar por este mar Pacífico, cuidando celosamente tal abertura.

Sólo desde una tal visión el Pacífico podrá asir su propia paz.

Cada travesía palpa su desconocido o mar, cuando ve, repara, siente o presiente una tal aparición; sólo entonces ella, la aparición, toma forma física y asume una realidad palpable.

Y la relación tierra-agua no reposa más en la armonía natural de los elementos, sino que se vuelve desequilibrio, angustia, una "no paz profunda".





Y entonces, de súbito, ahí delante de nosotros, ahí, se abre un mar, aflora el fondo, aparece un paso, el mar nos lo da. Ese milagro absoluto es lo que llamamos, para no verlo, la isla . . .

EL MAR INSULAR

A la primera aparición del Mar del Pacífico, o sea de una cara de su "abismo", la llamamos Mar Insular.

El Mar Insular, que vimos en Juan Fernández, y de otro modo en el islote Pingüinos, es aquel desconocido por el cual la presencia humana se presenta siempre ligada a la conformación geográfica (Geo-Morfológica) de la "aislación" propia de toda isla.

A esto lo llamamos "el relieve absoluto" (propio de una isla), a diferencia del relieve relativo (propio del interland continental).

Presencia humana y relieve absoluto van aparejados.

Sin embargo, este relieve absoluto, no es sólo algo propio de la naturaleza de isla, no es una realidad natural, sino que proviene de un especial modo de percibir, los isleños y los visitantes se empeñan en percibirlo así.

Hay una voluntad humana de ver la extensión territorial aparente, de toda isla, como relieve absoluto, y no como el relieve relativo de un pequeño continente.

Si bien, es la siempre omnipresente línea del horizonte la que permite tal operación, no es ella su origen mismo, éste se encuentra en una especial condición de la voluntad humana que se empeña en percibir de ese modo casi se diría: para que no quepa ninguna duda de que se está "aislado".





PASCUA DE NUEVO NUNCA

Nunca tan tal cual
otra
mar
Vestal nunca
de nuevo
¡virgen!

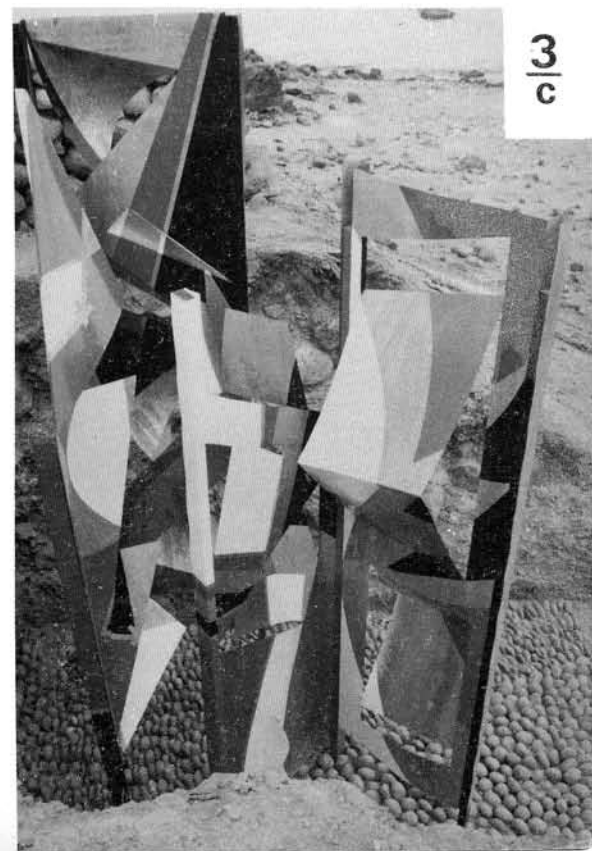
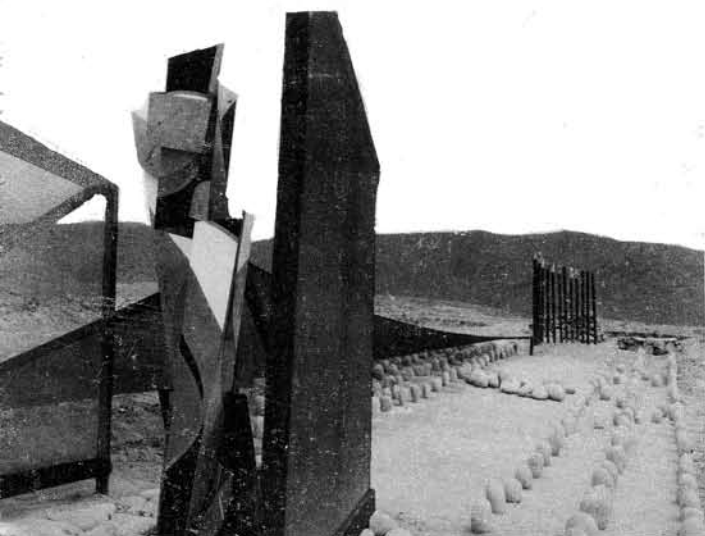
Nunca más a flor
abisal
yema
Celeste nunca
denante
¡chispa!

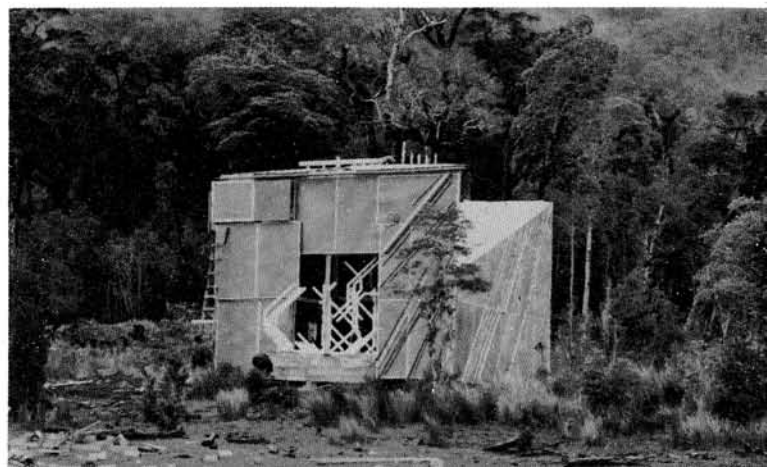
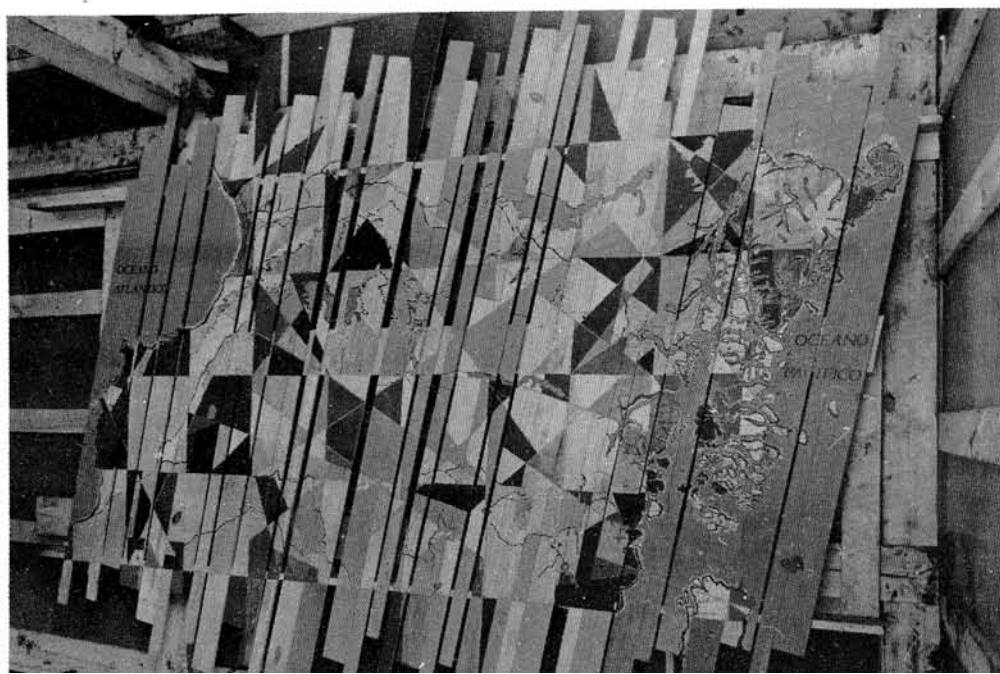
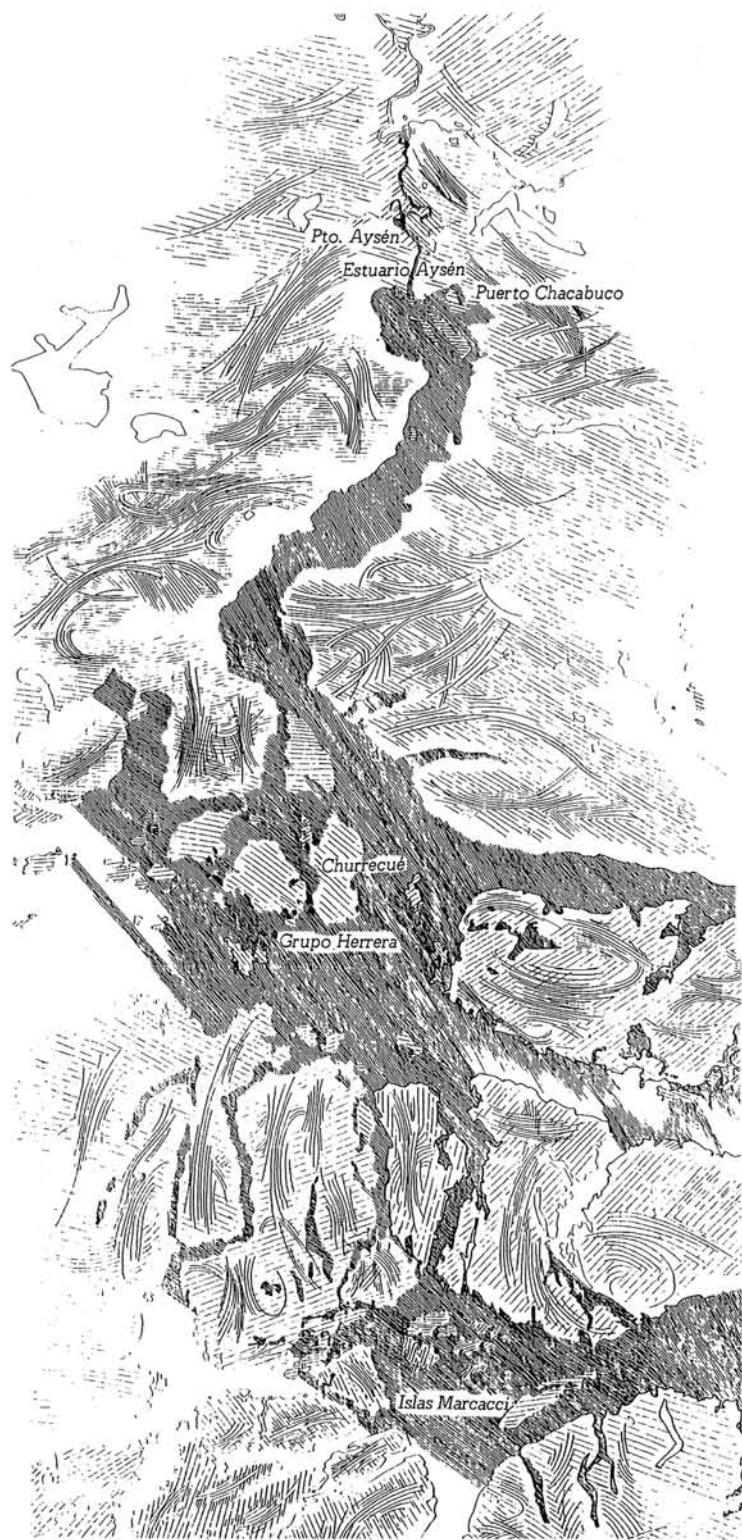
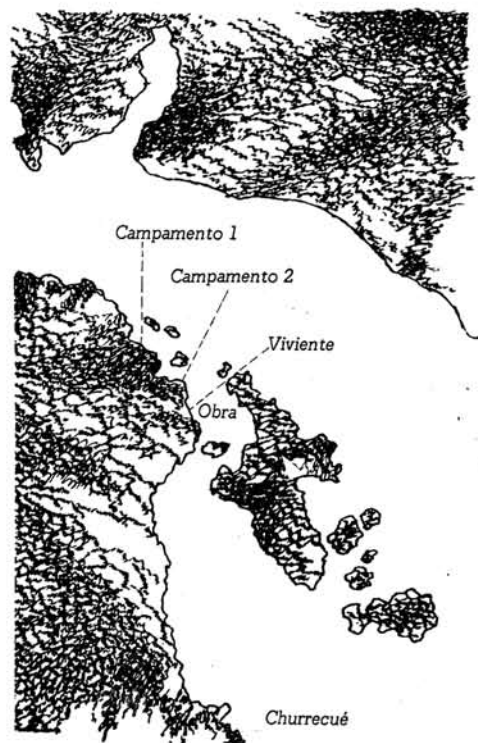
Nunca así de raro
seguro
encuentro
Arrimo nunca
aveces
¡envión!

Nunca tan duras
enamoradas
pedras
Obras nunca
ahora
¡palpitos!

Nunca más alegre
fúnebre
asuetto
Olvido nunca
de repente
¡ocasión!

Nunca así de santo
sanguinario
día
Tregua nunca
día y noche
¡paz!







La Montaña otra imágenita como el mar
del otro momento.



La playa como avenida (del sur)
La playa por
habilitar, habitar
mirando la naturaleza como algo ya conocido
se traza las formas como se traza un material
Como si en América las colonizaba?
En América es

trazado
un trazado
o descomando.

... Un náufrago reconoce la tierra como isla, y la isla como desierta. Nada, ninguna presencia, ninguna voz, ninguna historia, ningún muerto lo hace perder allí su suspensión...

Hay una relación directa entre la idea de relieve absoluto, y el sentido espacial de la idea de "aislación".

El lugar común es la imprescindible para ambas de la presencia del mar, vale decir, de su horizonte.

El querer verse, encontrarse y saberse aislado, aún en toda la variada gama de circunstancias por las cuales alguien llega a estar aislado, desde los exilios voluntarios o forzados, de náufragos y Robinsones, hasta toda la variada gama de intereses económicos, turísticos, o de otro tipo, no pueden esconder el hecho brutal y neto de que no se es de allí, o que aún el ser de allí, y todo el amor al terruño que se tenga, está marcado siempre por la idea de la "aislación", que la isla provoca.

El mar es una barrera que alimenta la nostalgia y ella, la nostalgia es el elemento poético del mar insular.

Es el abismo inconciente de la nostalgia.

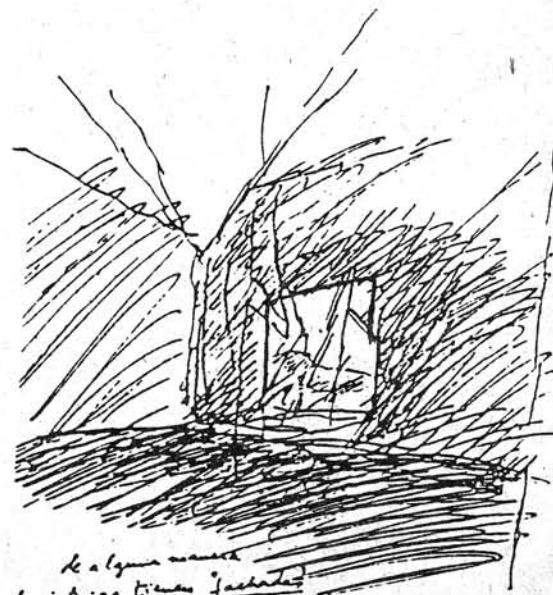
En cada isla podrá quizás asomar un Pacífico nostálgico, y bastarse; tales islas y tales fundaciones habrán de tener sus propias plenitudes, pero ciertamente el Pacífico no se agotará en ellas.



la junta cerrada



el cuadrado del
cabo
con una hoja
(como la estructura de
la isla)



de alguna manera
Los interiores tienen jachadas
entonces es como una plaza de armas
- Comienza de una ciudad americana -



... Esté donde esté, la tierra que lo sustenta es un borde desde el cual él se asoma para vigilar el mar. El mar es el lugar de la aparición. Pero no basta una aparición en el mar si él a su vez, no se vuelve aparición.

EL MAR PELAGICO

A esta otra aparición del mar del Pacífico la llamamos el Mar Pelágico. El Mar-Mar, que de alguna manera sólo aparece para señalarnos aquellas realidades del Mar del Pacífico, que han de ser siempre vértices inatrapables de este desconocido infinito.

En isla de Pascua nadie nunca está "aislado".

En la isla más aislada del mundo, nadie ve jamás su relieve como testimonio profundo de su aislación.

Al contrario, sus volcanes y planicies, y también sus ahus y mohais, más bien consagran el interior de la isla, precisamente por la conciencia, siempre presente, del abismo circundante. El Pacífico pelágico, es aquel Mar por el cual el abismo marítimo es para el hombre que lo percibe, cabal conciencia de su grandeza, y no impedimento de nada.

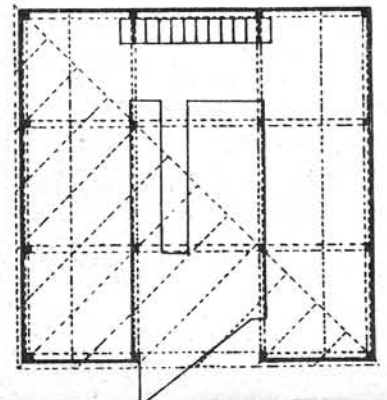
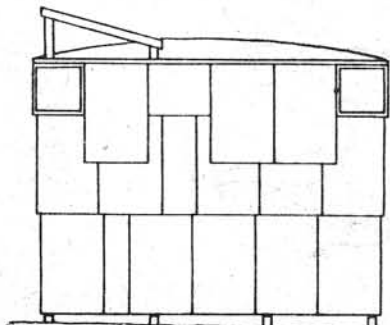
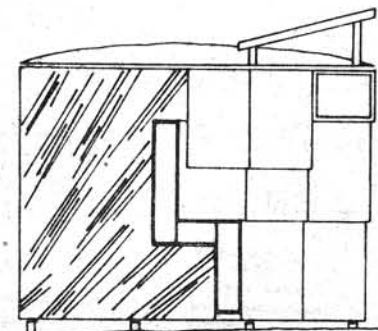
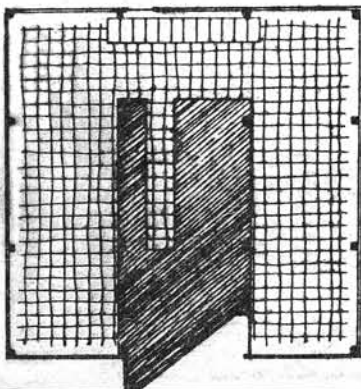
Abismo constructor de espiritualidad, constructor de dioses de lugares y de templos.

Donde la tierra está consagrada a Dioses que cuidan y posibilitan el habitar ante un abismo inaudito.

Pero al mismo tiempo grandeza que tiene siempre en frente la imagen de la propia muerte. Cual testimonio de una existencia casi absurda, inexplicable.

Pascua Nunca y Pascua de nuevo Nunca, y así ad infinitum, el sentido de un cierto destino que se está cumpliendo, alienta día a día, más allá del bienestar o la pobreza, del desarrollo o del estancamiento, la presencia cotidiana.

Este es un mar habitado en el misticismo del propio mito, él ciertamente ha de tener sus propias plenitudes y proyecciones contemporáneas, pero ciertamente, tampoco en tales fundaciones se agotará el Mar del Pacífico.



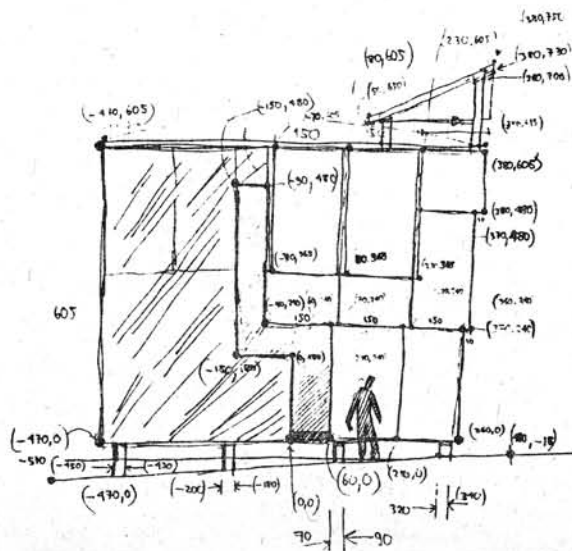


NAUFRAGIO

Por los ojos de buey
abiertos en el casco
de la nave que pasa
los ojos de Aysén
miran hacia adentro
húmedos de lluvia
fijan por un instante
sus islas verdinegras
sus iris
en los camarotes sombríos
contemplan a los hombres
que duermen que siguen
y estrábica tristeza
los desenfoca

Aysén ojos de buey
cierra con nubes sus ojos
y a empujones contra el barco
con su testuz de viento
y su cornamento de rocas
acomete el naufragio
de esos hombres que despiertan
que gritan que ignoran
que su paso es castradura
que a Aysén le abren la herida
que su hélice le va arrancando
de entre los labios de la estela
los testigos de su soledad

Bajo el cielo en erección
sobre las aguas en celo
entre velludas algas
abultan unos cuerpos
flojos hinchados
rotundos testigos
del naufragio del yugo
y de la estampida salvaje
de mil islas sin nombre
que mugen en el Sur
sin hombre de la tierra
ininteligible libertad



maestra a medio hacer
para ser terminada por otros
→ (la extensión definida)



Hay aparición, encuentro y retorno al mundo si la vocación del náufrago, su aptitud de volverse señal, llega a transformar la tierra en que se vive en señal . . .

EL MAR LITORAL

El Mar Litoral que vimos en Caldera, es un espejismo (imagen falsa) de sus propias carencias. Que atenúa la falta de lo que se carece.

"Había un desierto que llegaba al mar, pero el mar era un desierto aún mayor".
Se estaba así en la orilla continental, pero en verdad se estaba en el centro de un desierto.
El "desconocido infinito" del Pacífico litoral, vale decir, su mar es un desierto implacable en el que sólo aparecen los espejismos atenuadores de sus propias carencias.
Su elemento poético es un "espejismo atenuador".

Una ribera marítima desde la cual no puede verse el mar, ni intuirse la tierra de ultramar.
Un mar de olor, cuya visibilidad está de antemano perfilada por tres líneas: la del horizonte, la de la ribera y la del cielo.

Un trozo de litoral en el mediterráneo posee siempre conciencia de lo que está al frente, luego Su propio mar, es el desconocido infinito que lo separa de la tierra que está al frente.
Como Ulises que aunque tarde muchos años, y le ocurran innumerables peripecias, siempre llegará a Itaca.

El litoral Pacífico del Continente Americano no existira en tanto no cobre existencia aquello que está "a la cuadra".

Pero no como espejismo sino como realidad.

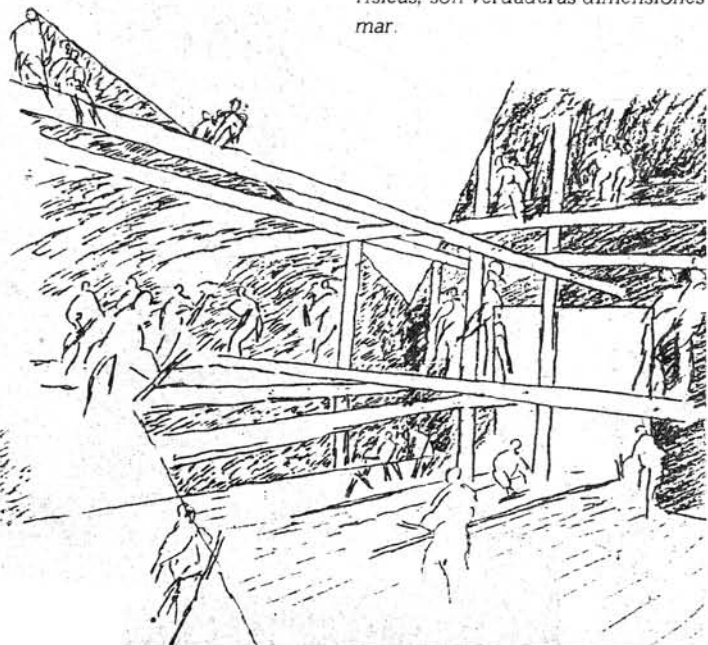
En tanto, seguirá siendo un Mar atenuado, por bahías, puertos, ensenadas y balnearios.

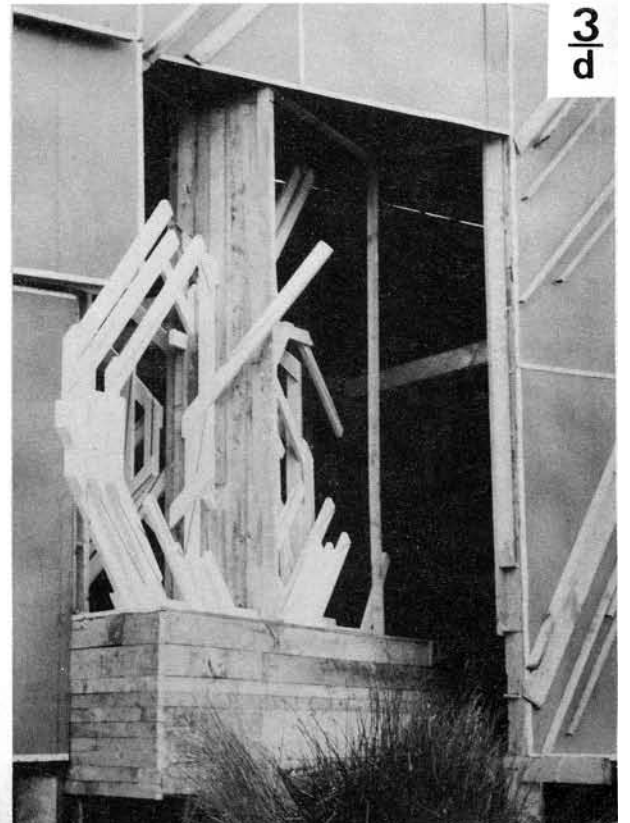
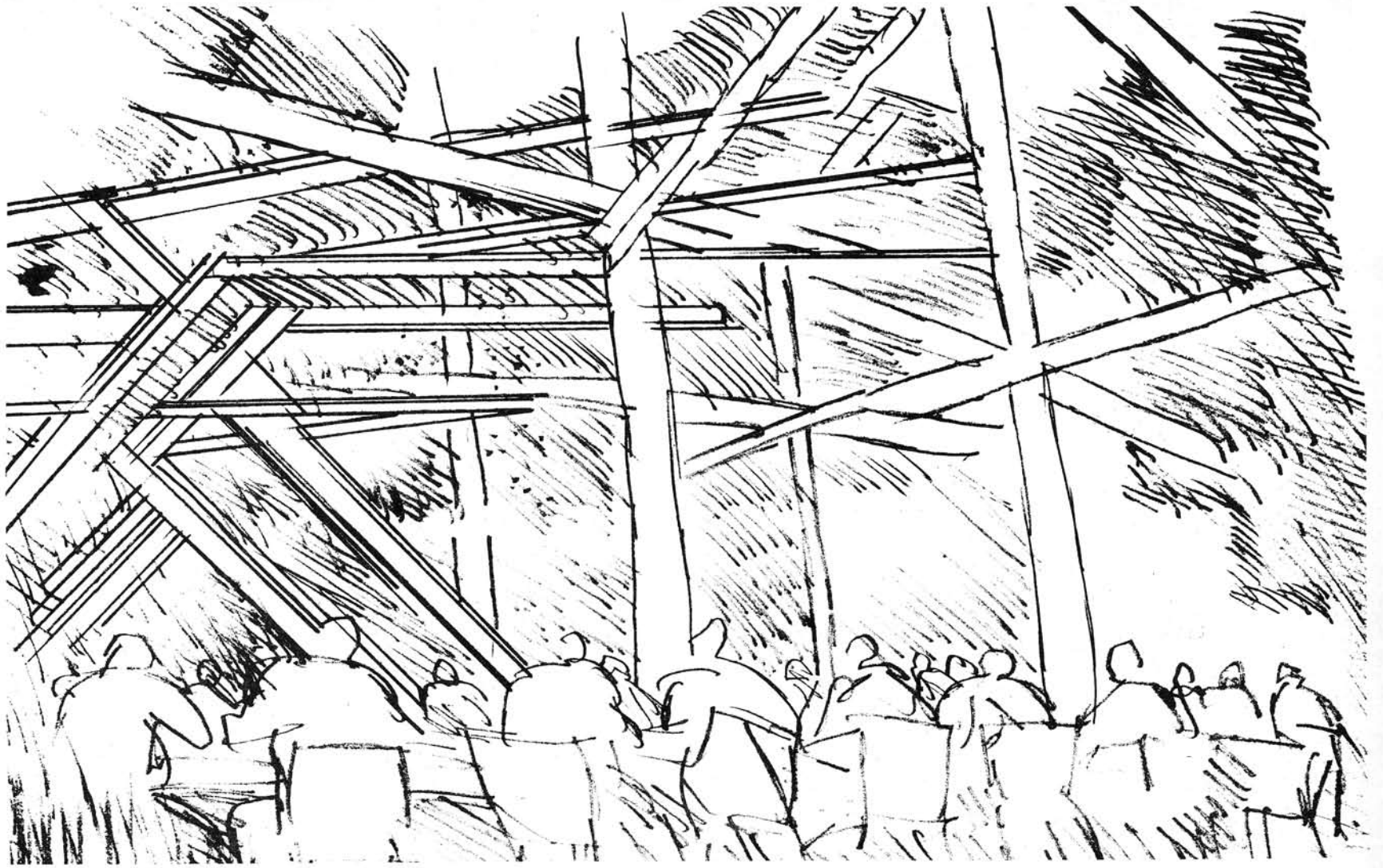
Pero, ¿cuál plenitud está reservada a los hombres que habitan el Pacífico litoral?

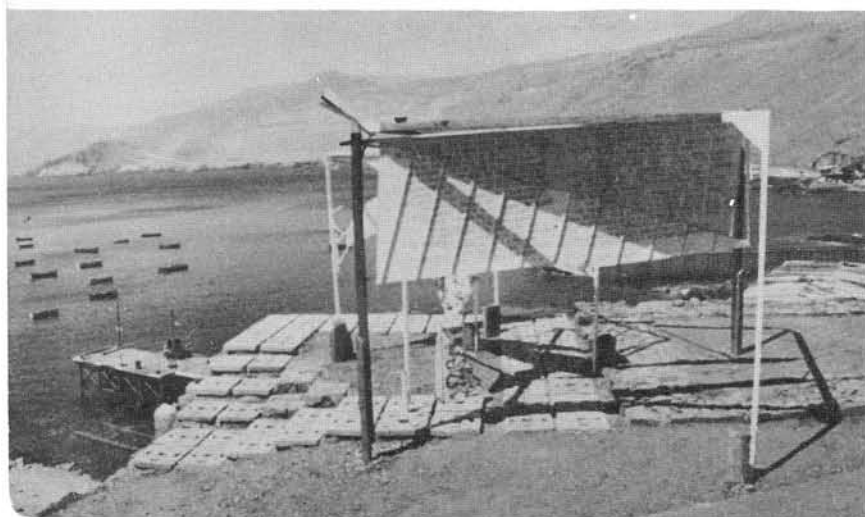
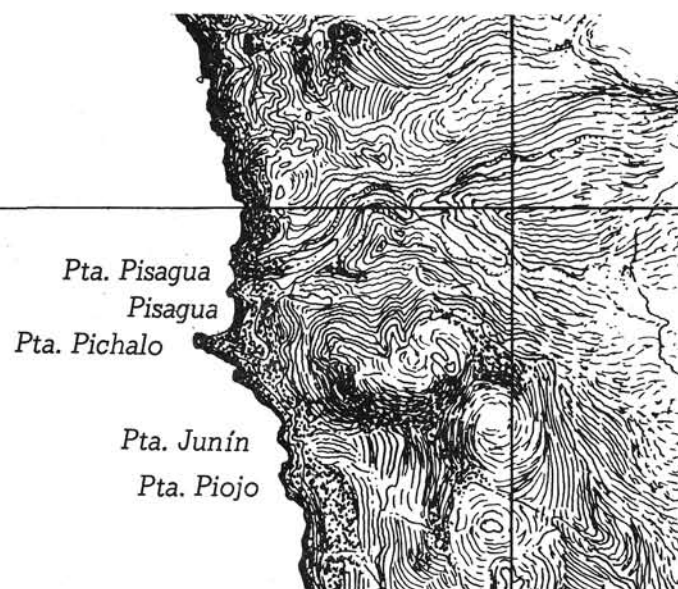
¿Acaso la construcción misma de la ribera? ¿la capacidad de transformar los espejismos en realidades, mediante la construcción de una densidad marítima mayor?

¿Acaso la transmutación de las carencias en profusión y dominio?

Sin duda, la construcción de la ribera y el emerger de una densidad y una profusión de elementos aptos para dominar "el desierto", ha de constituir una cierta plenitud, pero sin duda tampoco en ella, se agotará el Pacífico. Sus carencias más que carencias materiales y físicas, son verdaderas dimensiones metafísicas ligadas al destino poético del océano y su mar.









DOMEVKO
 unas puras sombras sobre la tierra diseminándose y del mismo color

Separado (y junto) un cuadrado extendido sobre la tierra como un pañuelo
 Pueblo y Cementerio. La extensión y el Pasado.
 cuenta con su Pasado

Para que haya aparición hay que volverse aparición volver todo lo que está al alcance de la mano aparición ...

EL ARCHIPIELAGO O MAR SUPERIOR

El mar archipiélago de Aysén invierte la relación tierra-agua, del Pacífico Pelágico.
 Vale decir, invierte la percepción del abismo que permite palpar "el Mar" del Pacífico archipiélago.

Pero no se trata sólo de aquella percepción simple por la cual el desierto del litoral y el espejismo atenuador de sus carencias se trasmuta en una densidad superior, profusa y apta para el dominio.

Ni tampoco aquella otra inversión simple por la cual una única isla estalla en miles de islas, fiordos y canales ... es una inversión aún más abstracta y de significación eminentemente poética.

Es aquella inversión por la cual el abismo pasa del mar a la tierra.

En Pascua el juego poético que fija en un punto de la isla el centro de su gravedad, permite para cada punto de la isla el trazado de un eje que mide y valora el abismo de mar que la rodea.

En Aysén, el abismo radica en la tierra de sus islas y no en el mar de sus orillas.

Es el interior de cada isla el que se aleja y se distancia hasta el infinito de la orilla conocida.

En Aysén hay un abismo discontinuo que se funde con el mar interior americano. Abismo discontinuo que es la intersección, probablemente de los "mares ocultos" del Pacífico con el mar interior americano.

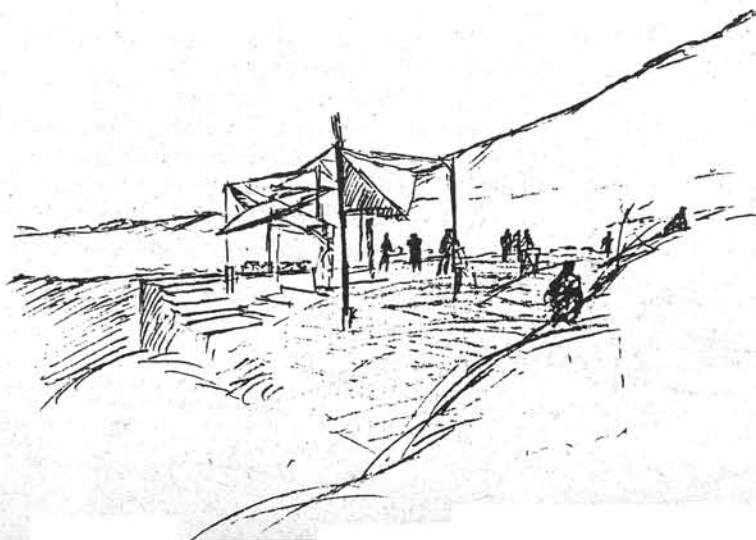
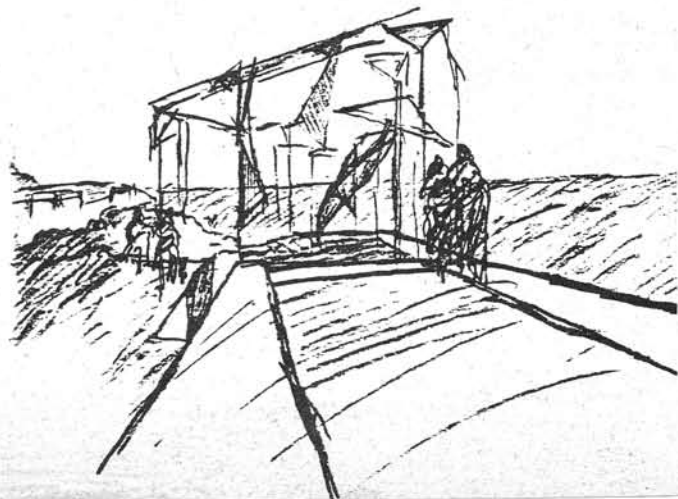
Inmenso vacío por el cual desagua el mar interior americano su cuota de desconocido.

Mar dos veces desconocido:

En Pascua la obra es la intersección de dos ejes:

- a. El eje del lugar,
- b. El eje oceánico, centro de gravedad de puntos elegidos poéticamente.

En Aysén tales ejes no existen, no pueden trazarse, o mejor, no tiene sentido trazarlos, en ese sentido el cubo construido es un segmento ortotrópico que posibilita recién el trazado de cualquier eje.





... Entonces, entre huesos y estrellas, la isla que es la tierra, la tierra que es el lugar del naufragio, se vuelve patria . . .

MAR DE ENCLAVES

Pisagua, 150 Km. al Norte de Iquique, es también una isla, pero no una isla rodeada de agua, como las habituales, sino más bien una isla continental, un enclave.

Su realidad más potente es la del abandono en que se halla sumida... Su impronta maligna, enrarece toda manifestación de vida humana impregnándola de un sentido fatal.

En Pisagua su gente no habita en el abismo de la nostalgia, como en Juan Fernández, ni en el misticismo del propio mito como en Isla de Pascua, las otras dos islas atravesadas.

En ella el habitar se halla sumido en el "abandono", he ahí su propio abismo. Ese es su elemento Poético.

En Pisagua el Pacífico se manifiesta como mar del abandono ..., y él transforma el enclave. en comarca mala y cruel.

¿Es efectivamente el abandono, cama de tales males?

Hay dos formas de abandono: aquella por la cual el hombre deja las casas, o pobreza virtuosa . . .

y aquella por la cual las cosas dejan al hombre, o miseria indigna . . .

La pobreza o espiritualidad hace del abandono algo bueno, es virtud. La miseria o indignancia hace del abandono algo malo, indigno y cruel.

¿Quiénes son entonces aquellos que de ese modo habitan el abandono? y ¿En qué modo, de las dos anteriores, lo hacen aquellos que sostienen en tal región el habitar humano?

Qué es aquello capaz de transformar indignancia en espiritualidad y miseria en pobreza.

Si la pregunta es saber si en Pisagua habitan hombres hospitalarios y temerosos de los dioses o primitivos o salvajes

el abandono ha transformado el enclave en comarca mala y cruel nada podría cambiar esto, en tanto no llegue alguien desde el mar (como en un tiempo decenas de barcos, o en otras miles de soldados etc) . . . y desencadene el día oculto del lugar para que la hospitalidad irrumpa como un bien precioso . . .

Mientras . . .

algunos vigilan indiferentes y recelosos

para ellas aún la belleza sublime del lugar se vuelve perversa.

Transformadas en verdaderas custodias de cuentas de osamentas humanas diseminadas por los aledaños.

No atinan sino a construir la propia vida como testimonio de este abismo del abandono que cotidianamente se revela.

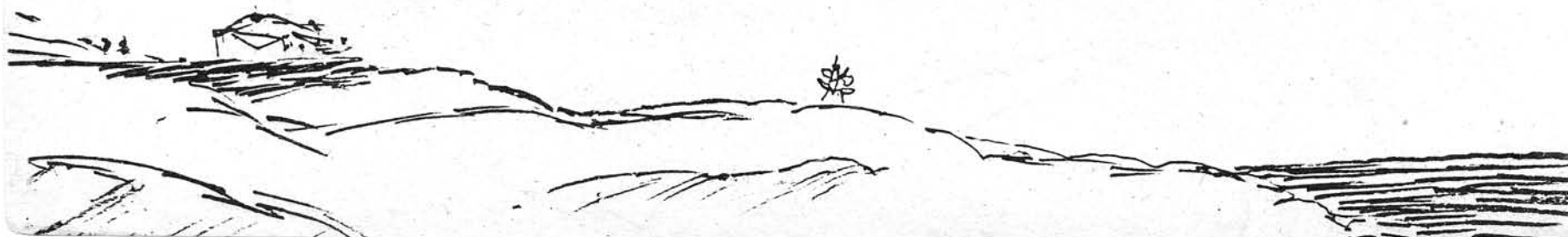
Lo propio del abandono es "el descalce".

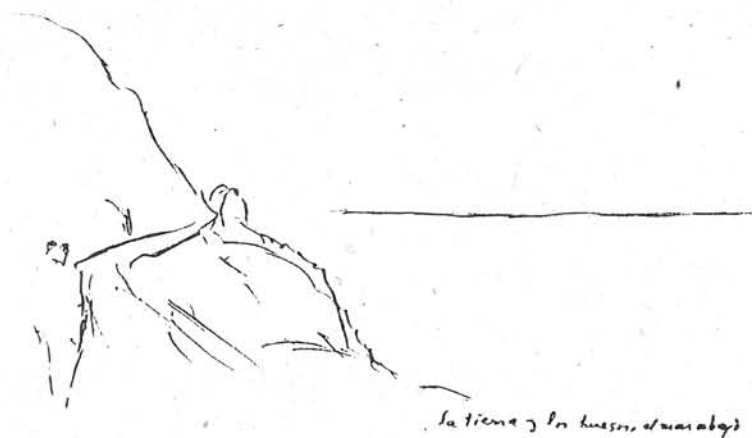
Habitar el abandono es un extraño modo de habitar. Se está en un mundo en que las cosas se vuelven autónomas de dueños y funcionarios.

En él no calza la urgencia con la supervivencia, ni está con lo cotidiano.

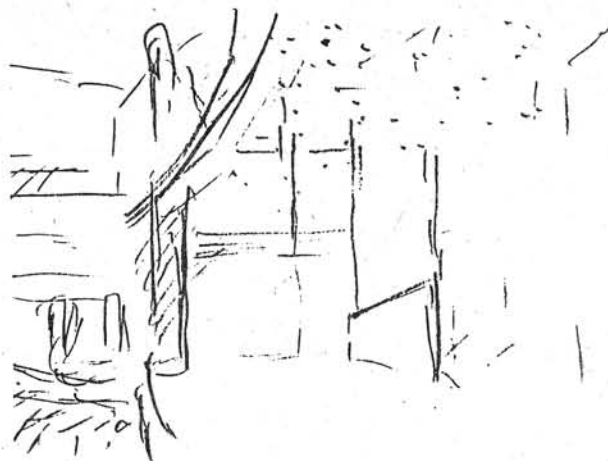
El descalce entre tamaño y forma se vuelve descalce entre vida y requerimiento.

La obra en Pisagua en cuanto sentido es la Forma de intersección de aquello que no calza.





La tierra y los huesos, el marabú



Nada de lo allí erigido le ha hecho perder a la isla esa intangibilidad de su aparición que tanto hace pensar en la pradera que canta Sófocles en donde el pastor no se atreve a llevar el rebaño . . .

ESCULTURA Y ARQUITECTURA

Hemos partido con estos dos oficios del espacio tridimensional, a encontrarnos con el Pacífico y en esta experiencia, poco a poco hemos ido asumiendo la real envergadura de esta vecindad.

En Pascua, el espacio mismo de la isla está trazado y orientado, por construcciones escultóricas que tanto son monumentos como templos. Ambas artes concurren ahí al mismo cuerpo. Es la orientación de los Ahu, cualidad intrínseca a la arquitectura, lo que transforma la isla en un espacio único y consagrado.

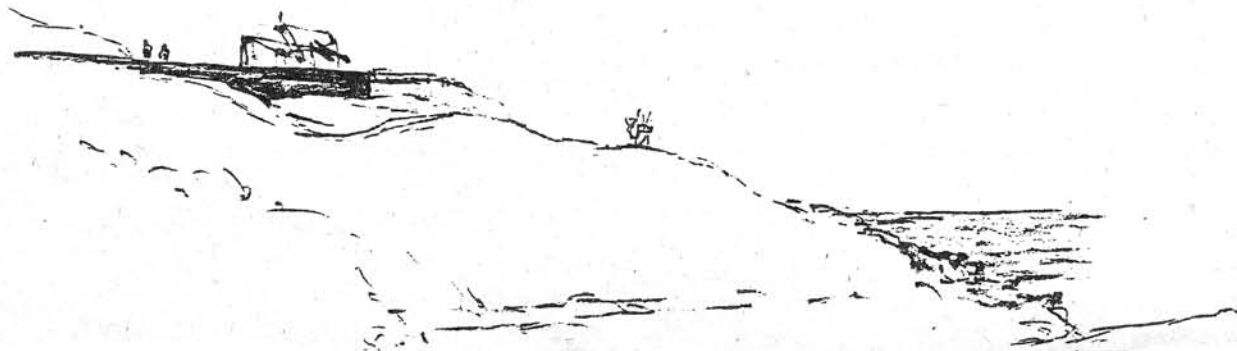
Fue allá, en esa isla, donde levantamos un "monumento a Rapa-Nui" (elevando dos rocas sobre pilares de bronce) que vislumbramos por primera vez, la naturaleza eminentemente religiosa (relacionada con lo divino) de la creación escultórica, cuando ella se encuentra así tan cercana con la arquitectura, participando del mismo espacio, en igual jerarquía (requérase el Partenón).

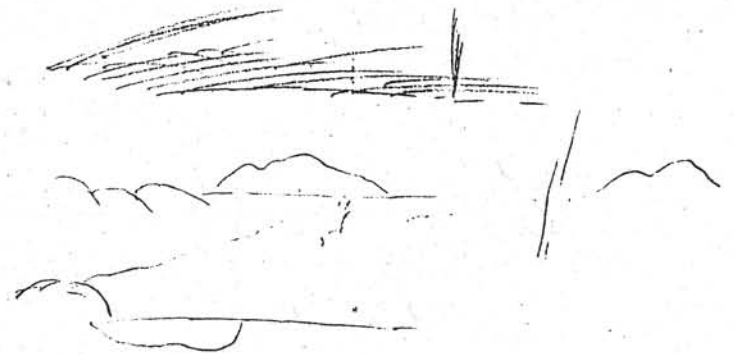
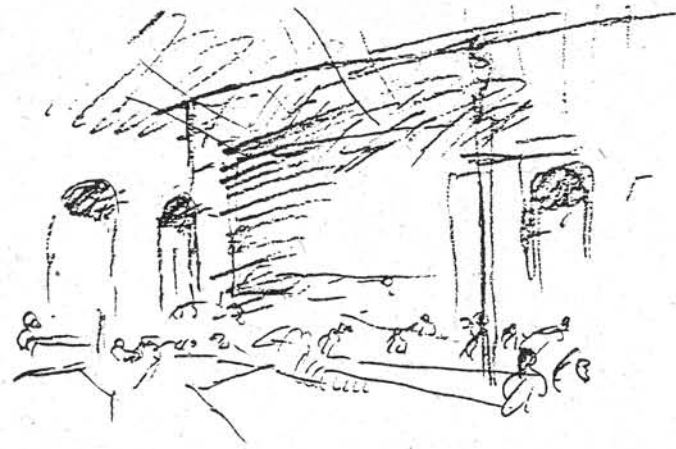
¿Cómo es esa cercanía de que hablamos? Esto lo vimos en las dos travesías subsiguientes: llevamos a Bahía Inglesa dos esculturas prefabricadas, dos orientaciones con leves diferencias. Una sería colocada y el arreglo arquitectónico se desplazaría en torno a ella. Y la otra, sería montada dentro de un elemento arquitectónico ya construido. Luego en la Ciudad Abierta, se empieza la construcción de unos pilares escultóricos que participando de la arquitectura en plenitud, no son elementos soportantes ni ornamentales. Más tarde, al año siguiente, en el archipiélago de Chonos, la escultura se constituyó en la entrada de la hospedería construida ahí. Ella es el afuera y adentro de la obra. La escultura como tal intercepta el espacio arquitectónico, haciéndose imposible concebir la una separada de la otra.

Entonces, cuando ambas, arquitectura y escultura convergen así, de igual manera a un mismo espacio, no confundirán su naturaleza, es decir, que la escultura será escultura (manifestará su relación con el Dios del lugar) y la arquitectura será arquitectura (atravesada por los usos, cantará la condición poética del hombre sobre la tierra).

Un espacio construido así, con estas cualidades es el Presente que traen las travesías por el Pacífico. Cuando los hombres le dan cabida al Dios, hay fundación.

Así, según el decir de Heidegger sobre escultura, ella es capaz de conjugar las cosas, abrir lugares, establecer una comarca, para que en ella las cosas se pertenezcan entre sí, al Dios y a los hombres.





Nunca un trazo que simula la tierra queda mal
(En cambio no se trata de dibujar algo contratecho)
La Naturaleza es perfecta

... En una isla que fue, donde apareció para la arquitectura el nuevo oriente del acto y la voz, y en la que apareció para la poesía su posibilidad épica ...

MAR EROTICO

Para los griegos, a diferencia de los feacios, el cruzar el mar era lo mismo que someterse al juicio de los dioses (no hay gran travesía sin descenso al infierno). Ellos no eran navegantes; por eso en cada orilla, antes y después de la travesía, realizaban sagradas hecatombes. Aunque lo significativo de la Odisea está en lo reiterado de la aventura misma, como premonitorio de la gran aventura occidental, una lectura cuidadosa, arroja la especial relación con el mar que ellos tenían, y que nosotros en este borde occidental heredamos. Hermes en la Rapsodia Quinta le dice a Calipso: "... ¿A quién le gusta recorrer las inmensas aguas salobres, en las que no hay ninguna ciudad de hombres mortales que hagan sacrificios a los Dioses y les ofrezcan sagradas hecatombes? "

Este es el secreto de esta aventura. El concepto griego del mar, (el mismo que al día de hoy permite navegar todos los océanos del mundo que a decir del poeta: "... no pueden disimular la casa, desde el velo que le da Atenea a Ulises para salvarlo de las olas hasta el Titanic") brota de los labios de Hermes.

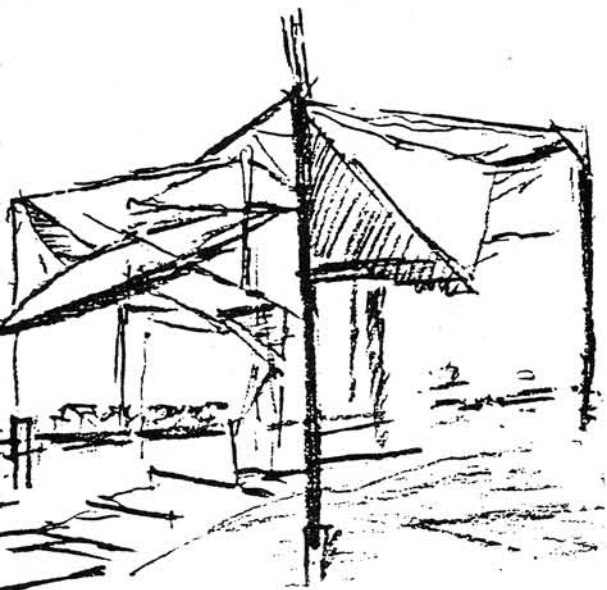
El mar; en él no habita el hombre y si el hombre no lo habita, no hay sacrificios; sin sacrificios no hay cabida para el Dios. La piedad latina, aquella virtud propia del héroe tróyanos Eneas, la que lo transforma en fundador, consiste en la capacidad de dar cabida al accionar de los dioses. Ellos aman a quienes rinden testimonio de su propia deidad y creación. El mar así concebido, lugar sin dios, queda librado a su propio arbitrio. De esta manera, se puebla de monstruos porque lo monstruoso consiste precisamente en lo indiferenciado, lo caótico.

Es necesario salvar esta valla y para ello lo mejor es conjurarlo en cifra y además que este conjuro tenga origen estelar y olímpico (constelaciones).

Pero el océano conjurado así, él en sí mismo sigue indiferenciado. Resulta poco audaz, por decir lo menos, mirar donde oriente se une con occidente con la misma visión que cifró a los océanos hace ya tantos siglos, cifra que permite avanzar en la aventura, sin tener el dominio del abismo.

La historia nos enseña, de algunos pueblos que han convivido con el mar y no a pesar de él; pero nosotros no somos sus herederos y así, no nos queda sino maravillarnos de ellos y continuar con esta relación erótica que el Pacífico cifrado nos lega.





ULISES

*Un huésped es un héroe que regresa
de la guerra en que encumbró su nombre*

*Un huésped es un rey que va
hacia la casa que dejó sin cuerpo*

*Un huésped es un jefe que ha perdido
la mesnada con que se haría dueño*

*Un huésped es un nadie que tropieza
la mar de veces con los dioses*

*Un huésped es un solitario que cruza
umbrales donde hay desiertos*

*Un huésped es un novio dado de lado
por la virgen de la distancia*

*Un huésped es un sacerdote que celebra
el sacrificio de la pasada*

*Un huésped es un amante que aprende
que son las diosas las fugaces*

*Un huésped es un rehén que compra
su libertad con su cuento*

*Un huésped es un poeta que encuentra
sus palabras con sus pasos*

*Un huésped es un lenguaraz que larga
los secretos que apartan las lenguas*

*Un huésped es un importuno que al llegar
hace ver que él era el esperado*

*Un huésped es un mendigo que declina
la corona porque va con el trono*

*Un huésped es un deudo cuya sangre
es igual a la tuya pero oreada*

*Un huésped es un ebrio que recuerda
más hechos que los que comprende el vino*

*Un huésped es un comensal que sazona
golosinas con lágrimas*

*Un huésped es un seductor que obtiene
que los celos le allanen la marcha*

*Un huésped es un ladrón que se lleva
el albergue y deja los trastos*

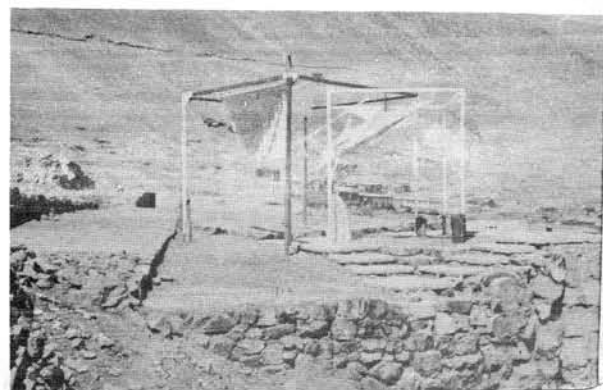
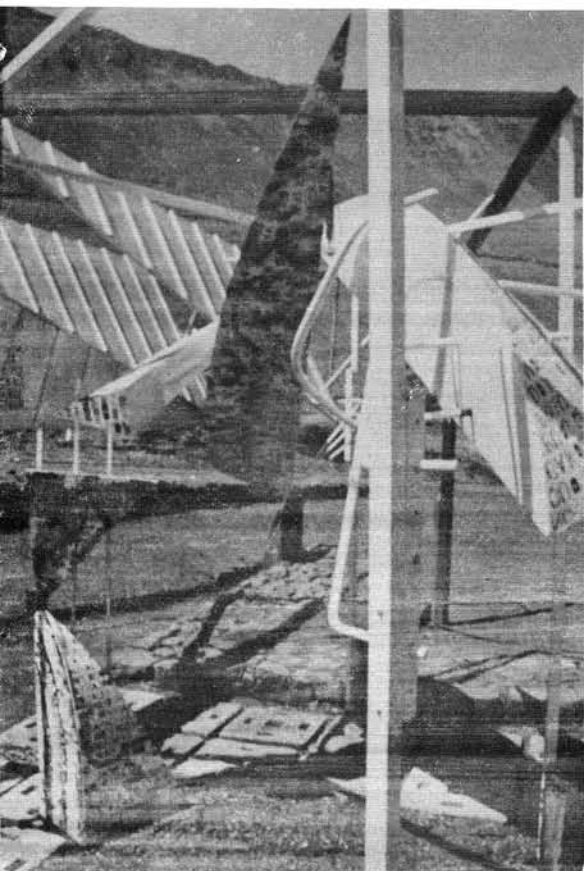
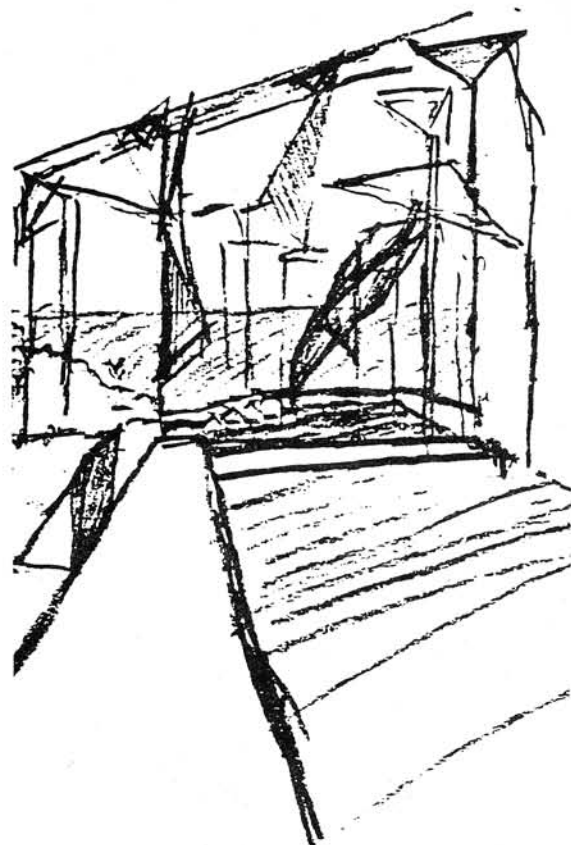
*Un huésped es un vago que amenaza
la fundación estanca de los mundos*

*Un huésped es un esposo que tarda
hasta que su mujer se vuelve enigma*

*Un huésped es un padre cuyo hijo
lo busca donde no puede encontrarlo*

*Un huésped es un hombre que invita
a hablar todavía a los muertos*

*Un huésped es un agente que guarda
en su cuerpo el final del canto*



Diagramación, montaje y control de producción:

Eduardo Baeza Saavedra y Claudio Frainan Rivera

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.



EL ORDEN DE AMEREIDA CRUZA ESTAS PAGINAS

PARTICIPANTES

Profesor Ricardo Lang

1984
Diseño de Objetos
I Etapa
Romo B Juan.

II Etapa
Córdova C Andrés
Hopfenblatt C Harold
Lagos V Jaime
Varas B Ricardo.

1985
Diseño de Objetos
I etapa
Astorga A Octavio
Grez A Pedro
Murillo R Jorge.

II Etapa
Herrera G Mario.

III Etapa
Macqueen S Vivien
Varas B Ricardo.

1986
Diseño de Objetos
I Etapa
Gallerdo R Nelson
Rojas Q Erick
Valín G Christian.

II Etapa
Astorga A Octavio
Cubillos C Jorge
Rimsky M Sergio
Vargas V Marcelo.

III Etapa
Grez A Pedro.

1987
Diseño de Objetos
I Etapa
Mera G Jorge
Pizarro P andrés
Ulloa M Rodrigo.

II Etapa
Anderson U Jorge
Chicano J Arturo
Espinoza A Neftalí
García A Marcos
Kaplán C Fernando
Romero A Roberto
Rubio G Allan
Salfate P Boris
Valín G Christian.

1988
Diseño de Objetos
I Etapa
Ubilla S Mario
Valenzuela B Roberto
Vergara E Fernando.

II Etapa
Armijo V María
Covarrubias V Christian
Gallardo M Carlos
Sauma M Juan.

CINCO TRAVESIAS DE LA SECCION 4

5
ISLA ROBINSON CRUSOE
Océano Pacífico 1984
a

6
LAGO TITICACA
Perú 1985
b

7
CALDERA
Primera Fase
Chile 1986
c

8
CALDERA
Segunda Fase
Chile 1987
d

18
LA SERENA
Chile 1988
e



SECCION 4

Las siguientes travesías que se exponen en las cuales participó el diseño de objetos están inscritas en el espacio fundante que abre la arquitectura.

Cabe señalar que dos de ellas: Travesía al desierto de Caldera y a la ciudad de La Serena son abordadas desde el partir, más allá de esta necesaria organización externa que significa la partida de toda obra. Esto significa que el modo de ir es ya motivo para preguntarnos desde nuestro que hacer por la forma de este tránsito y su tiempo.

Es así como nuestro ir es oficiando. Cada partir, obliga a detenerse en la observación de cada objeto que se lleva, sacándolo de su contexto natural, para crearle el propio en cada circunstancia.

El objeto diseñado se hace centro de lo agreste, fuera de un espacio interior, ordenador del cohabitar de cuerpos y objetos. Estas obras de travesías dan cuenta de un transcurso desde un estar inscrito dentro de una obra de arquitectura, acompañándola, habitándola o contruyendo sus elementos, hasta en la proximidad táctil de un utensilio. Son los límites que en cada travesía el diseño quiere definir.

Diseño y Extensión

Las travesías abren la posibilidad que el Diseño de Objetos, tenga dentro de su oficio la dimensión del Océano Pacífico y el Continente Americano.

A la arquitectura y a los diseños de objetos y gráfico les ha tocado ir a la vez. Tres oficios constructores juntos, permite plantearse con mayor complejidad la problemática de toda obra: materialidad, cálculo constructivo, tiempo de ejecución, etc. No siendo propio de los diseñadores la extensión y el lugar. ¿Qué es entonces lo que el diseño recoge al atravesar el continente?

Recorrer América plantea a los oficianes una nueva manera de habitar en lo abierto, en la intemperie tanteando que estos trayectos sean atravesar-habitando.

Este diseño realizado por el taller de segundo año es fundamentalmente de exteriores.

Pensar y resolver lo que significa el tránsito y el encargo de cada obra, en este espacio oceánico y americano, es para nosotros un nuevo campo de estudio abierto por las travesías.

Desde el inicio de ellas en 1984 un año después de haber expuesto públicamente "10 años de Diseño de Objetos" en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago. Hemos permanecido en nuestra base de estudio, la observación, que recogiendo a través del dibujo, revela todo obrar humano.

Este acto fecunda nuestro quehacer como también la observación de nuestra propia gestualidad generada a la luz de esta voz poética: Travesía.

Es por ello que estas 5 travesías expuestas son el intento de observar nuestro propio oficio en esta abertura.

a) La adaptabilidad de los cuerpos para permitir la continuidad del estudio, durante la travesía por mar y tierra, en climas adversos, diseña el ropaje. Diseña "cilindrículas" para que cada persona pueda pernoctar junto a otras, cuya suma de cuerpos cubiertos, dibuja un trazo en la extensión de la isla: Travesía Archipiélago de Juan Fernández.

Desde estas experiencias de diseño es que nos podemos situar ante un espacio arquitectónico construido. Diseñando el lugar del Vivac, en las cubículas de la obra: Islote Punta de Piedra. 1984

b) Determinaciones de partes de una obra de Arquitectura, diseña el sistema de estancos del aula flotante; serie de módulos de totora, polietileno y madera, que actúa como fundación de la obra que emerge y suelo transitable de los que se sitúan en este nuevo punto de observación arquitectónico: Travesía Lago Titicaca, Puno, Perú. 1985

c) Diseño de módulos portables que recogen las múltiples vidas en actos que se generan durante las detenciones;

lugares para estudiar, comer, cocinar, aseo de cuerpo, dormir, del descanso, etc. etc. - para que esta "vida" (durante 15 días) quede bajo un trazo que se puede plegar y desplegar permanentemente modificando las sucesivas detenciones: Travesía en jeep y motocicleta al desierto de Caldera. 1986

d) Habita un interior arquitectónico, conjunción de suelos a distintos niveles. Diseña la mesa en la cual se recibe a los que allí llegan. Se puede estar y transitar libremente, sin que estos dos actos sean contradictorios, bajo esta plaza arquitectónica. En este tiempo de obra habita a su vez la naturaleza (la roca desnuda), que nos rechaza, construyendo unos sitios con los despuntes de la obra y así poder estar en ella con estos nuevos suelos diferenciados. Travesía al Cerro Montevideo, Caldera. 1987

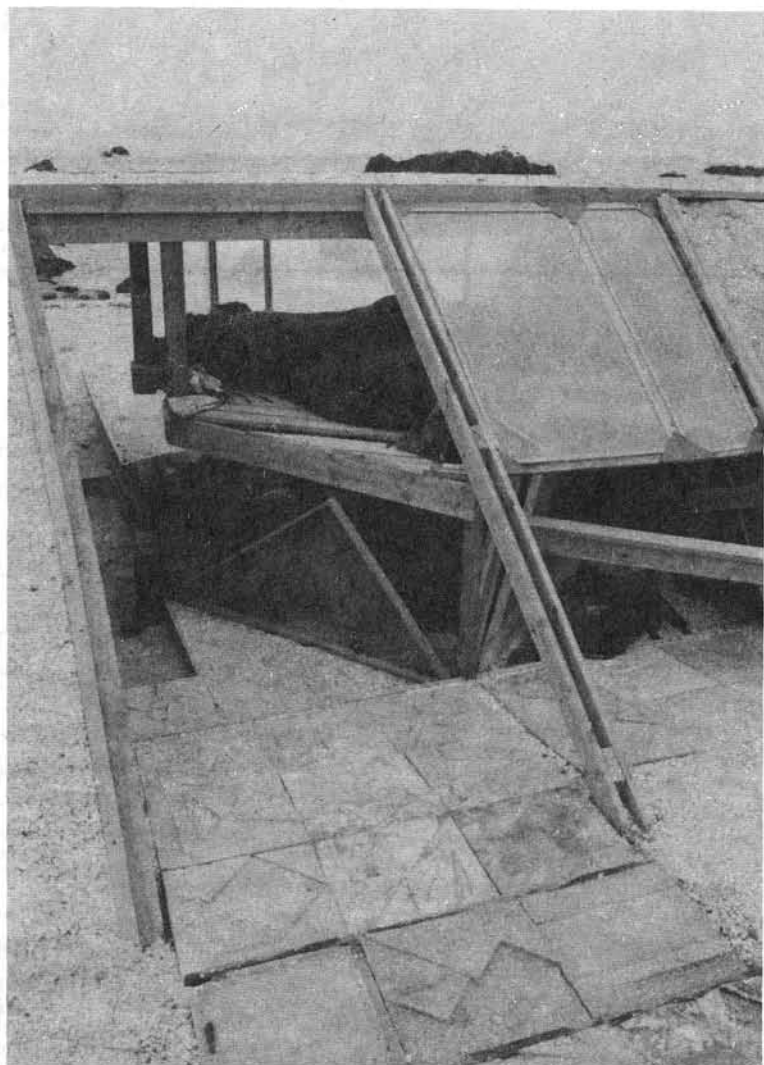
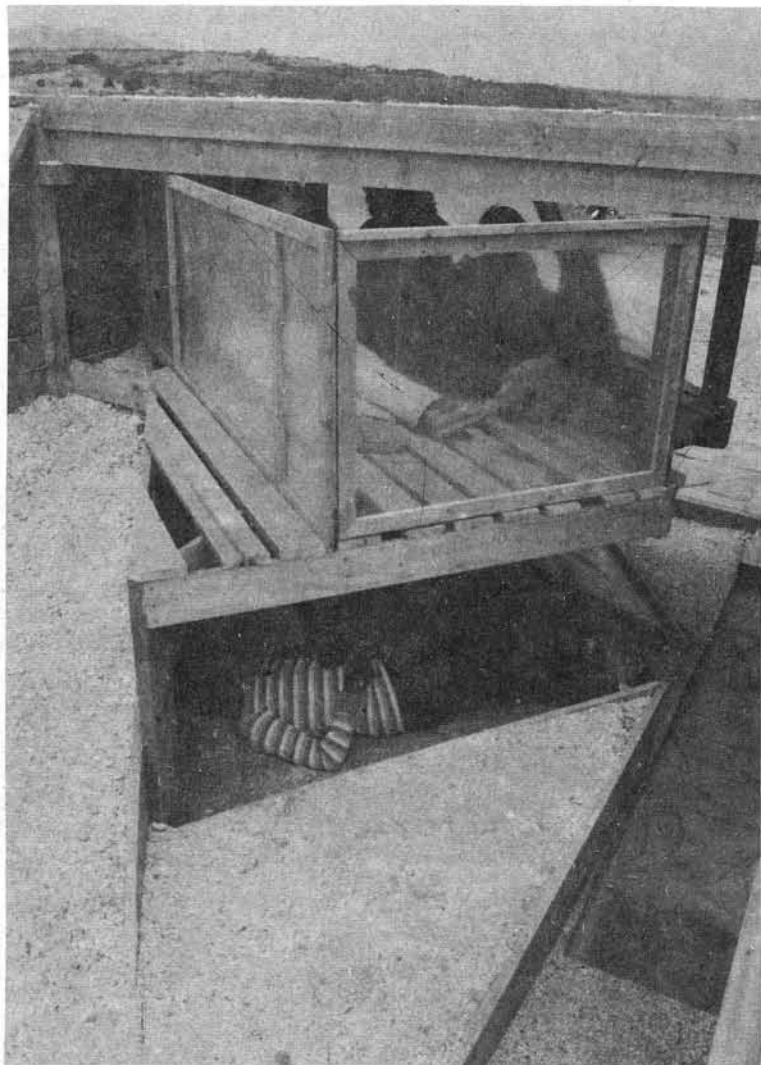
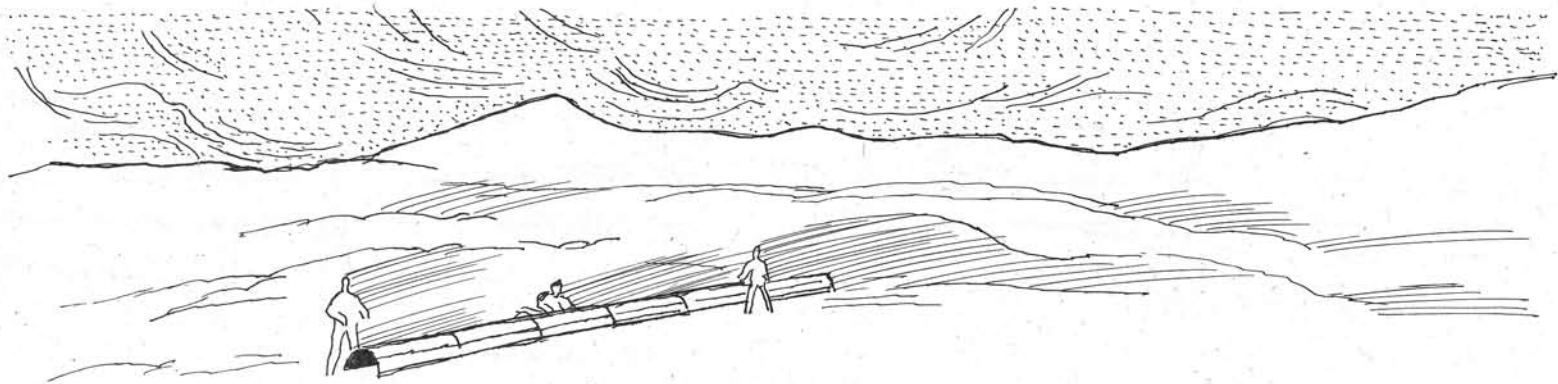
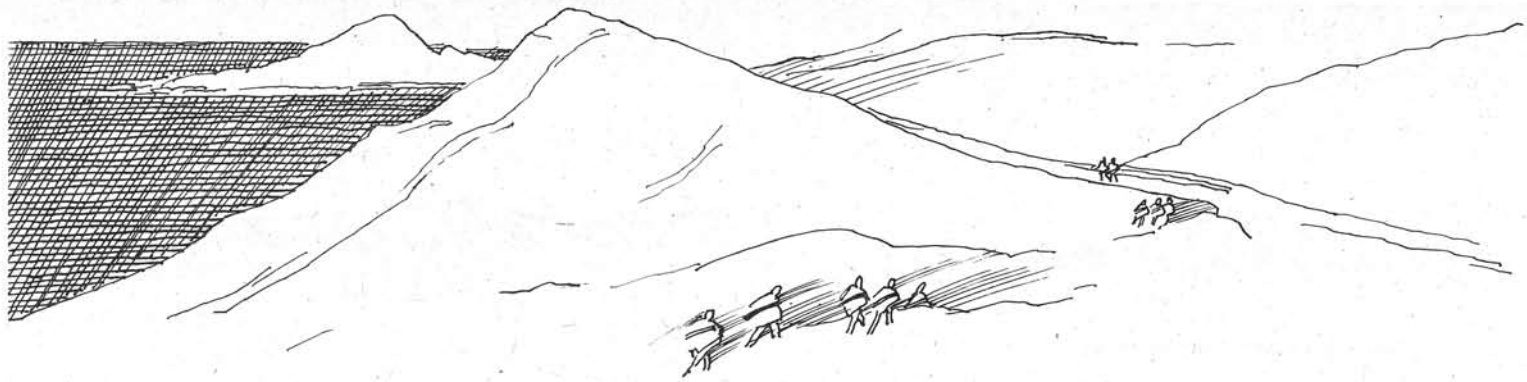
e) Se trata otra vez de habilitar el trayecto y sus paradas. Modificamos un vehículo habitual existente, creándole nuevos elementos, alterando su geometría o desprendiendo sus partes, de tal modo que permitiera con ello, integrar esta forma, que viene solamente del propósito de ser vehículo de locomoción, a crear nuevamente este espacio que cuida nuestro tiempo de estudio y vida durante 5 días. Travesía en bicicleta a la ciudad de La Serena. 1988

f) Habilita un campo natural creado por un conjunto de obras de arquitectura, ubicándose a una cierta proximidad, para que deteniéndose allí pueda verse: siete Hitos colocados en un eje conformando un pórtico. Travesía a la ciudad de La Serena. Teatro de los Oficios. 1988.

¿Qué han sido entonces estas cinco travesías para nosotros los diseñadores? :

Se cambia la mirada que se tenía para diseñar cada objeto en forma individual hacia el diseño de un ACTO. De manera que lo que se diseña es la TRAVESIA misma y no solamente su equipamiento. El juego de objetos diseñados, permite y da forma a la travesía y su permanencia en obra. Objetos leves, únicos, irrepetibles, particular en cada inicio o partidas a islas, lagos, desiertos, pampas, cordillera, etc. ... constituyen la mínima expresión formal para que allí, con estos elementos portables se manifiesten y explendan los minúsculos y cotidianos actos, todos los necesarios para CELEBRAR. Para que el acto mismo en toda su manifestación espacial y gestual sea el OBJETO que se diseña.

Estas ocasiones nos otorgan tener distancia a nuestros habituales y domésticos actos ciudadanos, que ligados a las formas y nombres de las cosas nos permiten saber de nuestra peculiar manera de habitar América.

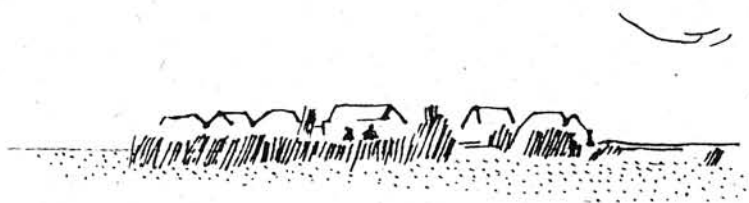


4
a

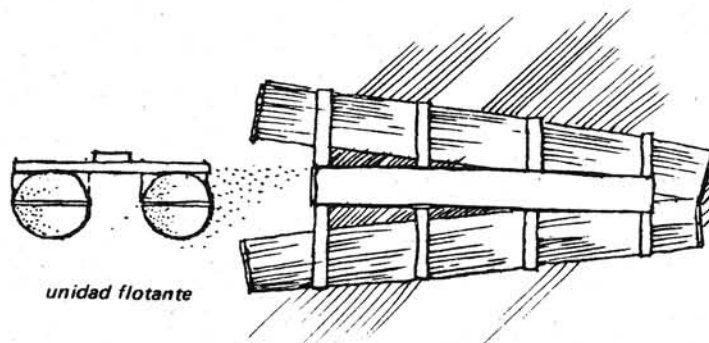
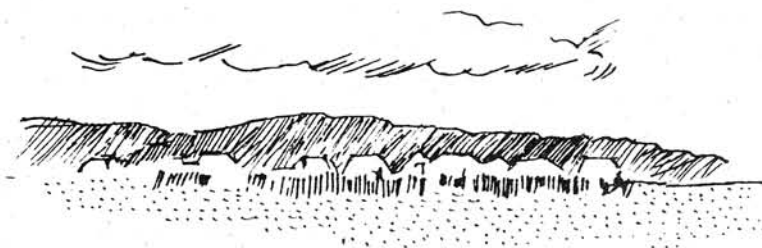
Travesía Lago Titicaca Puno Perú 1985

Obra de travesía: aula flotante

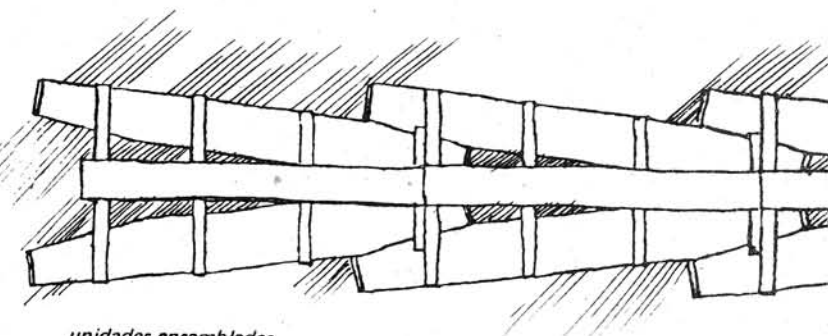
obra diseño de objetos: suelos



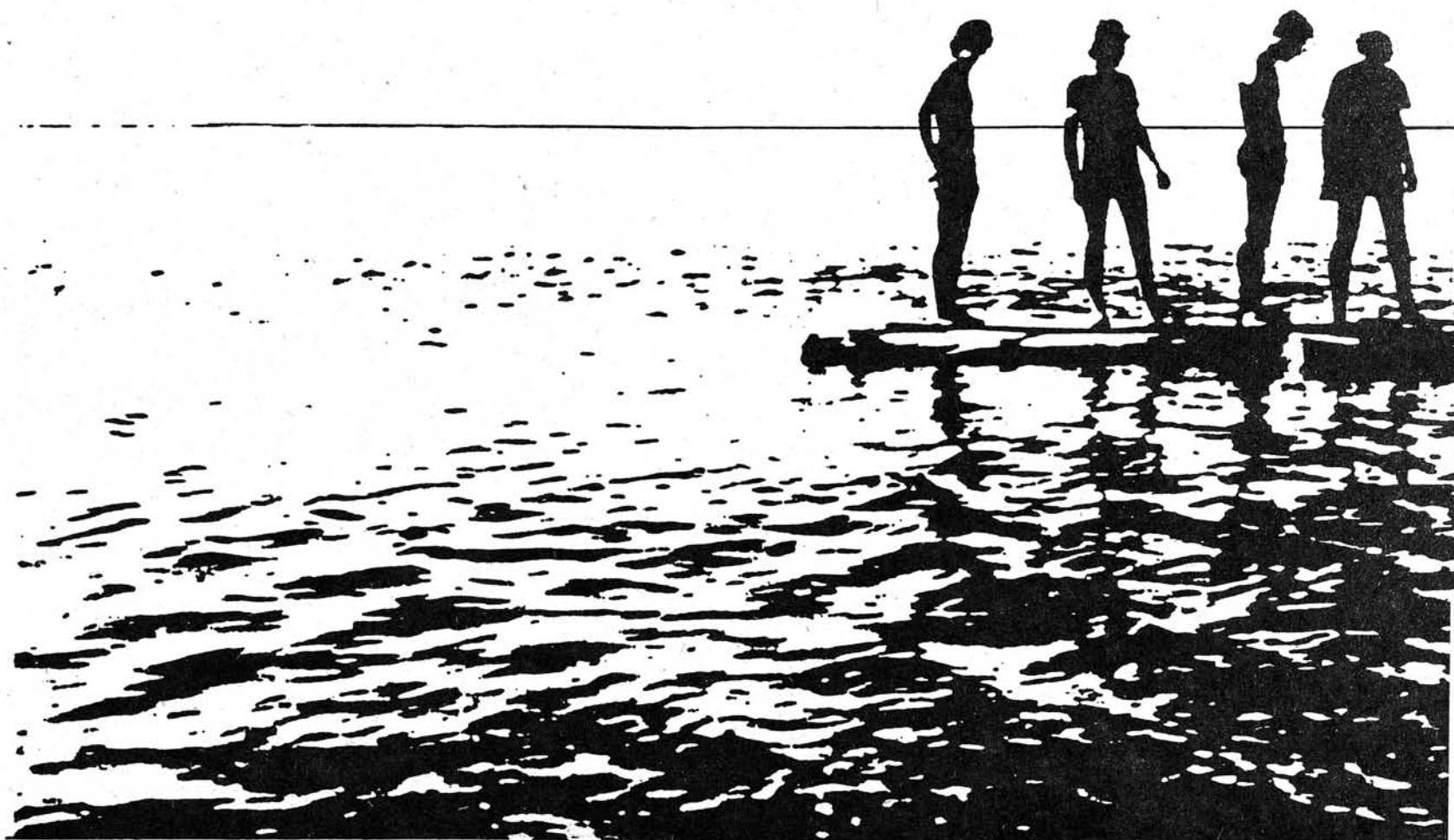
los Uros: habitantes "flotantes" del lago

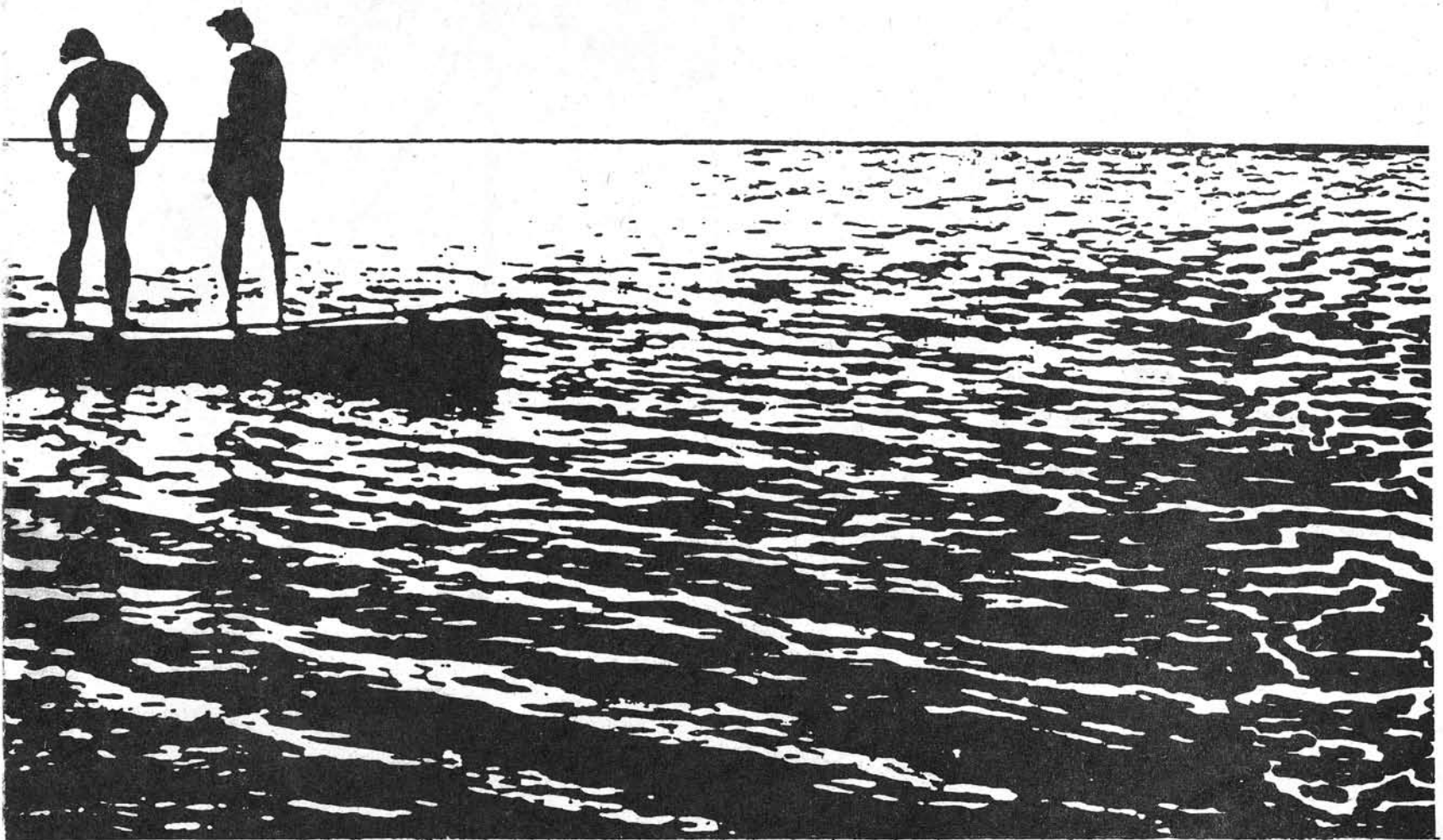
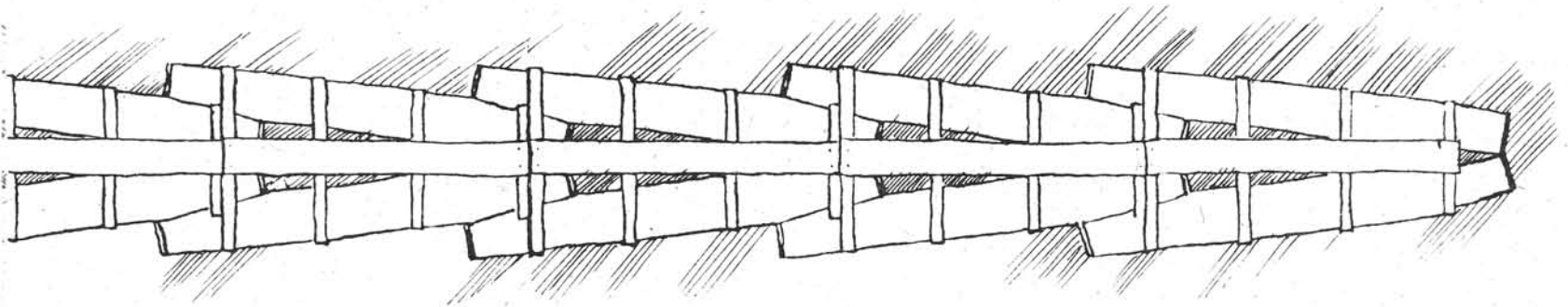


unidad flotante



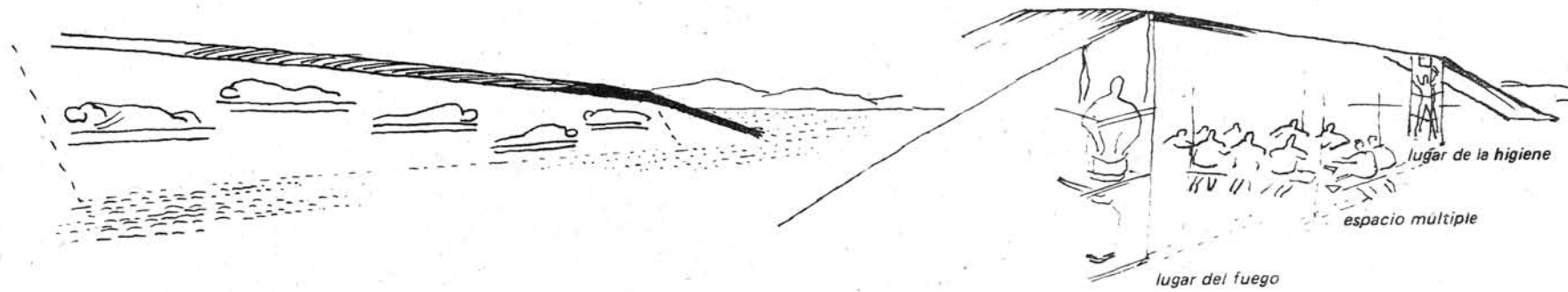
unidades ensambladas



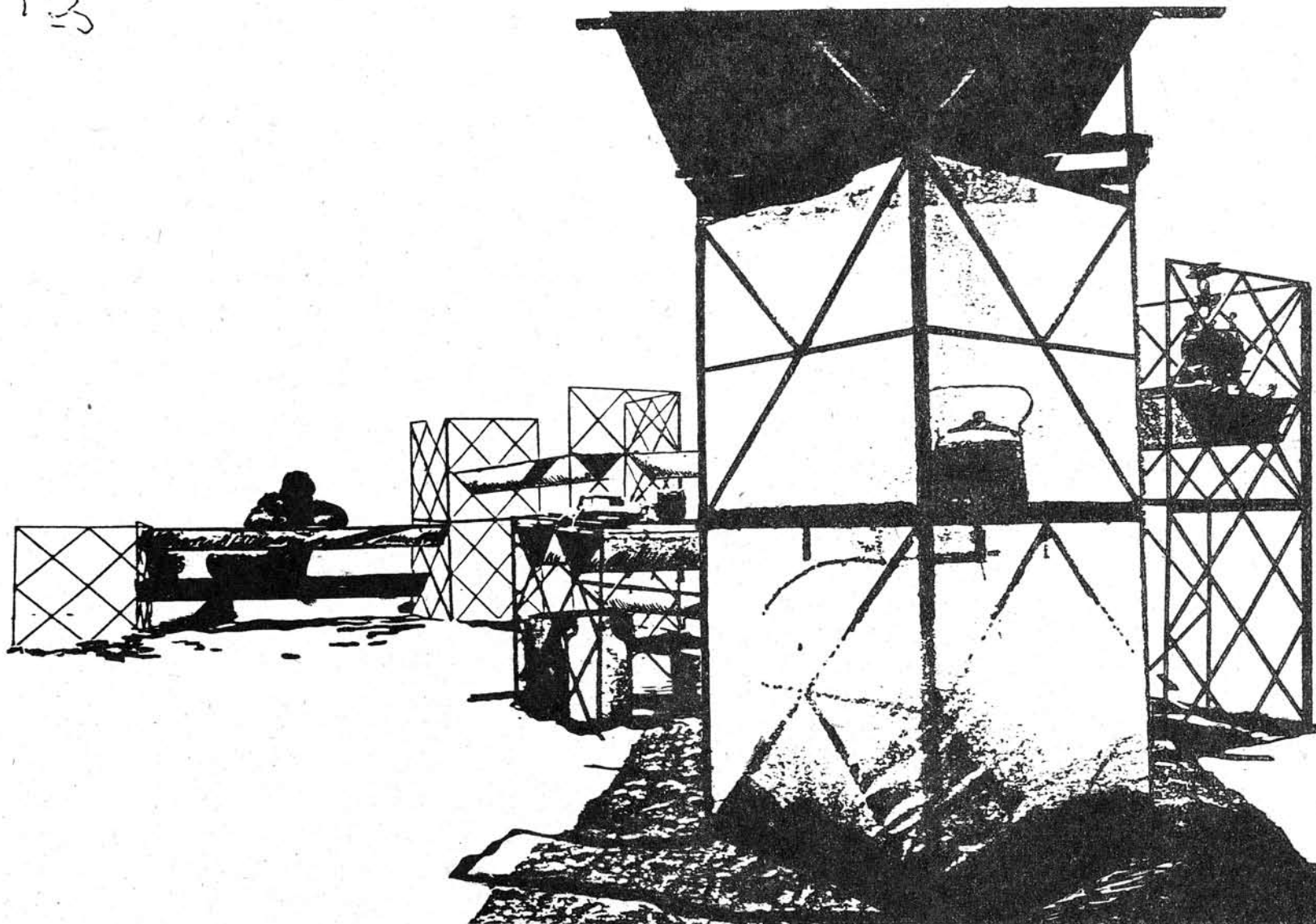


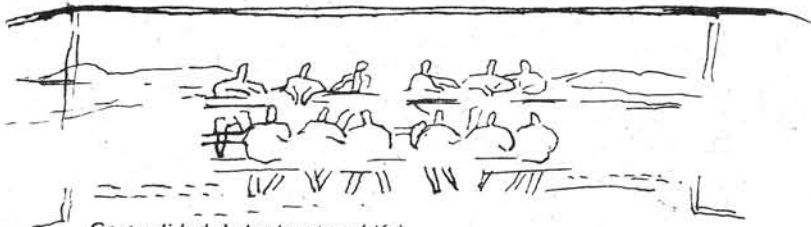
Travesía al desierto de Caldera 1986

estudio de elementos portables para la habitabilidad del desierto.

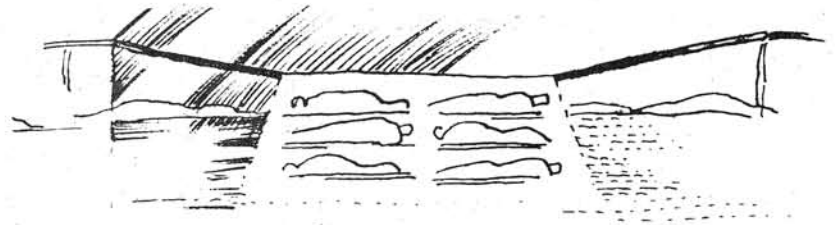


Los múltiples gestos del cuerpo "habitando"

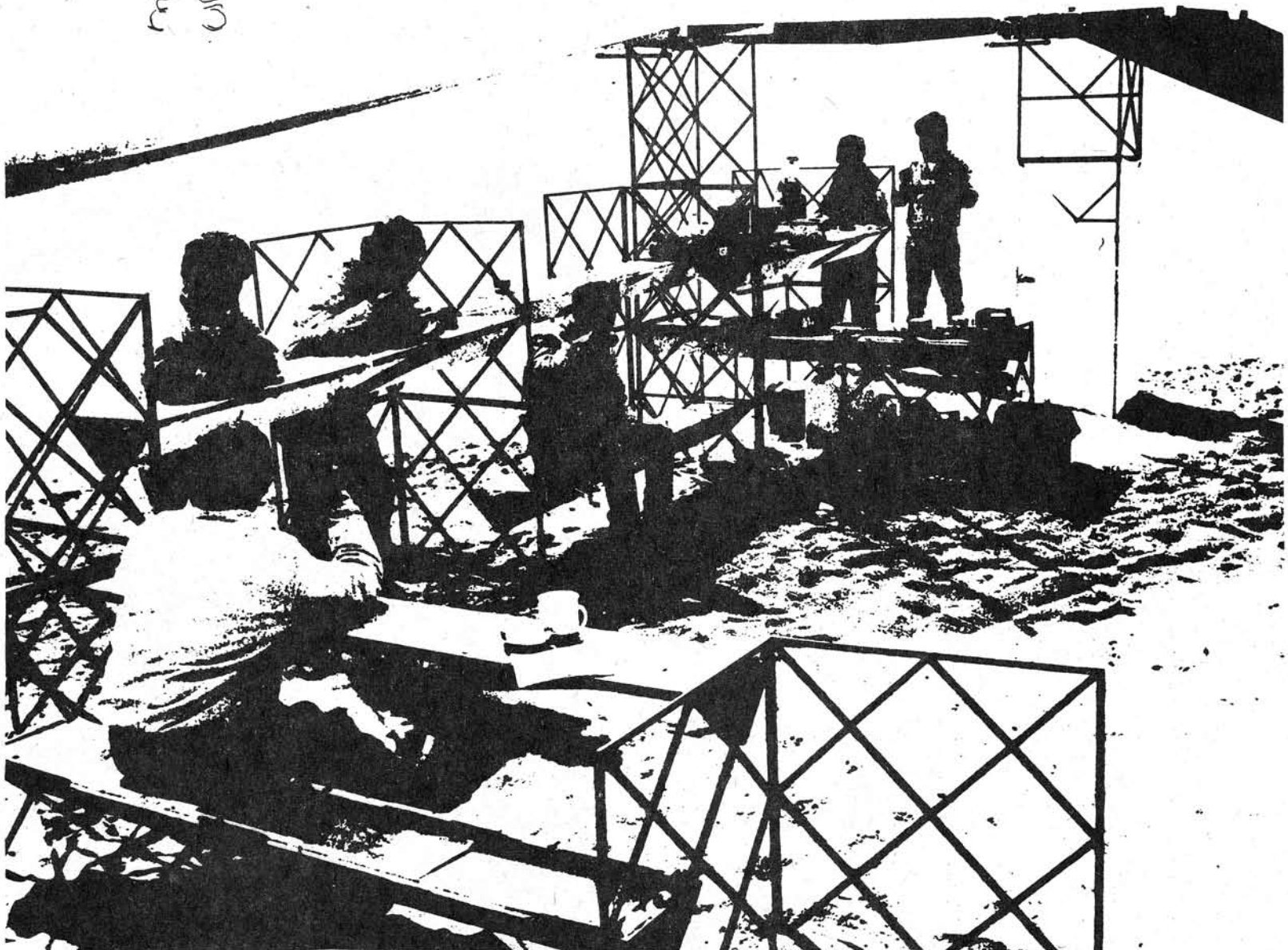
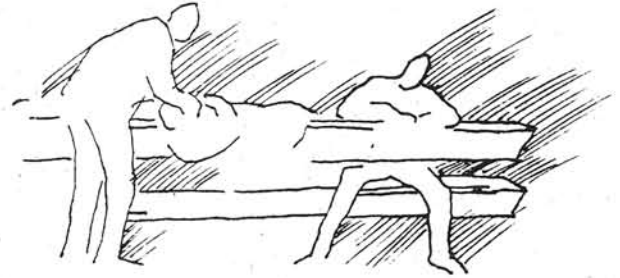
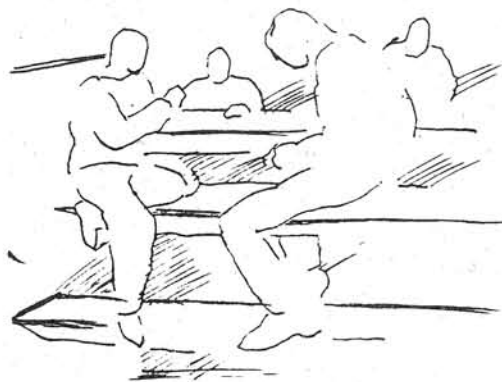
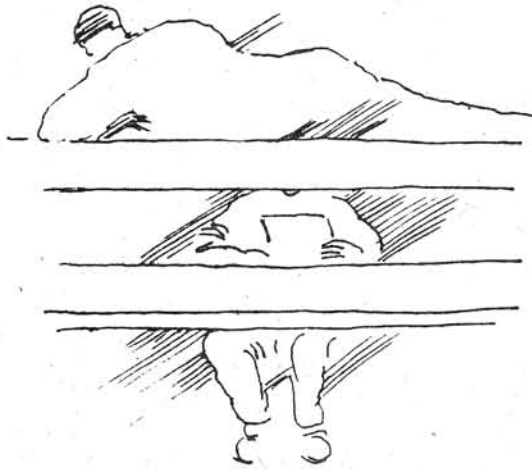




Gestualidad de los hombres (día)



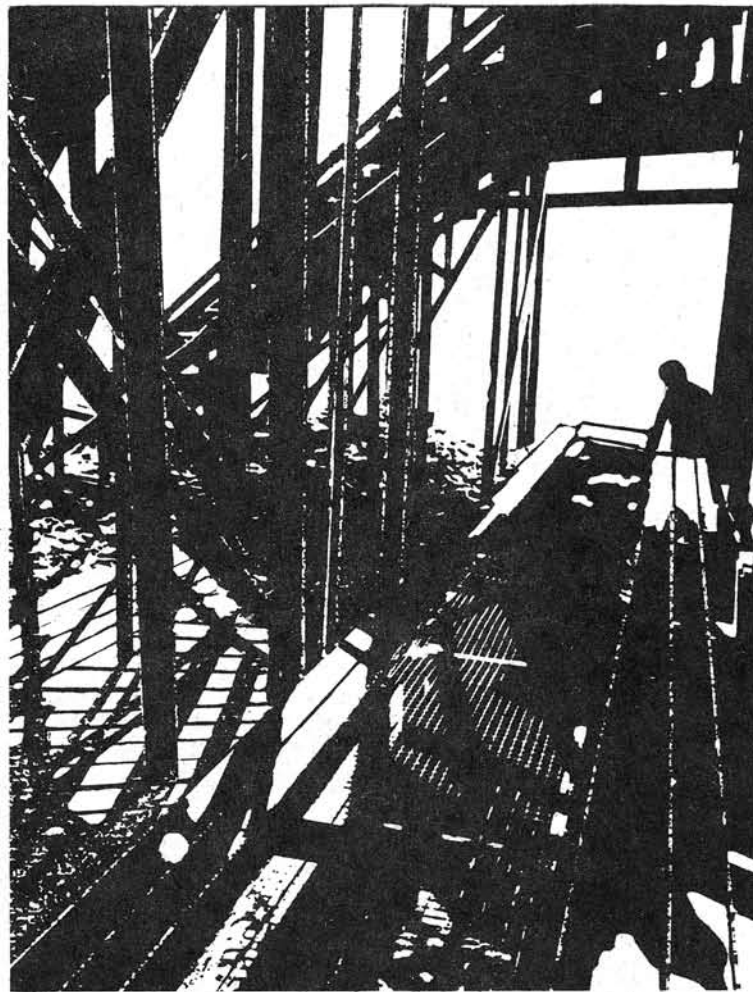
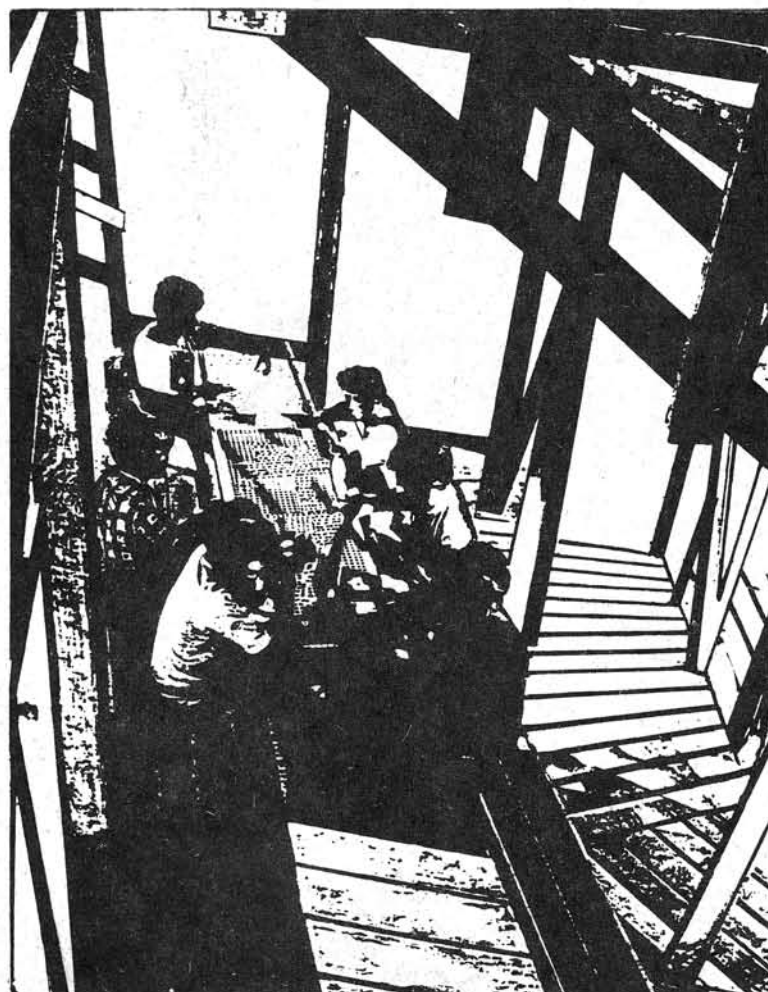
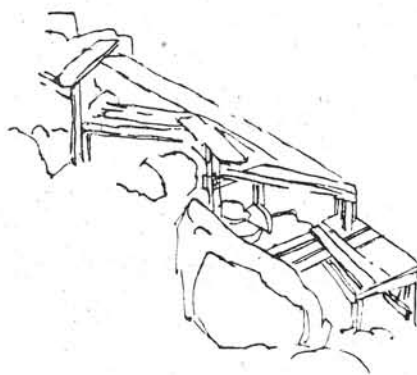
Los cuerpos de los hombres (noche)

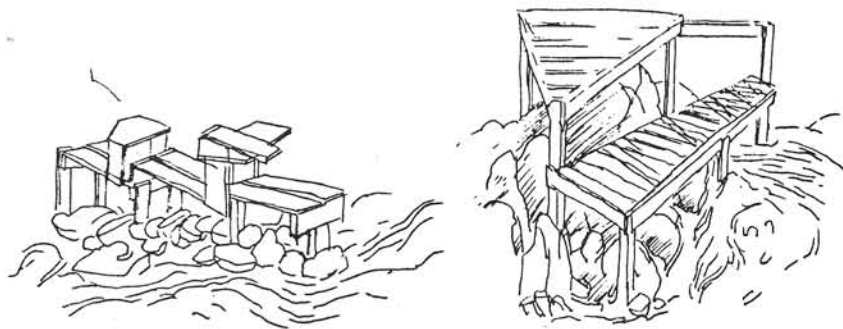
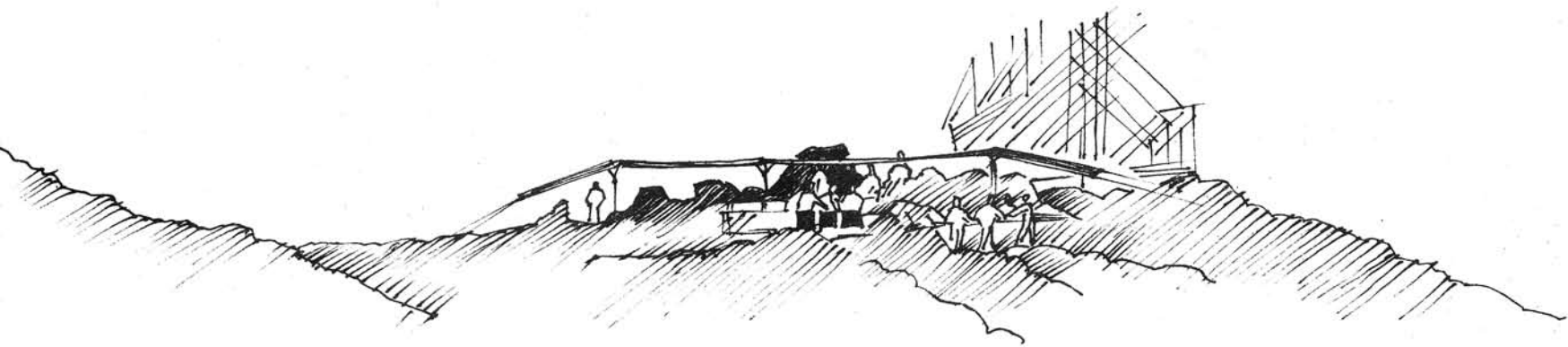


Travesía a cerro Montevideo ciudad de Caldera 1987

obra de travesía: Plaza Aérea

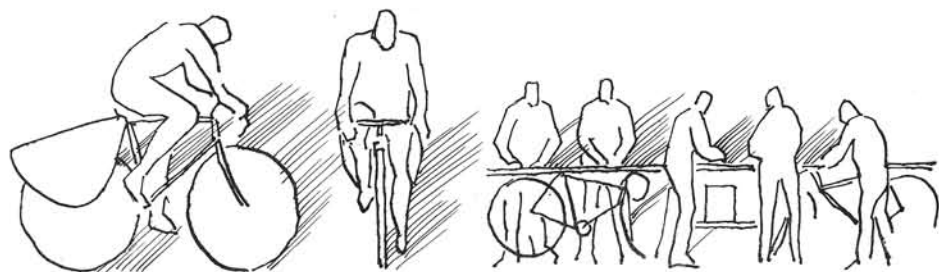
obra de diseño objetos: mesas de celebración



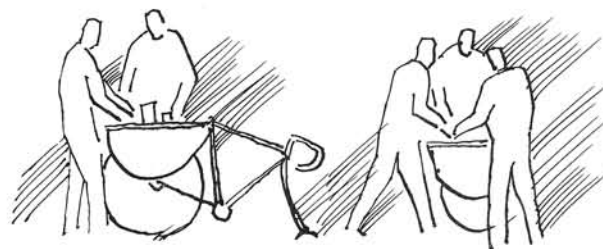


Travesía en bicicletas a la ciudad de La Serena 1988

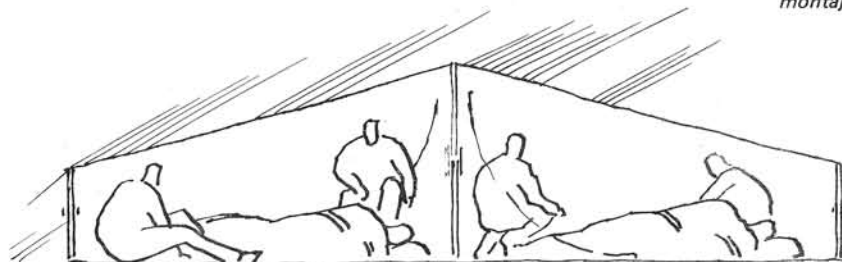
Estudio del modo de ir y permanencia en un objeto.



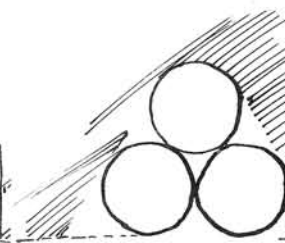
montaje de cocina



mesas individuales



carpa colectiva (6)



estructura

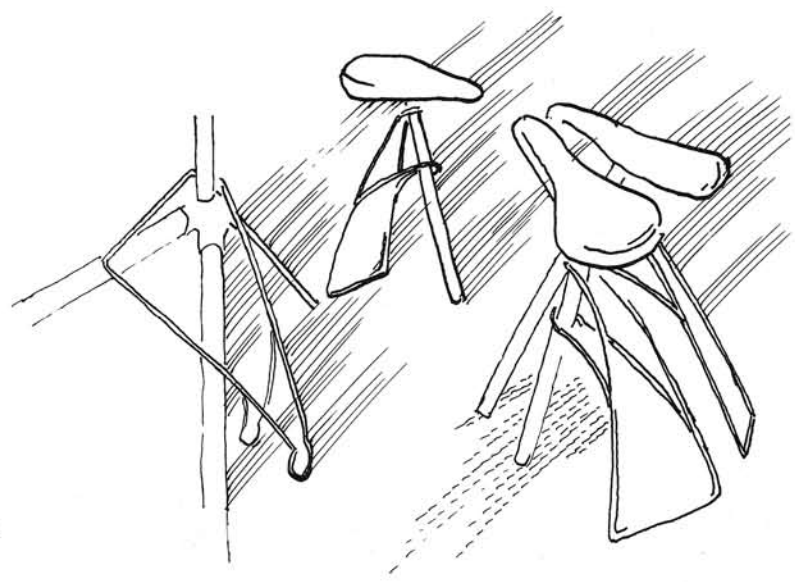


carpa individual





sillones



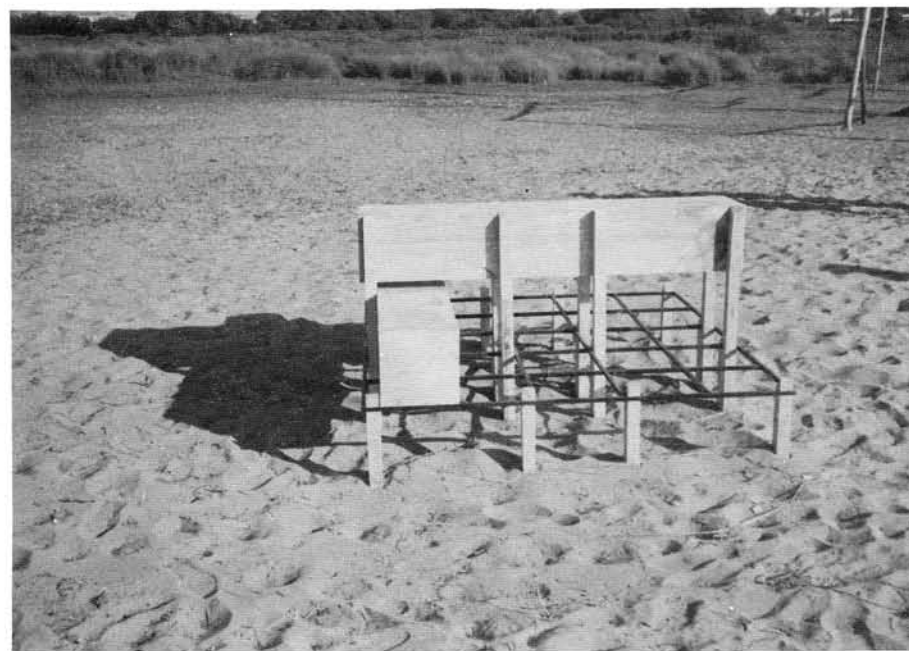
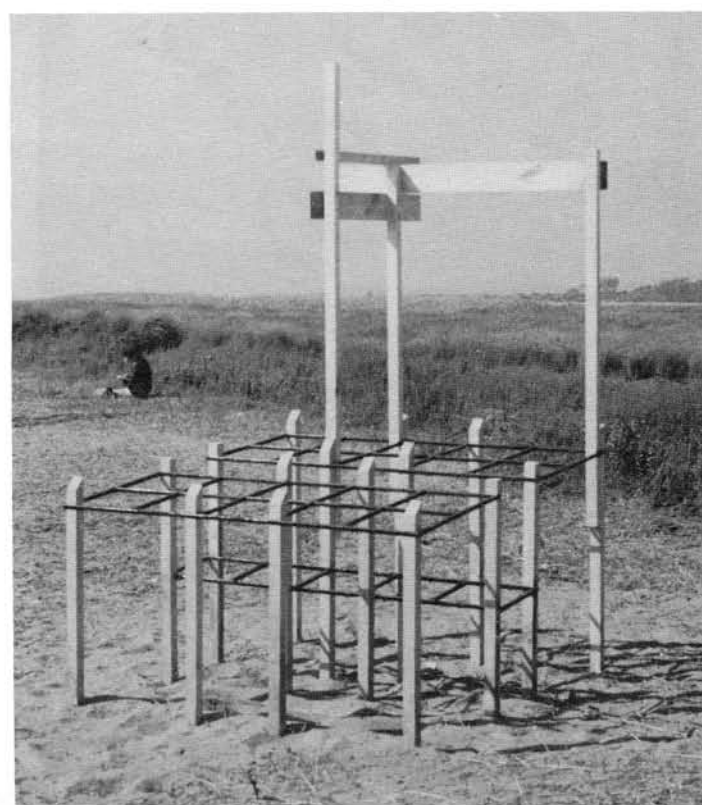
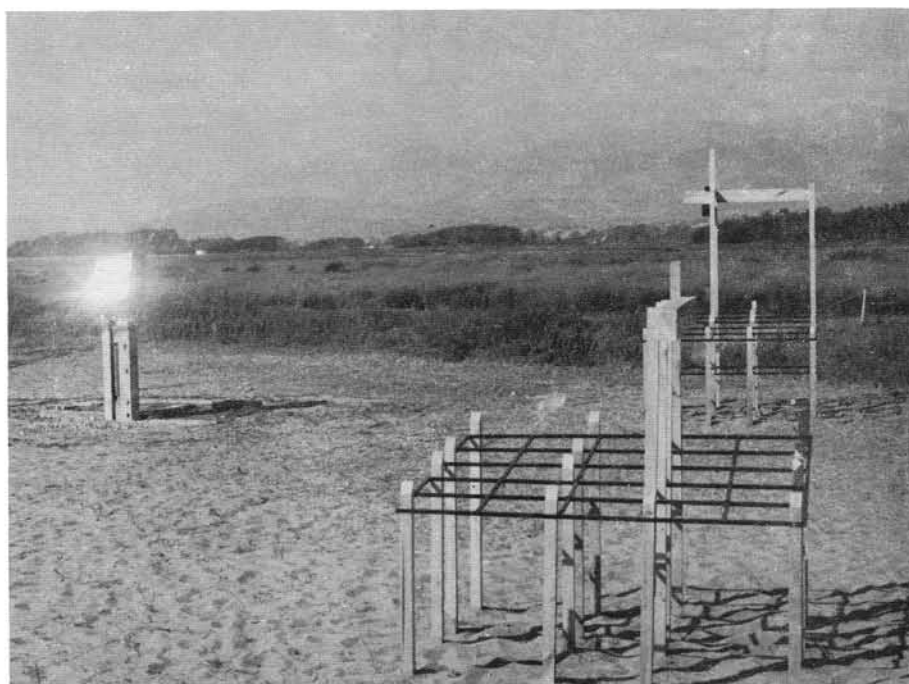
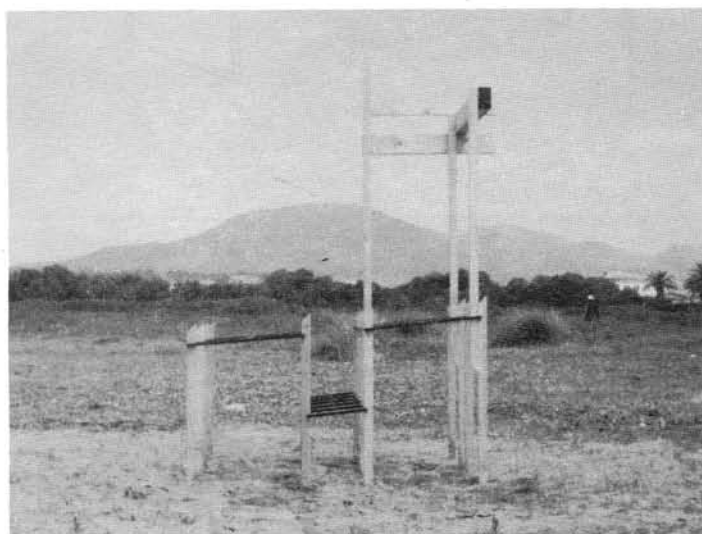
Travesía a La Serena 1988

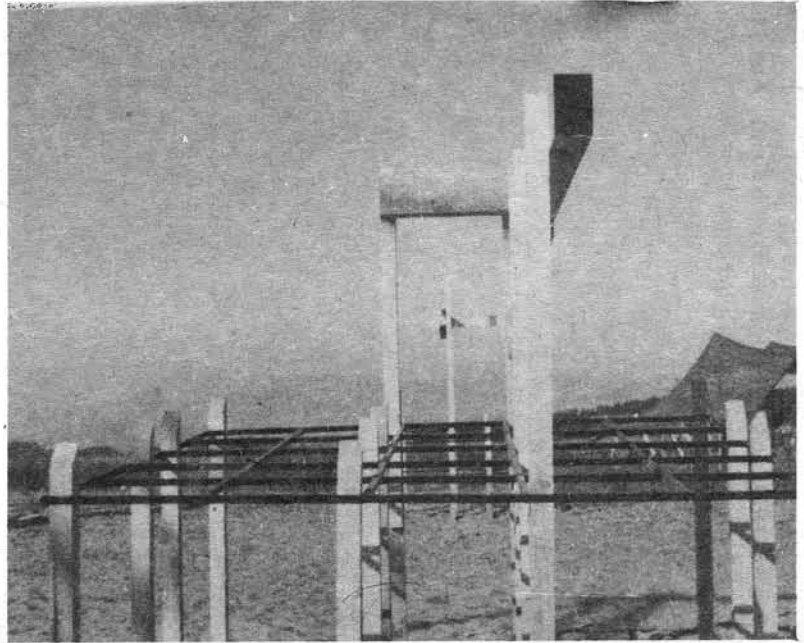
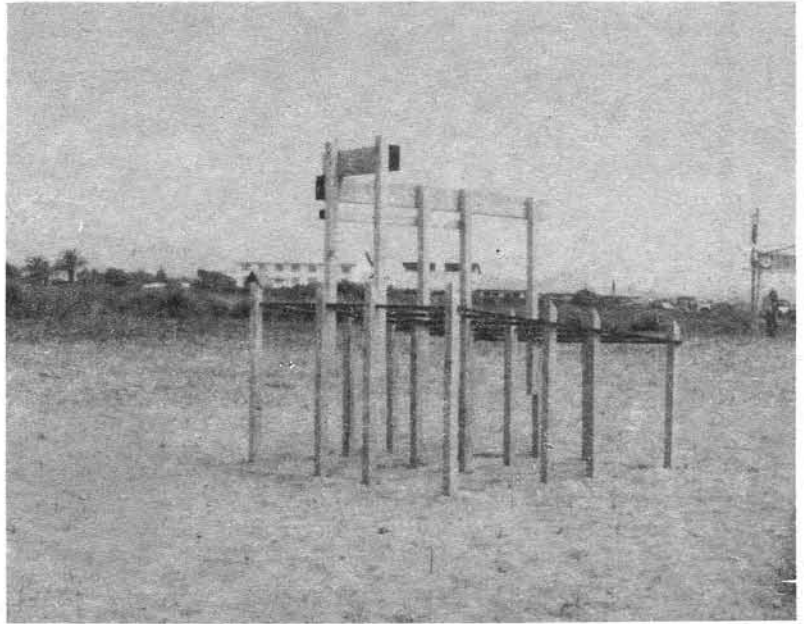
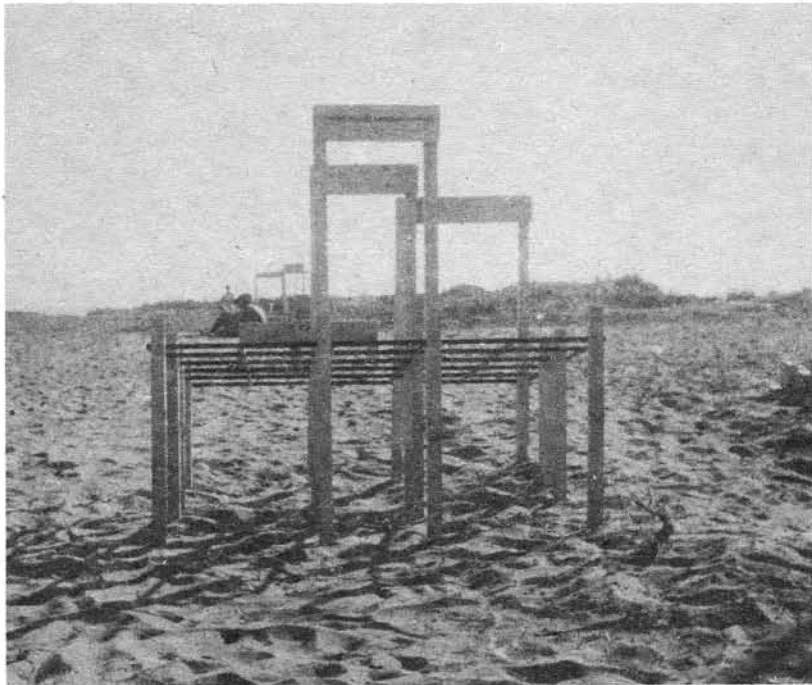
Santa Rosa de Lima, Patrona de América y de las Filipinas.

Proclamación poética patrona de los oficios en América.

Obra de travesía: Teatro de los oficios

Obra diseño de objetos: Hitos





Diagramación, montaje y control de producción.

Pilar Anguita Mackay, Eugenia Blanco Keitel, Ana María Castellón Munita y Patricia Soto Avendaño.

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.



EL ORDEN DE A M E R E I D A CRUZA ESTAS PAGINAS

SECCION 5

PARTICIPANTES

Profesores Juan Baixas, Bruno Barla, Fabio Cruz, Boris Ivelic

1984

Arquitectura V Etapa

Bullemore M Ricardo
Díaz G Claudio
Murillo V Adolfo
Rojas A Patricia
Soto A Alejandro
Viertel V Jaime.

VI Etapa

Bellot M José
Bravo V Alfonso
Cabezas B Marcela
Cagliero M Guillermo
De Goyeneche A Francisca
Díaz V Alejandro
González C José
Guerrero A Paula
Gutiérrez C Ramiro
Hirnheimer G Reuben
Martínez M Fernando
Medina S Paulina
Mena C Eduardo
Montes I Rodrigo
Mujica M José
Muñoz A Mauricio
Muñoz F Wilma
Odone P Luciano
Ojeda P Raúl
Picón G Roberto
Saelzer C Gerardo
Schieffelbein G Cristian
Sommer L Martín
Valenzuela D Rodrigo
Vargas G Gonzalo
Verdejo P Luis.

VII Etapa

Alamos O José
Barison K Germán
Carrillo A Eduardo
Christie B Isabel
Davanzo P Juan
Donoso P Gonzalo
Griñó B Jorge
Jorquera C Juan
Mercado R Patricio
Moena V Hernán
Morales S Alvaro
Oviedo P Miguel
Quinlan E Rolando
Rojas N José
Susaeta U Juan.

1985

Arquitectura V Etapa

Del Pino L Alejandro
Fernández F Cristián
Guevara C Jorge
Hermosilla F Juan
Jeanneret M Andrés
Leiva A Claudio
Lennon S Victor
Little O Caroline.

VI Etapa

Aguilera K Rodrigo
Espina B Gabriel
González R Francisco
Guevara G Guillermo
Kirkwood C Ana
Letelier E Patricio
Micelli R Paulina
Monteverde C Mario
Moreno G Carlos
Murillo V Adolfo
Pérez A Agustín
Reculé I Jean
Rencoret V Rodrigo
Rojas A Patricia
Saavedra L Liliana
Scalpello G Jaime
Soto A Alejandro.

VII Etapa

Cabezas B Marcela
Castro P José
Díaz G Claudio
Flores S Leonardo
García O José
Hirnheimer G Reuben
Lazcano H Rodrigo
Middleton O Claudio
Muñoz F Wilma
Odone P Luciano
Ortiz B Gonzalo
Quercia M Mauricio
Salazar S Hernán
Valenzuela A Ricardo
Valenzuela D Rodrigo
Viertel V Jaime.

1986

Arquitectura V Etapa

Díaz P Patricio
Kruberg G Claudio
Muñoz F Claudia
Uribe V Bernardita.

VI Etapa

Bianchi R Eduardo
Caorsi C Luis
Colacci R Cristian
Ferrer J Hernán
González F Aldo
Herrera L Tomás
Ladrón de Guevara C Oscar
Little O Caroline
Mira B Carlos
Poblete C Octavio
Valdivia M Cynthia.

VII Etapa

Del Pino L Alejandro
Fernández F Cristián
Ferrada H Jorge
Fonseca R Mauricio
Guevara C Héctor
Hermosilla F Juan
Jeanneret M Andrés
Leiva A Claudio
Monteverde C Mario
Pozo P Eduardo
Saavedra L Liliana
Uccelletti Z Luciano
Valdivia I Carlos.

1987

Arquitectura V Etapa

Lira A Héctor
Malebrán D Alejandro
Vicentelo L Avelino.

VI Etapa

Bernal F Luis
Cárdenas V Víctor
Castro C Luis
Croxatto D Juan
Hildebrandt V Christian
Hofmann N Eduardo
Martin M Félix
Muñoz A Sergio
Olivares A Jaime
Ormazábal L Pedro
Ostornol A Isabel
Pavez L Samuel
Puvogel L Carla
Ramírez D Mauricio
Rapaz C Claudia
Rojas A Gabriel
Rojas D Pablo
Sills G Pablo
Undurraga C Paz.

VII Etapa

Acuña L Hugo
Carrasco S Víctor
Castro S Hugo
Díaz P Patricio
Faúndez F Miguel
Kruberg G Claudio
Noguera V Alfonso
Segovia C Patricio
Uribe V Bernardita
Zagal M Andrés.

1988

Arquitectura V Etapa

Rojas O Sergio.

VI Etapa

Arce M Paulo
Barison E Carolina
Basualdo M Cecilia
Cruz A Oscar
Cueto M Mauricio
Disi V Mario
Gleiser A Kenneth
González A Marcelo
Guarello D Fernando
Lira A Héctor
Macchiavello G Enzo
Meneses B Gonzalo
Meza C Sergio
Navarro D Soledad
Navarro V Claudio
Núñez C Ariel
Olivera P Federico
Pickett L Arrian
Poduje C Iván
Rogaler F Rodrigo
Seguel I Ximena
Súnico L Daniel
Viné A André.

VII Etapa

Cancino R Marcos
Escuti V Lorena
Herrera L Cristián
Malebrán D Alejandro
Montt S Carolina
Murray E Mike
Serrano E Sergio
Triviño P Leonardo.

CINCO TRAVESIAS DE LA SECCION 5



SECCION 5

Los textos que se presentan corresponden a escritos y observaciones realizadas en la preparación y curso de las Travesías respectivas, y de otros hechos inmediatamente después cuando fueron expuestas a la Escuela.

Atendiendo a la peculiaridad que encierra cada Travesía, y a la dificultad de asociarla con otras experiencias arquitectónicas, los escritos buscan registrar con fidelidad y detalle la manera cómo se gestaron y llevaron a cabo.

En los textos de cada Travesía se toca, grosso modo, los siguientes aspectos: cálculo de la Travesía y elección del lugar donde culmina, pregunta acerca del "encargo" de obra que se hace el Taller, dilucidación en tomo al "acto", la "forma", y el cálculo constructivo.

Intercalado los textos y dibujos específicos de las Travesías, se presentan otros relativos al descubrimiento de América, su ocupación y sus bordes, junto a citas de "Amereida". Estos escritos

corresponden a trabajos hechos a propósito de las Travesías y formaron parte de las Exposiciones realizadas por este Taller en el Primer y Segundo Encuentro de Arquitectura de la Patagonia los años 1984 y 1988 respectivamente.

Estas travesías accedieron a "lo abisal" del continente Americano en los siguientes lugares:

- 1984 - 1985 Cabo Froward. Travesía de la Turba.
Interrupción de la Cordillera de los Andes frente a la unión de los Océanos.
- 1986 Llanos de Curimahuida. Travesía de la Piedra.
Máxima aproximación de la Cordillera de los Andes al Océano Pacífico.
- 1987 Salar de Coipasa. Travesía de la Sal.
Altiplanicie más ancha de la Cordillera de los Andes.
- 1988 Fiordo de Coman - Huinay. Travesía del Agua.
Penetración de la Cordillera de los Andes al Océano Pacífico.

TRAVESIAS A CABO FROWARD travesía de la turba

EL ENCARGO AL TALLER

El encargo que la palabra señala para este taller en travesía es Cabo de Hornos.

El lugar se lo nombra aludiendo de paso a la proposición poética en que se dijo "unir el Cabo de Hornos con Alaska"; también en esta ocasión se dice: una obra allí donde los barcos giran . . .

Entre la palabra poética dicha, y el ahí concreto de una obra debe cumplirse un cálculo y un tránsito.

Al principio comparece más el hombre que el lugar.

Se miran los mapas. Cuesta ubicar el Cabo de Hornos; aparece un Falso Cabo de Hornos en la isla; finalmente entre el extremo del desmembramiento de los archipiélagos, un islote casi invisible que es el Cabo.

Se vuelve a mirar el mapa a la luz del indicio "donde los barcos giran".

El Estrecho de Magallanes: desde el siglo pasado los barcos lo cruzan. Y en él hay un punto preciso e inequívoco donde los barcos efectivamente giran: el Cabo Froward.

Tierra firme, extremo de la masa continental, ápice del mar interior de América.

Retomando el libro Amereida, en el dibujo en que se ha abatido la cruz, sobre América, comprobamos que el extremo del eje mayor pasa justamente por el Cabo.

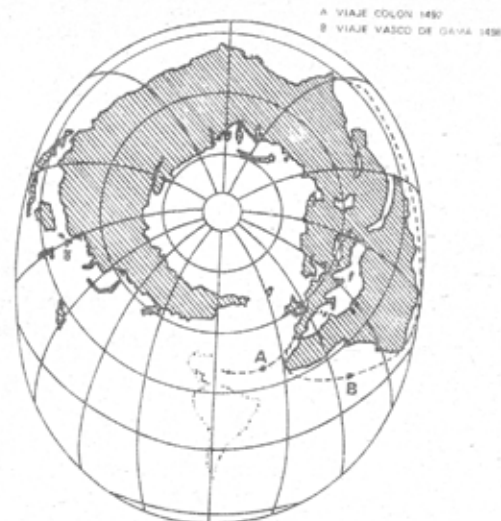
Ahora nos aparece reunido el nombre y el lugar.

La abertura de la palabra poética ha florecido para nosotros; se ha hecho activa y se ha encarnado de esta concreta manera, en este aquí y ahora.

EL CABO FROWARD

En la perspectiva de la travesía y de la obra nos dejamos atravesar por la abertura que la palabra poética nos trae:

- a) Cabo Froward es "cumbre aparecida a quienes por primera vez lo remontaron". América nace, emerge exactamente allí, cuando Magallanes logra doblar ese cabo (esquina) y enfrenar navegando por primera vez, el Mar Pacífico. En ese instante América irrumpe como continente y la tierra se hace definitivamente redonda (global). Cabo Froward es realmente el "Trópico de América". (Tropos).



VISION DEL MUNDO PARA COLON

Tras la caída de Constantinopla (1453), el hombre europeo mediterráneo que se gobierna según un solo polo —su Norte— en su marcha hacia el oriente vuelve su cabeza a zonas del sur ignoradas dentro de su mundo.

Lo conocido está al Norte y lo desconocido es el Sur.

El Sur se abre como lo horrible y posible fin del mundo.

Vasco de Gama y Camoens alcanzan la ruta por el sur de África, que une Europa al oriente.

Colón llega a tierra firme; cree llegar a Catay y tras sus viajes muere convencido de que la propia España es ya alcanzable andando por tierra.

"colón
nunca vino a américa
en medio de su afán
esta tierra
¿no fue el hallazgo ajeno
a los descubrimientos
sus pájaras salvajes
el mar incierto
las gentes desnudas entre sus dioses!
porque el don para mostrarse
equivoca la esperanza?"



La cumbre de América: encrucijada de nuestras grandes carencias y vocaciones (llamados) latinos americanos: el mar interior del Pacífico.

Si América no asume y hace sus mares y con ello su cumbre, no logrará su destino continental.

Es menester abrir camino y es que en esto se podría decir es un nave magno e oculto, porque aunque se ve lo más de ello se ignora los nombres.

(Fernández de Oviedo) (Crónicas)

"incurionario
o andar por él
desde y para otra parte
que sí mismo
es no aceptarlo
un mar interior se abre
para nuestra consistencia"



Los mapas escritos y los textos de Amerigo aquí presentados, son un resumen de lo expuesto y explicado en el primer congreso de arquitectura de la Patagonia, al cual asistimos mientras íbamos de viaje a Cabo Froward, haciendo una detención en Punta Arenas lugar del encuentro. Este material corresponde al fundamento de la travesía y a la elección del Cabo Froward como lugar de fundación. Fue realizado en la escuela, previo a la partida y a la luz de Amerigo.

EL MUNDO QUE ABRE MAGALLANES

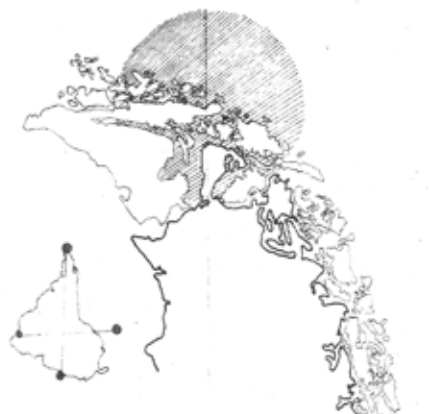
Magallanes en 1520 entra de pleno en lo desconocido atravesando el estrecho en una extrema latitud. El mundo terráqueo asume por primera vez en su historia la conciencia de su globalidad. Esta surge ligada para siempre a la aparición del nuevo continente americano y de ese nuevo mar desconocido que es el océano Pacífico.

"así irrumpió américa y entró en trance
 éste es su origen - estar en trance
 estar en trance no de un antes o un después
 no de una barbarie
 a una civilización sino en trance presente
 presente sólo está lo que tiene un destino
 destino sólo es una fidelidad al origen
 américa tiene destino cuando
 tiene presente su irrupción y su emergencia."



NUESTRA LATITUD PATAGONIA

Tendemos a fundar en los convenidos como favorable. La Patagonia fue señalada como tierra estéril e inhóspita y la teoría "Butland" la dividió en habitable e inhabitable. Amerigo nos señala que la condición del hombre es poética y que por ella vive ineludiblemente en la vigilia y coraje de hacer un mundo. Es necesario abrir la tierra y fundar para que haya suelo. Sólo por este giro lo adverso se vuelve favorable. ¿Cómo en vez de asolar y allanar y aplanar para olvidar el abismo podríamos consolarlo? Sólo se consuela la tierra sólo se logra suelo cuidando del abismo sólo es suelo lo que guarda el abismo lo que da cabida a la irrupción y proporción al trance.



PROYECCION CRUZ DEL SUR SOBRE CABO FROWARD

CABO FROWARD CUMBRE DE AMERICA CONTINENTAL

Cabo Froward para Magallanes es el punto preciso donde se produce el giro, que le permite rodear y dejar de lado definitivamente el obstáculo que se interpone en la empresa europea. Mas cuando el obstáculo es superado, nace el mar Pacífico e irrumpe el continente nuevo y el morro es testigo de la esfericidad de la Tierra. Así Cabo Froward es un lugar consolado no sólo para América, sino para el mundo.

y más al sur
 ¿no es ella nuestro norte
 y su extremo
 cumbre
 aparecida
 a quienes
 por primera vez la remontaron?"

b) Cabo Froward comparece como nudo de contrarios. Punto de ambigüedad y equívoco.

Los descubridores lo nombran Froward - avieso, porfiado, indomable - porque para ellos esta tierra que se interponía a su empresa era estorbo, escollo, impedimento.

Froward es piedra que desecharon los descubridores y conquistadores y que para nosotros se vuelve piedra angular o clave o llave que nos empuja a descifrar u fundar América.

Este es el modo como el Cabo se nos presentó, esta vez, a la luz del encargo hecho por la poesía.

Pero se podría decir, y no sin razón, que las obras de arquitectura y diseño no dependen (penden de) del privilegio y exclusivamente de situaciones únicas.

Entonces ¿por qué intentar desentrañar y llenamos de lo peculiar de este lugar?

Porque cada sitio que se observa y "elogia" en la obediencia de la palabra poética, irrumpe necesariamente como único, inaugural.

Esta es la capacidad radical de abertura que provoca la palabra poética.

Por lo tanto, afirmamos que las obras nacidas en y por la travesía, si dependen de los lugares y éstos son siempre únicos e inaugurales; son esos y no otros lugares, cada vez en su ahí y ahora.

La tierra americana está a la espera de que se la abra y se la haga suelo. se la "consuele", por tales obras.

ACERCA DEL CALCULO DE LA OBRA EN FROWARD

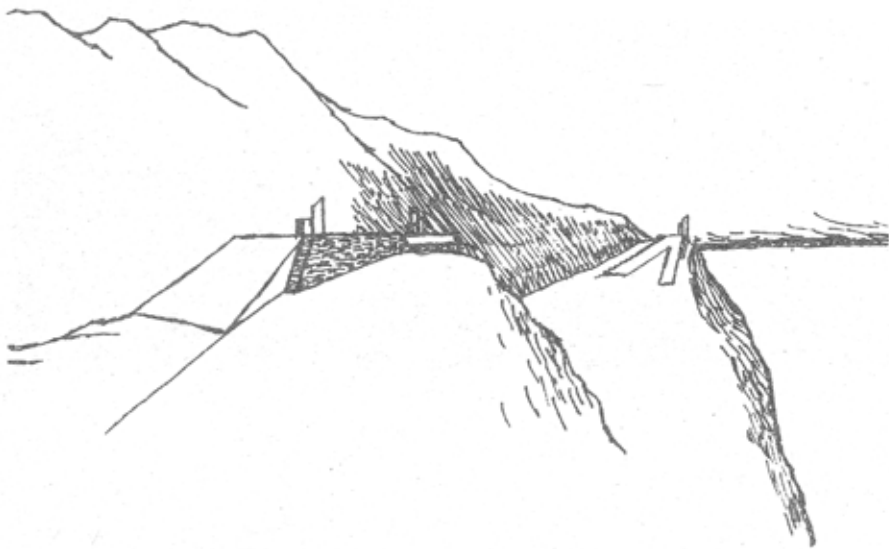
La palabra poética nos indica que en la travesía haya obras. Obras de arquitectura y de diseño.

Nosotros hemos dicho que la obra de arquitectura es "extensión orientada que da cabida", es "extensión puesta en acto", y si no, no se trata de arquitectura.

¿Cabida a qué, qué acto? Cabida a la actualidad que subyace en los oficios y artes humanos; cabida a la celebración de los oficios.

Entonces nos preguntamos ¿y en Cabo Froward, a qué oficios y celebración dará cabida; allí en ese lugar casi inaccesible, deshabitado, virgen, tildado de avieso y rebelde?

Algunos hablaron de Agora, otros de Cenotafio; tafio: tumba; ceno: vacío. ¿Es que no podría haber una obra de arquitectura vacía? Por ejemplo una "ceno-plaza"; una "ceno-vía".



La lejanía y la soledad del sitio nos hicieron pensar en el peregrino, y el peregrino nos trajo a la memoria a Dionisio Faúndez: "mi oficio es andar andando".

El OFICIO de andar andando. La obra tenía ya un sentido específico = dar cabida a aquellos cuyo oficio es andar andando.

Y por su situación de extremo (= cabo), y no de paso: dar cabida u hospitalidad a la celebración de "los que llegan por llegar".

¿No está latente en todo esto - tanto en la obra que hay que realizar, como en este oficio - la piedad y la gratitud y el don que 'Amereida' descubre en el origen de nuestra América?

ACERCA DE LA OBRA DE ARQUITECTURA

En el cuadernillo de Abertura de los Terrenos de la Ciudad Abierta, se cita este texto de Amereida:

"La edad de oro para europa es una utopía pero nosotros la tenemos presente si por ella entendemos acoger y dar cabida a la tierra en su múltiple urgencia".

Para nosotros, entonces, la edad de oro es con "topos", es tópica. Y para nosotros, arquitectos, muy especialmente.

En nuestro caso particular de travesía, la palabra y los hechos nos condujeron con una terrible precisión a un sitio preciso:

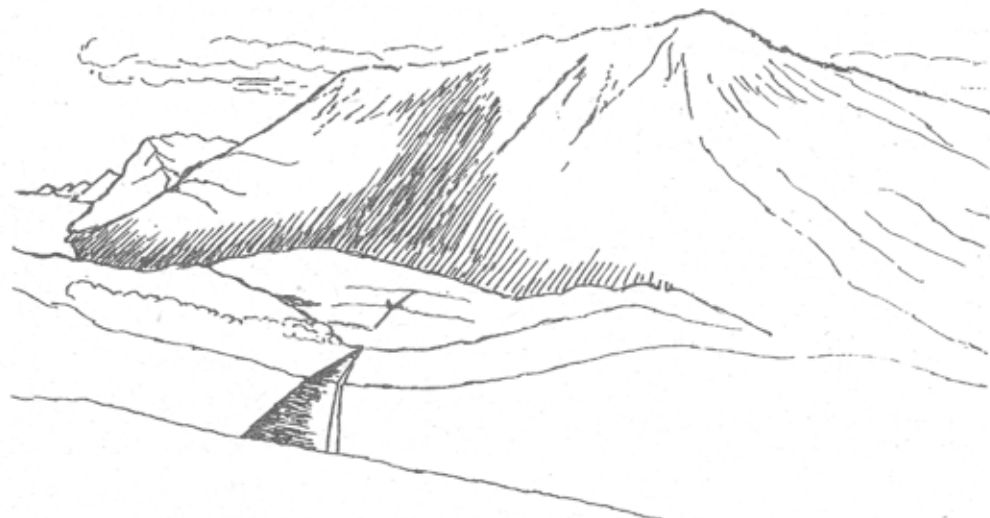
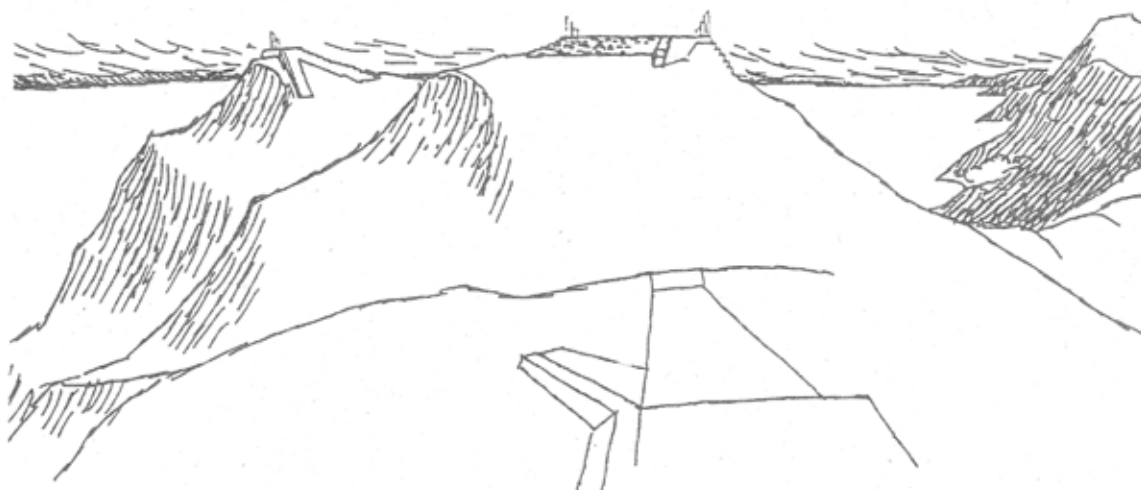
un Cabo (=extremo), un morro, un peñón.

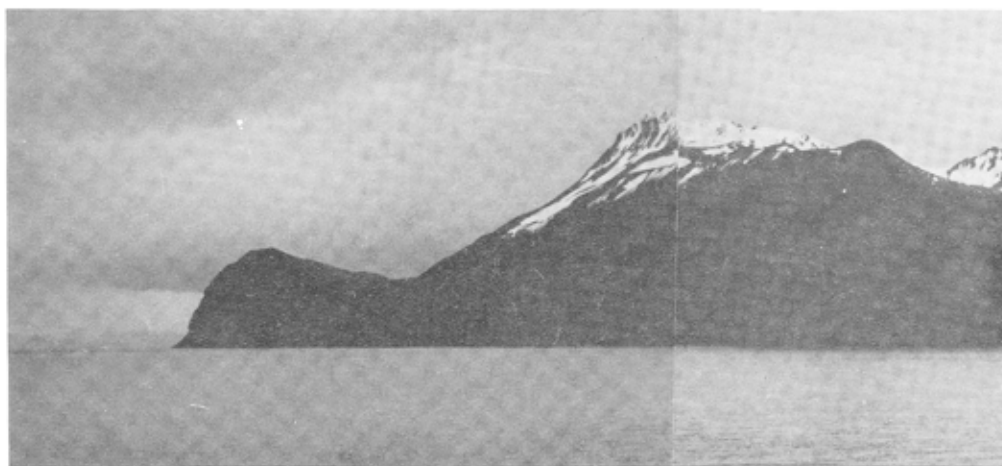
Así que, una vez afianzado el campamento en la orilla del estrecho, nuestro "sin opción" era y fue remontarlo.

Se designó un grupo de unas 20 personas (profesores: Pancho, Juan y Boris) cuya tarea era habilitar el sendero para que todos pudieran subir el morro (Entre otras cosas debían construirse tres escaleras en puntos particularmente escarpados).

Cuando este grupo termina, avanzada la tarde, una primera habilitación, suben hasta la cumbre. Y allí arriba -en el ápice de América- sin que nadie se lo hubiera propuesto de antemano, sienten la necesidad (= fatalidad) de realizar un acto: leer a voz en cuello un texto de Amereida y completarlo con algunas palabras improvisadas.

¿Cómo, dónde hacerlo? En la urgencia de ese momento y deseando que no fuera en un sitio único, deciden que





la voz no surja de un solo punto. Irrumpen en ese instante tres sitios precisos no colineales: el montículo donde primero llegaron (donde estaban), otro montículo hacia el este, y el extremo Sur del peñón.

No se fijó entonces un punto único como fue el caso de la cruz levantada el año 1944 (y caída 5 años después), en que se trataba de instalar un símbolo religioso. Un punto es por definición lo inextenso, y la arquitectura es por naturaleza extensión.

Se distribuyeron los que estaban en grupos, uno para cada sitio, y leyeron y gritaron los textos elegidos. Los tres sitios abrieron una extensión; una extensión también con voz.

Cada uno de estos sitios se vislumbró ya como suelo: suelos de la voz, se los llamó.

Así, sin que nadie se lo hubiera propuesto quedó fundada y trazada la primera instancia de la obra.

Al día siguiente, se subió nuevamente al morro: ahora fueron todos. Se hizo un acto similar.

En tanto allí estábamos, y quizás por qué motivo, se apoderó de nosotros una suerte de "padecimiento" arquitectónico, en cuanto urgencia de extender la extensión configurada en la cima hacia el "interior de América" (hacia el Norte); que la cima o cumbre horizontal tuviera una suerte de complemento en lo hondo y lejano; que tras lo manifiesto de lo alto y la ilimitada visión -que desde allí se tiene- hubiera algo de escondido, de oculto, de arcano. Nació así la segunda instancia de la obra.

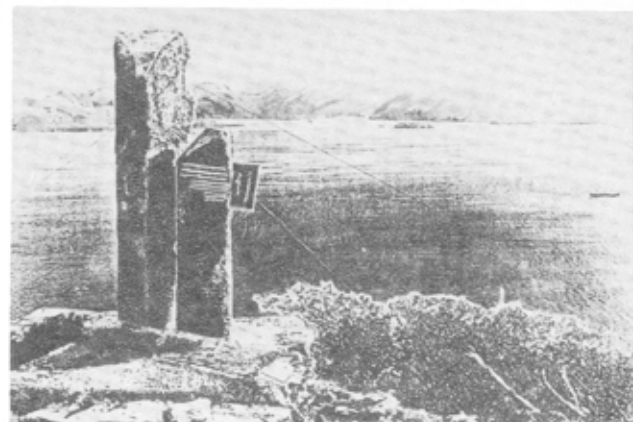
La obra consta entonces de:

1) Tres suelos de la voz, que llamamos también "pedestales". El transeúnte, aquel que llega por llegar (Dionisio Faúndez), viene cuidando sus pasos; cada pisada es diferente de la siguiente, no puede distraerse, camina por un suelo "natural" lleno de accidentes.

Pedestal = soporte del pie, un pavimento donde poner los pies en propiedad, sin cuidado; estar de pie, erecto, contemplativo, posición neta y abstracta -cálidamente humana.

2) Un senda lineal nace del pedestal central hacia lo bajo y lo lejos; hacia el mar interior.

Senda perfectamente recta. Muy fina, como un hilo.



(En una ocasión la llamamos "hilo de Ariadna"; pero que no sirve para salir, sino para entrar a América). Este hilo-huella se recorre inicialmente con la vista. Luego de los primeros 50 metros se suspende para recobrarla allá abajo 500 metros más adelante, donde corre 150 metros más. El tramo superior de la huella está labrando en la piedra laja; el tramo final, abajo, se recorta en la turba.

- 3) Intercalado en este último tramo se descubre el hueco oculto, que nombramos cripta. Esto constituye lo más bajo de lo bajo, el fondo mismo. Desde su interior desaparece todo paisaje; sólo comparece cielo y las cumbres nevadas del murallón montañoso del norte (que oculta el interior de América). En el interior de la cripta, en lo más hondo de ésta, en el piso, hay una inscripción con un texto de Amereida. Para leerla es necesario inclinar la cabeza hacia abajo, hacia la tierra. (Es el extremo contrario de los pedestales).

La obra en su total dilata una y otra vez la extensión. La dilata como distancia (di-stancia) y como tránsito (trán-sitio), para el ojo, el pie, el oído . . . el cuerpo entero.

Tras la levedad material de los rasgos que la componen, la extensión se va manifestando y no de un solo golpe, sino latamente, en equívoco, en ambigüedad.

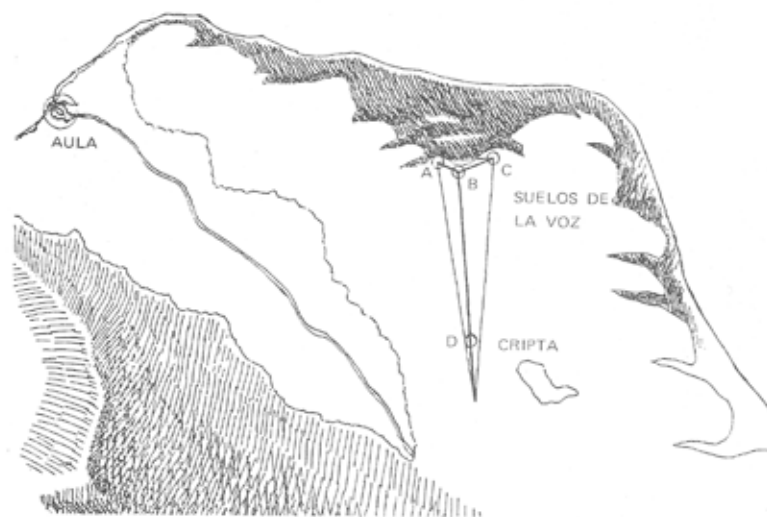
Así, la obra constituye una extensión que podríamos llamar "demorada". Este es su modo de "ponerse en acto" y de dar hospitalidad a quienes cuyo oficio es andar andando.

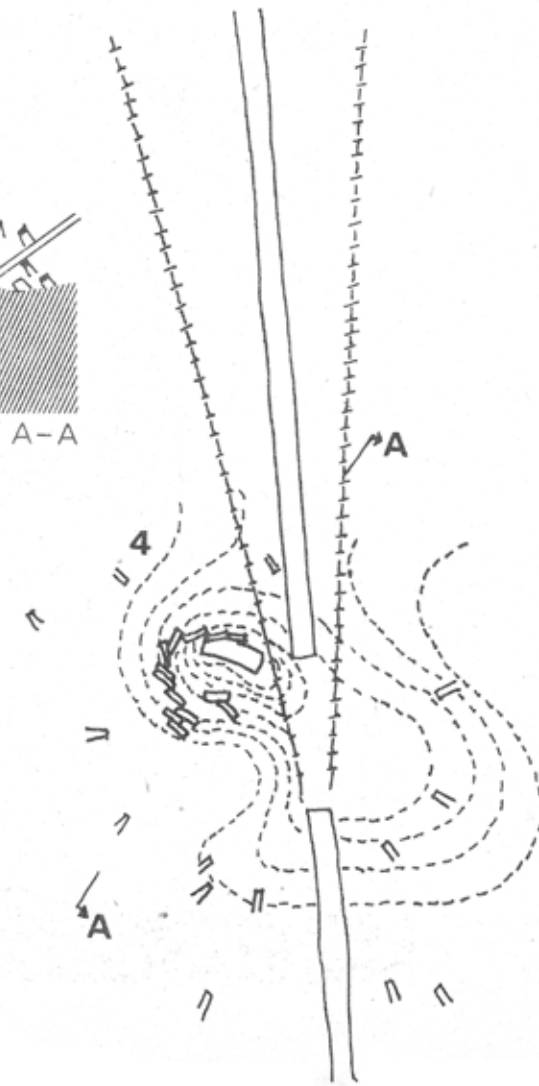
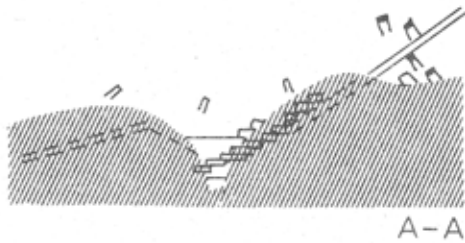
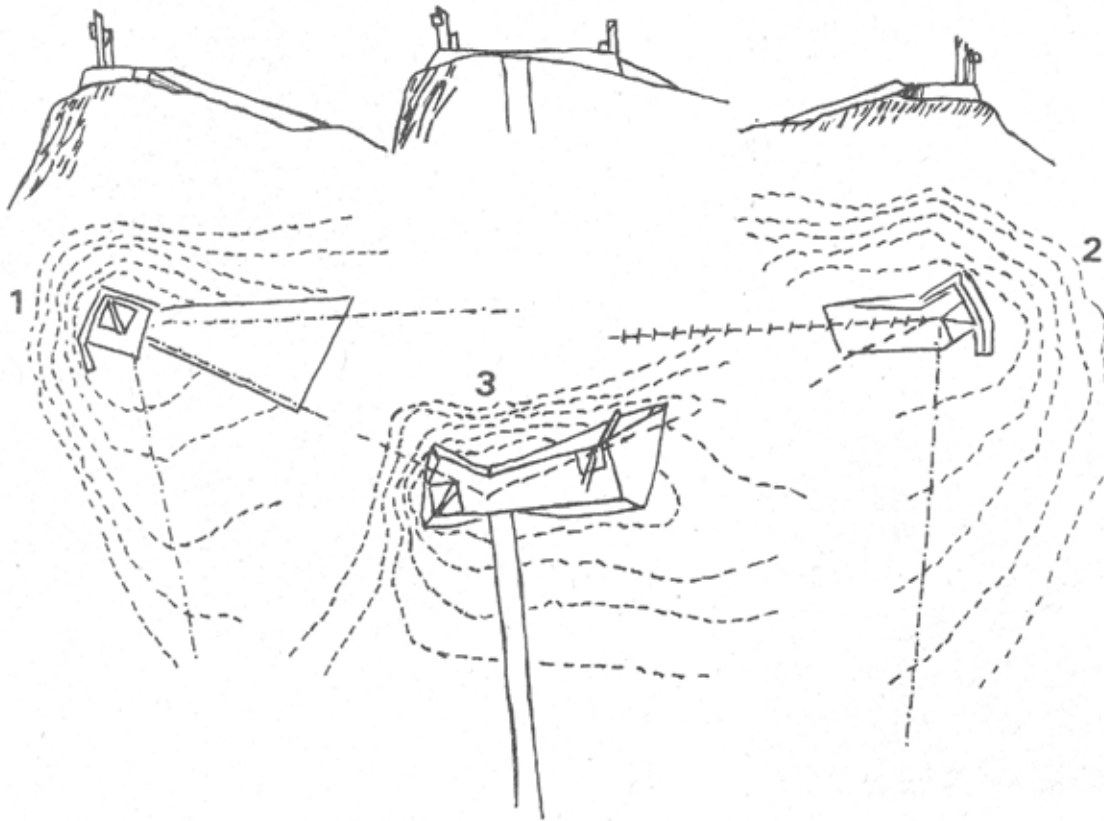
ACERCA DE LAS OBRAS DEL DISEÑO DE OBJETOS

En nuestra travesía nos acompañan los objetos del diseño. La hacen posible y le dan forma.

Algunos de ellos son obras de nuestro taller de Diseño. Por ejemplo:

- El Aula Froward y su equipamiento
- Las cocinas
- Los lavaderos
- Las lámparas
- Las flautas eólicas (que forman parte de la obra de la obra de arquitectura y en ella resuenan con el viento).





Es obra de diseño aquella en la cual cada vez se cuestiona el oficio del diseño. Ejemplo: Aula Froward.

Aula Froward

Se piensa desde un inicio como algo para protegernos de la intemperie frowardiana (encargo) algo para producir temperie. ¿Pero cuál es nuestra "temperie"? (al comienzo se pensó que era la de la cocina, o la de comer, o la de dormir).

Hoy se nos ha presentado nuestra "temperie" con una magnitud irreductible: la magnitud del Taller de Arquitectura y de Diseño en pleno (para esta travesía la carpa original se modificó y agrandó para alcanzar holgura en esta magnitud).

Magnitud de lo común del Taller, y lo común es el estudio y el trabajo, por lo tanto, la carpa cobra cuerpo de Aula-Taller.

Con esto nuestra Escuela de Arquitectura cobra una magnitud. Así como a raíz de las matemáticas cobra una magnitud distinta en el Aula Neumática, ahora adquiere otra con esta Aula Froward.

Lo que ella nos abre como obra es esta posibilidad, antes inaudita de que una escuela, a través de un oficio como el del diseño de objetos, tenga un aula en un lugar tan alejado e inhóspito como Cabo Froward (y podría ser en cualquier otro lugar del continente).

En qué se juega su ser diseño en esta Aula:

Hay dos instancias:

a) Un cálculo de lo 100% predecible, es decir, se trata de una obra construida en Viña para ser "usada" en Cabo Froward. (Cálculo de transporte, cálculo de montaje, cálculo de ubicuidad. Este último conlleva el cálculo de resistencia a los vientos fuertes de Cabo Froward).

Este cálculo exige la invención de una "fórmula" que conjugue espacio, materiales y técnicas. (Una carpa tri-lobular nos permite una ubicuidad y un plexo de tensiones centrado).

b) Una obra de dos formas extremas:

- o la obra desplegada
- o la obra en uso

Las dos igualmente formas (de hecho cada una de ellas conlleva la otra) y una forma intermedia:

- o la del despliegue

TRAVESIA A LLANOS DE CURIMAHUIDA travesía de la piedra

DETERMINACION DEL LUGAR

Los dos años anteriores este taller va a Cabo Froward.
o Cruce de mares: mar de aguas (Atlántico - Pacífico) y mar de tierra "mar interior".
o En altura: la obra se construye a 365 m sobre el mar.
o En lo inhóspito: se habita con dificultad por su clima. Esto es lo que el Taller tiene como herencia y quiere continuar en ella al hacer una nueva Travesía.

Viendo el mapa de América, sobrevolando la cordillera, recorriéndola a caballo, comienza a perfilarse un tramo que va desde el río Limarí hasta el río Cachapoal y que, corresponde al extremo poniente de la franja transversal más poblada de América constituye, sin embargo, un borde del mar interior.

Borde de altas cumbres y valles interiores, que se acerca hasta pasar tangente a ciudades y pueblos de la zona central, determinando un límite de modo tan definido que constituye otro litoral. Este determina en forma tajante el inicio de una zona extremadamente y, en ese sentido similar al lugar del Cabo Froward.

Un mar interior que a pesar de su extrema cercanía queda siempre oculto por la mirada convencional que ve la cordillera como telón de fondo.

Mar interior que en esta zona también se acerca al Mar Pacífico, quedando las grandes alturas adyacentes a las grandes profundidades.

Para enfrentar este borde y lo desconocido de él es que lo incursionamos adentrándonos por los cuatro ríos de este tramo: Choapa, Maipo, Aconcagua, Limarí y algunos de sus afluentes.

Estas penetraciones nos llevaron de manera inequívoca hacia el divorcio de las aguas, y por ende a la cercanía de las grandes alturas.

Las incursiones nos permitieron medir los lugares a través de observaciones y actos.

Entre dichas incursiones compareció el macizo y la altiplanicie de Curimáhuida con propiedades singulares resonantes con nuestra búsqueda:

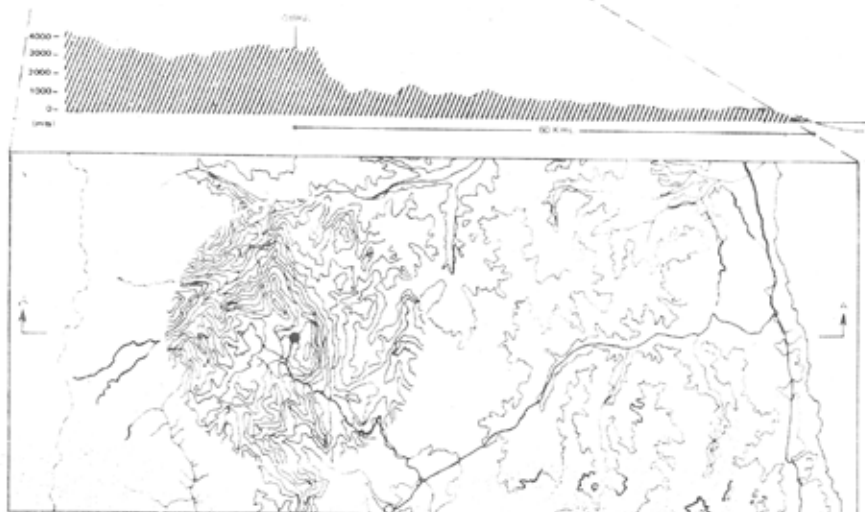
Un llano levemente cóncavo a 3.300 metros de altura (sobre el nivel del mar) en cuyo borde poniente se levanta, en forma leve e intermitente, una cresta que en su punto más alto constituye el monte Curimáhuida (3.553 m de altura), para luego caer, siempre hacia el poniente, en un acantilado gigantesco de 2.000 m de altura (medidos entre la cresta del Curimáhuida y el fondo del valle adyacente: quebrada Alcaparrosa). Dicho acantilado se extiende de norte a sur formando un mullón de 20 km de largo que va desde el Estero Valle Hermoso por el norte hasta los altos de Caren por el sur (lugar de nuestra primera incursión).

El llano mencionado queda inmerso en las altas cumbres de la cordillera, y por el poniente es el más pronunciado acercamiento del macizo de los Andes al Pacífico (3.552 m de altura a sólo 60 km del borde litoral). Nuevamente, entonces, nos encontramos en esta Travesía en un lugar en que el "mar interior" se aproxima al "mar Pacífico".

Decidimos partir a los Llanos de Curimáhuida, abiertos a recibir lo que ellos nos mostraran en nuestro afán de construir allí una obra de arquitectura.

Las incursiones realizadas también tenían por objeto obtener una medida de la dificultad de la empresa: lle-





gar allí con un Taller de 45 personas (40 alumnos y 5 profesores), establecerse en el lugar durante 20 días y construir la obra.

Estas mediciones, junto a las obtenidas en fuentes cartográficas, climatológicas, y en conversaciones con gente del lugar fueron la base para la organización de la Travesía realizada.

ACERCA DE LA OBRA

Las observaciones (o "elogio", como también las designamos) que hicimos cuando realizamos las incursiones —y en particular la que nos llevó al lugar señalado— nos mostraron una tierra inmensa, deshabitada, convulsiónada, un planeta en formación. "Ahí y ahora" erigiríamos la obra de Travesía, obra de arquitectura en nuestro caso.

Nosotros afirmamos que la arquitectura es con "necesidad extensa", o en otras palabras, conlleva un encargo circunstancial que le llega desde fuera.

Con esto queremos señalar que forma parte de la naturaleza misma del obrar arquitectónico y de sus obras, asumir tales necesidades: necesidades de uso, de tiempo, de magnitud material. Porque lo que la obra de arquitectura lleva a cabo es, justamente, girar y abrir tales necesidades hacia una condición de gratitud y trascendencia. Es decir, las despoja de su aparente fatalidad y determinismo, y a partir de ellas y con ellas manifiesta y reinventa el quehacer del hombre en la extensión ("invento" se enraza etimológicamente con ventura y aventura). Es así que la arquitectura la hemos nombrado "extensión orientada que da cabida", a lo que agregamos después "... a la celebración de los oficios y quehaceres humanos".

¿Para quiénes será esta obra?

Nos respondemos: para cualquiera que pueda llegar o que llegue a estos pasajes. Tal vez pueden ser arrieros o pastores, o geólogos, o ingenieros o andinistas... no lo sabemos con exactitud. Pero sí sabemos que quien quiera que sea, la obra lo estará esperando para darle cabida a celebrar su oficio, para darle posición y orientación en esta tierra del mar interior, para en alguna medida indicarle su condición humana insoslayablemente poética.

La obra quiere llevar allí la hospitalidad (huésped), ser detención, pausa, "posada" en su sentido cabal. Y constituirse así en real presente: real como realidad y como lujo, presente como tiempo y como don, y no mero re-fugio (re-huir).

LA FORMA

Antes de iniciar la Travesía misma, su preparación abre ya un "estado de Travesía" y la forma de la obra que erigiremos comienza a urgirnos. Forma: aquella visión (o "videncia") de los rasgos más radicales que articulan la extensión de suerte que ésta se haga arquitectura.

Es así que las observaciones y aspectos que se habían ido decantando en nosotros hasta ese momento se nos aparecen, como rasgo de forma, en la imagen-palabra "nave". ¿Qué nos indicaba arquitectónicamente esto? Nos decía de una magnitud, de la existencia de un largo o distancia, de un interior inestable, de una transversalidad latente, de un relación peculiar con el suelo donde se instala.



La forma de la obra se encarna así radicalmente, en un trazo recto (lilo artificial!) que divide o parte en dos esta tierra enorme y convulsionada, la mide con su largo y altura, orienta y hace aparecer la postura de los cuerpos.

UBICACION

La Travesía nos llevó finalmente a la confluencia de los dos brazos iniciales del Estero Valle Hermoso. Allí, adosado a un cúmulo de grandes rocas, mimetizado, está el refugio Victorio: un rectángulo de 3 x 6 m, construido en piedra y barro, dos puertas, sin ventana, piso de tierra, techo de plancha ondulada.

¿Dónde ubicar la obra?

Inicialmente pensamos que ella complementara directamente lo ya existente. Mas eso que existía era puramente refugio, madriguera, algo que había nacido medido y asimilado con y la por la mera necesidad natural de supervivencia. No era pues arquitectura.

Luego de estar un día acampando en el sitio próximo al refugio, junto a los meandros del Estero, el lugar donde estábamos se nos fue revelando: se situaba prácticamente al centro de la extensa depresión que ya antes mencionamos.

Una loma de suaves curvaturas y pendientes, de unos 500 m de largo, se extiende a partir de nuestro campamento hacia el este.

El eje de ese lomo o dorso, centrado sutilmente en la inmensidad del lugar, fue el sitio preciso que elegimos para erigir el "trazo" que constituirá la obra.

ATRIO

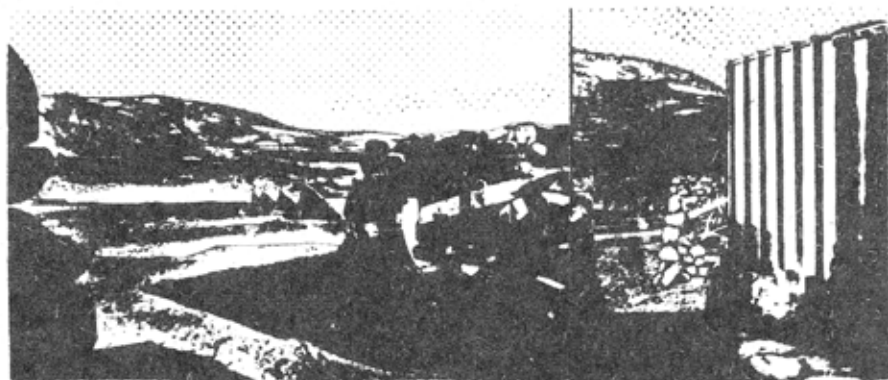
En la disputa interna de la obra, propia de su "cada vez" específico, la idea inicial ("nave") se ha decantado en un largo atrio definido por un muro longitudinal y un piso que lo dilata y refleja; tal atrio se va haciendo denso y espeso hacia un extremo hasta formar una encrucijada. Hacemos una ecuación de nuestra capacidad operativa. El muro para cumplir su largo arquitectónico debe tener allí unos 70 m, que medimos una y otra vez con nuestros cuerpos. Decidimos hacerlo por "segmentos" para alcanzar con holgura la dimensión que nuestras observaciones y fundamentos habían establecido.

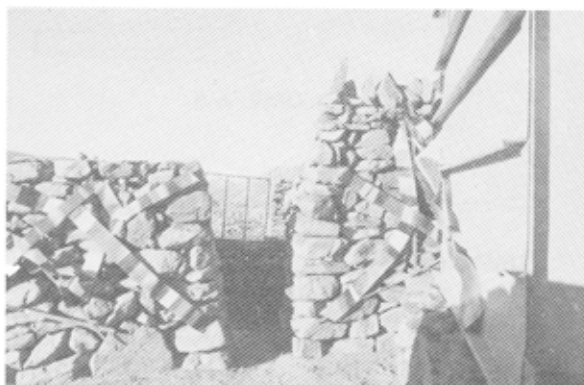
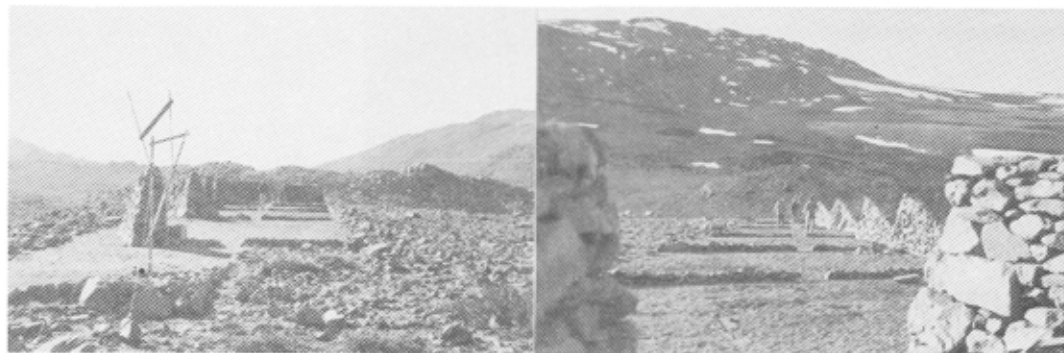
Inicialmente pensamos en paños cuadrados o levemente rectangulares, separado por distancias variables. Pero la piedra sin tallar y sin mortero nos lleva inexorablemente a pramentos ataludados, y en estas dimensiones constatamos que la figura trapesoidal se desfigura.

Determinamos, entonces, que los segmentos o paños de pirca sean triangulares; uno de sus lados asumirá el talud que determinamos constructivamente, el otro será más tendido. Su figura neta se perfila con violencia en el dorso de la loma.

Todos los paños triangulares serán iguales (1,78 de altura y 3,99 m de base); dispuestos según una progresión de separaciones que va disminuyendo hacia el extremo donde estará el centro de densidad de la obra.

Los segmentos de muro se giran levemente respecto al eje longitudinal atravesándose más respecto al norte, orientación de donde provienen todos los vientos dominantes de buen y mal tiempo. Los muros se vuelven así deflectores más eficaces para crear un cono de calma.





ENCRUCIJADA

Mientras vamos construyendo estos muros, y siempre a flor de labios, hacemos observaciones acerca de la encrucijada o nudo de la obra.

Determinamos erigir tres estancias: dos a cielo abierto construidas con pircas, y otra cabalmente cerrada (¡temperie!) construida con láminas de metal y aislante. Dichas estancias se ubican en el extremo más elevado del muro segmentado, dispuestas en determinados giros y precisas distancias, de suerte que configuran entre ellas un nudo, denso en materia, en orientaciones, en pasos, en protección.

Las estancias en piedra son de planta cuadrada y tamaños diferentes. La mayor —que nominamos “sala a cielo abierto”— tiene 4,79 m por lado en su piso y 5,32 m en su coronamiento a 1,78 m de altura. Esta sala es el menor tamaño que permite reunirse dejando un vacío al centro; es distancia para la voz y la mirada; es suelo que permite el paso.

La estancia más pequeña —que llamamos “cuarto a cielo abierto”— mide 2,13 m por lado en su base y 2,66 m en su coronamiento; es 1/4 de la otra en superficie. Su tamaño es el de la proximidad de los cuerpos; espacio más táctil que visual.

Cada una de estas estancias tiene una ventana vidriada de 1,33 x 1,33 m, ubicadas de modo que nos enclavan y nos orientan en estos llanos inmedidos.

La dimensión de las ventanas fue estudiada arquitectónicamente antes de partir.

Queríamos que fuera amplia, generosa en relación al cuerpo; la definimos como la más pequeña ventana grande. El vidrio enmarcado en leves perfiles metálicos esmaltados se muestra como una membrana rígida y rigurosa; fijada en los muros y levemente girada según el talud, manifiesta con vehemencia la voluntad de espacio. A la estancia cerrada, plenamente interior, la hemos llamado “cámara” y se posa sobre un zócalo de piedra incrustándose en la extensión de la obra y estableciendo en ella una tensión interna.

Está conformada por dos cubos de arista 2 m que se conectan entre sí en un ángulo de 21°, y sus pisos por un desnivel de 33 cm. La cámara es el extremo recóndito de la secuencia decreciente de extensiones y estancias que la obra instaura. Las dimensiones, los ángulos, el desnivel de los suelos, la posición de los tajos-ventanas, están concebidos para dar cabida y acompañar las posturas de los cuerpos recogidos, sus vestidos y sus objetos; aquí, en este borde alto del Mar Interior.

MANIFESTACION

Al quedar erigida, ahí en el dorso de la loma, próxima al refugio natural existente, la obra nos puso de manifiesto con gran nitidez el sentido trascendente de la extensión construida arquitectónicamente.

En verdad, toda real obra de arquitectura es “templo”, romada la palabra en su significación primera: porción separada del resto de la tierra y del firmamento, entregada a la manifestación de la divinidad.

Y efectivamente ahí tuvimos ocasión de ver una extensión transfigurada; una extensión puesta en acto.

Esto fue tal vez el mayor regalo que nos trajo esta Travesía.

CALCULO CONSTRUCTIVO

Cuando hablamos de construir, hablamos aquí de algo connatural al oficio de la Arquitectura, desde siempre.

Es fundamental entonces en este salir en Travesía llevar la potencia de construir cualquiera cosa. Es un construir que significa materializar finamente la forma en verdadera magnitud. No se trata de una potencia amorfa o elemental (como podría ser la de una explosión que toma la forma de acuerdo a lo que lo rodea) sino con figura en el tiempo y en el espacio.

Entonces, ya desde antes de iniciar la Travesía nos ocupamos de definir la figura de esta potencia que llevaríamos. Para ello nos aliamos arquitectos y diseñadores. Pensamos dicha figura del siguiente modo: toda obra de arquitectura o de diseño es presente o don. Un presente siempre tiene algo del donante y algo del donado. En nuestro caso, un presente de hombres de ciudad a este borde del mar interior americano, donde las escasas obras existentes son duramente exigidas por una funcionalidad precaria que subsana necesidades mínimas de supervivencia.

Concluimos que su figura constructiva fuera bi-polar y quedara definida como la tensión entre dos polos:

El de lo propio del lugar (que previamente a la Travesía ya habíamos incursionado).

El de lo que nosotros llevamos (lo ciudadano).

1. El extremo de lo que nosotros recibimos del lugar:

o La naturaleza pétreo.

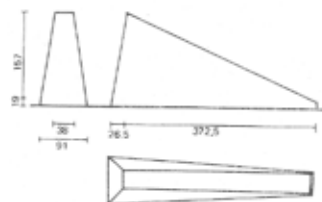
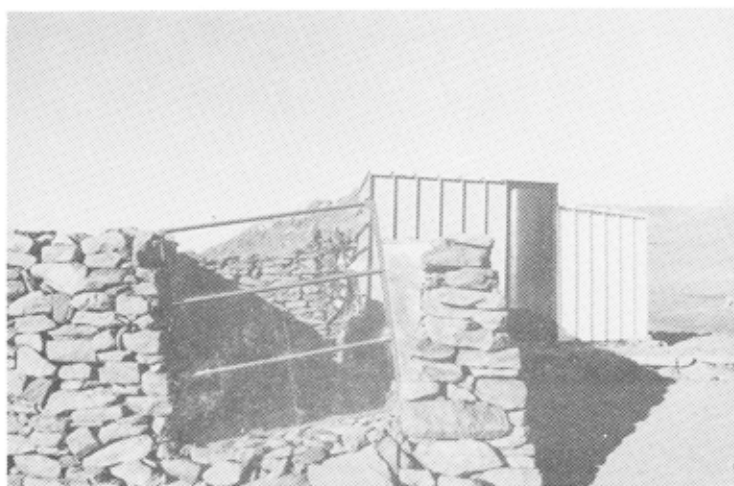
o Las huellas mínimas del hombre (pircas, corrales, refugios) hechas meramente con las manos.

Realizaríamos entonces una construcción de piedra hecha sólo con las manos. Esto no es para nosotros algo negativo ya que hemos afirmado: "cualquier material y sistema es válido para construir la forma arquitectónica... en tanto haya arquitecto". Sin embargo las nuestras son manos regladas, no ingenuas, que cuidan las superficies y sobre todo los cantos. Regladas también en cuanto a la estabilidad: se trata de una estructura gravitacional que depende de su peso y de los vectores componentes en las caras de contacto.

De entre nosotros unos se especializaron en buscar las piedras adecuadas de caras grandes paralelas; otros en colocarlas con leve inclinación (aprox. 5°) hacia el plano central del muro, lo que permite en caso de deslizamientos, que éstos tiendan a afianzarse y no a destruir el muro. Fueron 126 toneladas de piedras erigidas en muros, 62 m³. Sin embargo, siempre compareció la gratitud: en el acto de buscar piedras para los encajes de en el acarreo de grandes piedras de 100 kilos para las bases, en la selección de piedras acristaladas para la crestería deflectora del viento (algunas admirablemente canteadas), en ensamblar con lajas planas e incrustaciones metálicas los cubos de los asientos del atrio.

2. El extremo de aquello que llevamos como hombres de ciudad:

Llevamos prediseñada una membrana metálica, pintada de colores brillantes, susceptibles de convertirse en cubierta, tabique o cámara cerrada. Además, algunas maderas de secciones ligeras, perfiles tubulares para ventanas, aislante. Estos elementos debían ser transportados a un lugar donde a duras penas se llega con el pro-



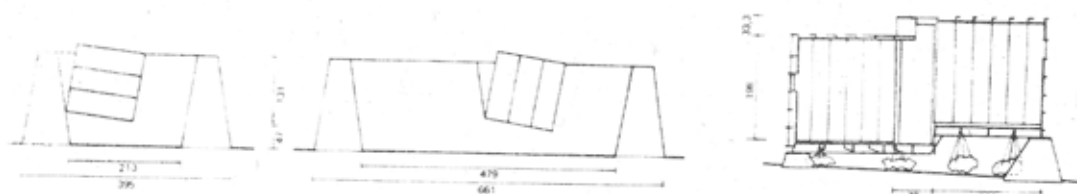
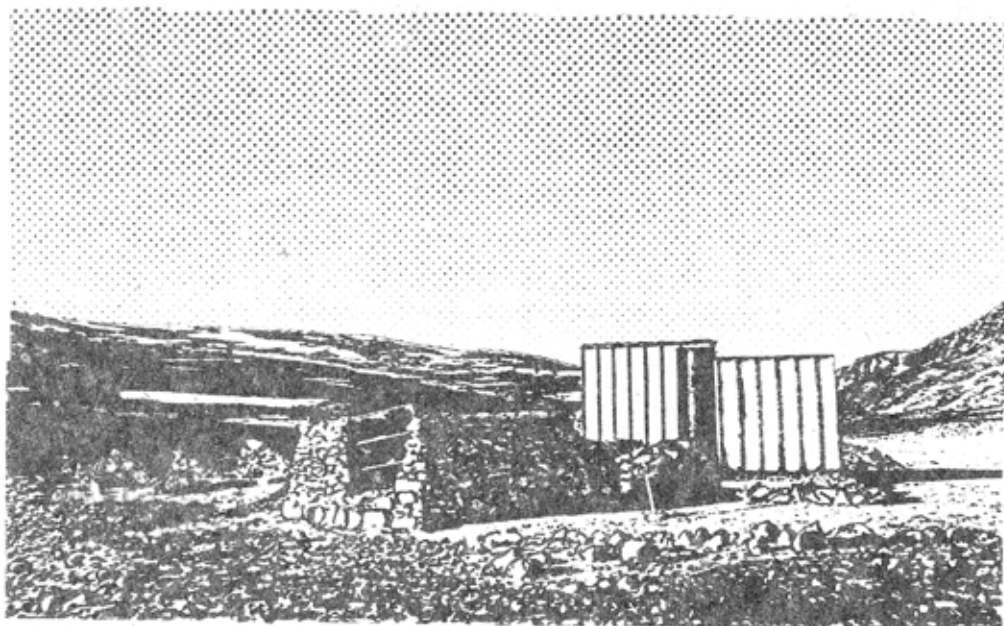
CORTE A-B



ELEVACION



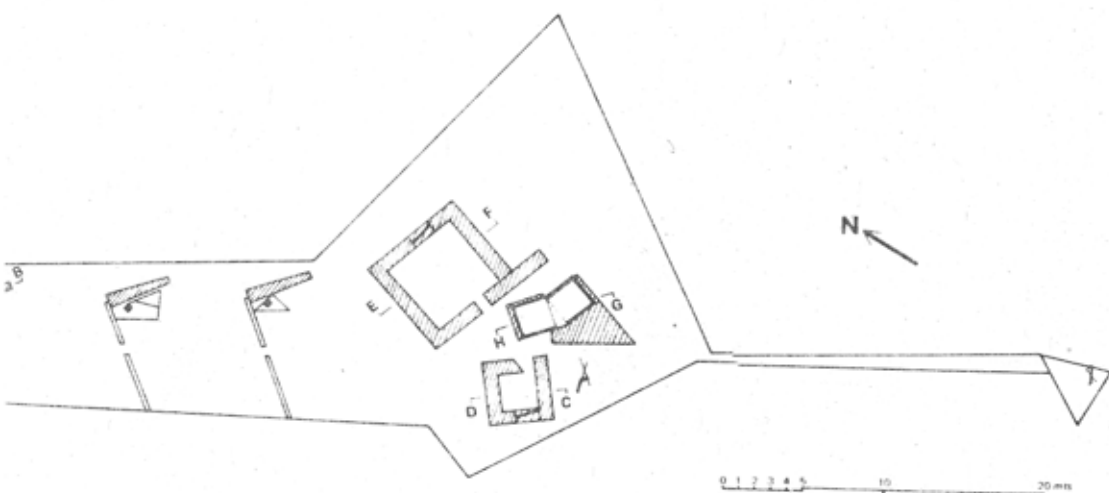
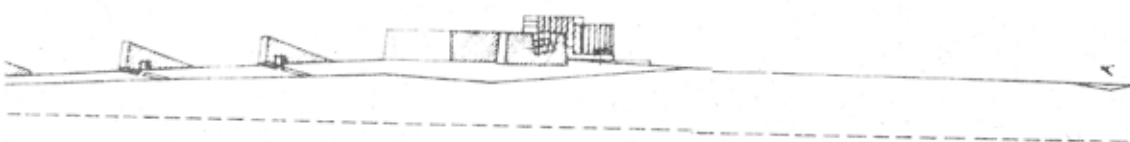
PLANTA



CORTE C-D

CORTE E-F

CORTE G-H



pio cuerpo. Son 30 km de huella tropera a partir del lugar más cercano que se puede alcanzar en vehículo: por ella se suben 2.000 m. Esto, unido a la levedad de nuestros medios, nos planteó un desafío que se enfrentó entre arquitectos y diseñadores.

Concebimos una ecuación constructiva basada en tres instancias de deformación de la lámina metálica.

o Instancia de transporte = deformación elástica en rollos de láminas.

o Instancia de trazado y corte = despliegue a plano.

o Instancia de estructura rígida = pliegue elástico del metal a realizar en el lugar de la obra.

Para esto los diseñadores inventaron y construyeron una plegadora liviana, desmontable y portátil.

Las láminas metálicas se desenrollaron y plegaron formando canales, que luego se unieron con remaches de aviación, constituyendo una leve y rígida membrana que aloja entre sus nervios elementos que permiten fijar la aislación. Se llevaron finalmente 6 rollos cilíndricos de láminas (espesor 0,4 mm) de 30 cm de diámetro y 50 cm de altura. Cada rollo pesaba 20 kg. Su dimensión y peso permiten el traslado a lomo de burro.

Ya en el lugar, y según el desarrollo arquitectónico que allí toma la obra, se proyectan dos cubos de 2 m de arista que se articulan entre sí por un prisma de sección triangular.

En un solo día se montaron los dos cubículos: primero se armaron invertidos en el suelo, y luego se giraron hasta su posición definitiva.

En los días siguientes se dio forma al prisma central y se colocaron puerta, ventanas y aislación. Los diseñadores también proyectaron y construyeron el sistema desmontable de ventanas en perfil tubular de acero, tanto para esta cámara como para las estancias a cielo abierto. Desde el día que se montaron los cubos, aún sin puerta y aislante, ya algunos partieron a dormir en ellos.

5
b

DEL CALCULO PICTORICO

Se trata de los indicios, aquello que nos llega de indicaciones de una realidad, que no hemos podido coger o comprender en su totalidad. Indicaciones que nos da la naturaleza americana en su manera peculiar de presentarse ante nosotros. Sabemos bien que estamos ante lo que se muestra en una esplendente magnitud, hasta ahora, imposible de ser acogida. Imposibilidad que trata de soslayarse a través de mecanismos de probada eficacia: convertir la naturaleza en paisaje, por ejemplo; el reconocer en ella configuraciones de probado prestigio... "esto se parece a Europa, etc.

¿Cuál es la relación entre la postura o puesta del acto arquitectónico y la naturaleza americana ante la cual se está?

Hemos tratado en esta ocasión, que la pintura traiga junto a la obra arquitectónica algunos indicios, alguna relaciones, señalándolas para que medien, para que como buenos mediadores, establezcan un fluir de la obra arquitectónica a la naturaleza circundante y de ésta a la obra arquitectónica. Señales de una relación, señales de una celebración conjunta; como primeros intentos de dar una respuesta plástica que sea la propiamente americana.

EL SUELO DEL BORDE PACIFICO

En este trabajo consideramos "mar interior", a todo el territorio de cerros, montañas y cordilleras de Chile y Argentina que en el ancho se extiende desde el borde con el Pacífico, hasta el término de la cordillera de los Andes por el oeste. Mar interior, que contiene a manera de islas, escasos terrenos planos; los que en magnitud, en el caso de Chile, no son mayores a un décimo de su superficie total.

La poesía de Amereida nos dice:

América es abisal
surge como un monstruo para nosotros y un impedimento para el pasaje

pero a este borde abrupto
costa de los contrastes lo llama colón se lo
transforma casi enseguida en nada más que distancia
allanando lo que tiene de abrupto
asolando para poder instalar

entonces ¿cómo en vez de asolar y allanar
y aplanar para olvidar el abismo
cómo podríamos consolarlo?

sólo se consuela la tierra sólo se logra suelo
cuidando del abismo

sólo es suelo lo que guarda el abismo
lo que da cabida a la irrupción
y proporción al trance

LA OCUPACION DEL BORDE PACIFICO

Vivimos en Chile entre cordillera sin habitar la pendiente. Los países andinos de: Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia viven en la cordillera y habitan la pendiente.

La pendiente y las condiciones climáticas de alturas sobre los tres mil metros, aparecen como lo adverso, lo desfavorable, lo inhóspito. En nuestra primera travesía al cabo Froward, extremo austral de la cordillera y del continente, fuimos a abrir la tierra y a fundar para que exista suelo. Sólo por este giro lo adverso se vuelve favorable.

Amereida:

"es menester abrir el camino
y lo que en esto se podría
decir

es un mare magno

e oculto
porque aunque se ve

lo más dello se ignora
los nombres

incursionarlo

o andar por él
desde y para otra parte

que sí mismo

es no aceptarlo

un mar interior se abre
para nuestra consistencia"

LOS PRECOLOMBINOS Y LA CONQUISTA EN EL BORDE PACIFICO

Las culturas Precolombinas fundaron y abrieron el suelo cordillerano. Concibieron una arquitectura con la pendiente e inventaron el cultivo en "sucres" (terrazas). Supieron convivir con el "monstruo" sin "asolar ni allanar".

La conquista española se inicia en la cordillera, en Perú, sólo atraídos por la leyenda del oro, de los Incas. Ellos conquistan y se establecen exclusivamente porque existe una civilización y una estructura que permite la vida: ciudades, caminos, alimentos, etc.

Las leyes de Indias establecían fundar en suelos y climas favorables. En Chile sólo fundan en lo favorable: valles y climas benignos.

Amereida:

dos niveles -

la tierra americana como tierra virgen que provoca el despliegue en libertad

la tierra americana como fértil - como habiendo ya producido una civilización (que es el misterio)

las dos no cesan de interferir en América del sur

LA EXPLOTACION DEL BORDE PACIFICO

La cordillera de los Andes es una gigantesca reserva hidráulica y minera.

En las incursiones de pretravesía a la cordillera, nos hemos adentrado siguiendo el curso de las aguas y los caminos de minas abandonadas.

La minería y las obras hidráulicas han generado las obras civiles de mayor magnitud construidas en Chile: represas, centrales hidroeléctricas, caminos, túneles, andariveles, campamentos, etc. Si ese potencial diera cabida al oficio arquitectónico; co-generado con la poesía; las obras civiles, los grandes cortes a las montañas, la acumulación de residuos, podrían trascender la mera explotación e instalación como campamento que no abre ni funda.

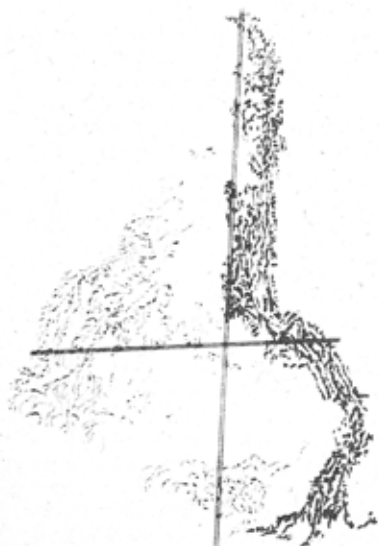
Amereida:

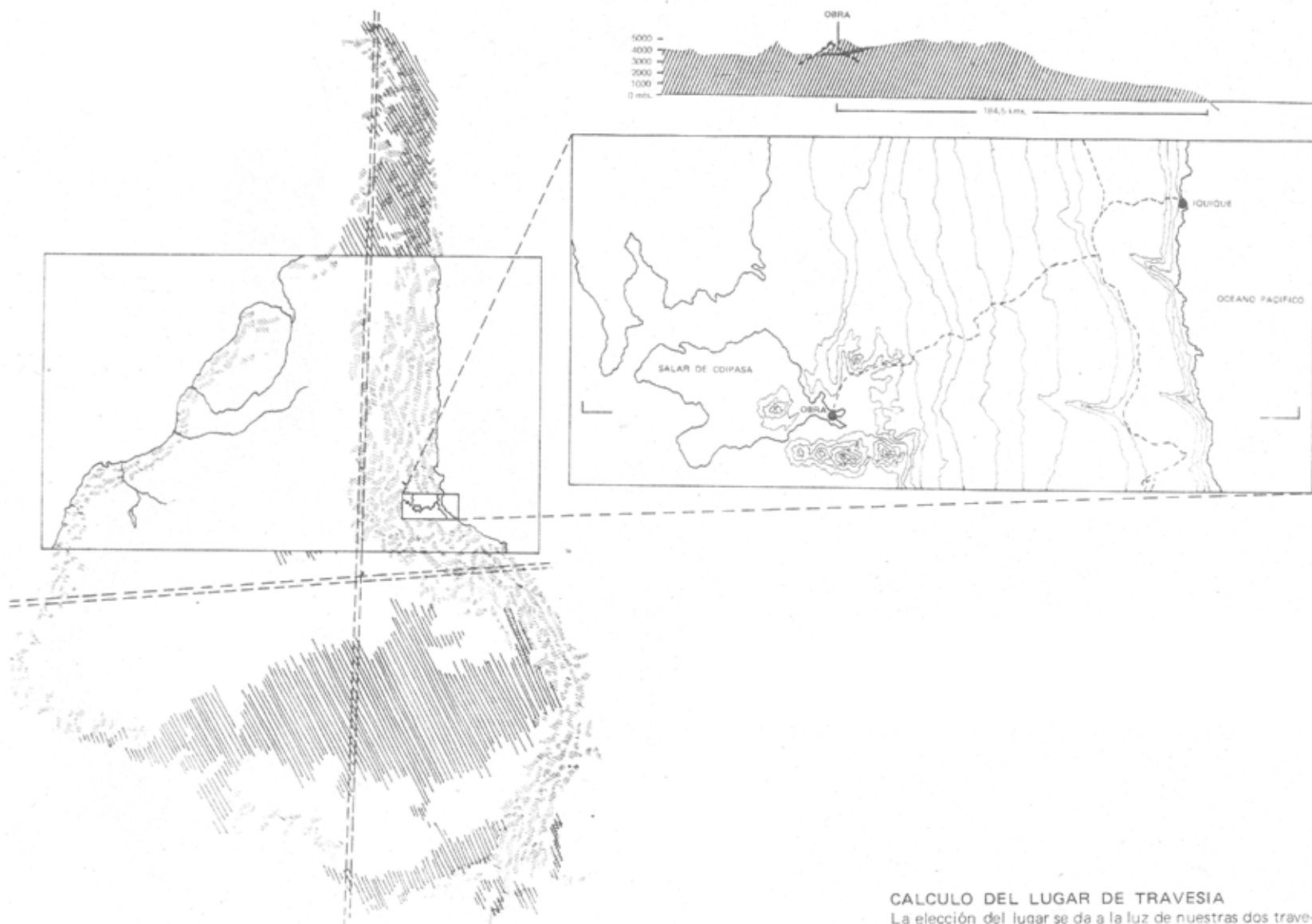
"Jamás un campamento podrá ser ciudad.

Porque un campamento por definición encierra una sola "empresa" guiada por una sola intención.

Lo propio de ella es la multiplicidad, lo ordinario con lo extraordinario, la posibilidad, la inestabilidad, el negocio y el ocio.

¿Por qué no aceptar y cuidar la realidad para que las cosas cobren su propia e inaudita existencia?"





CALCULO DEL LUGAR DE TRAVESIA

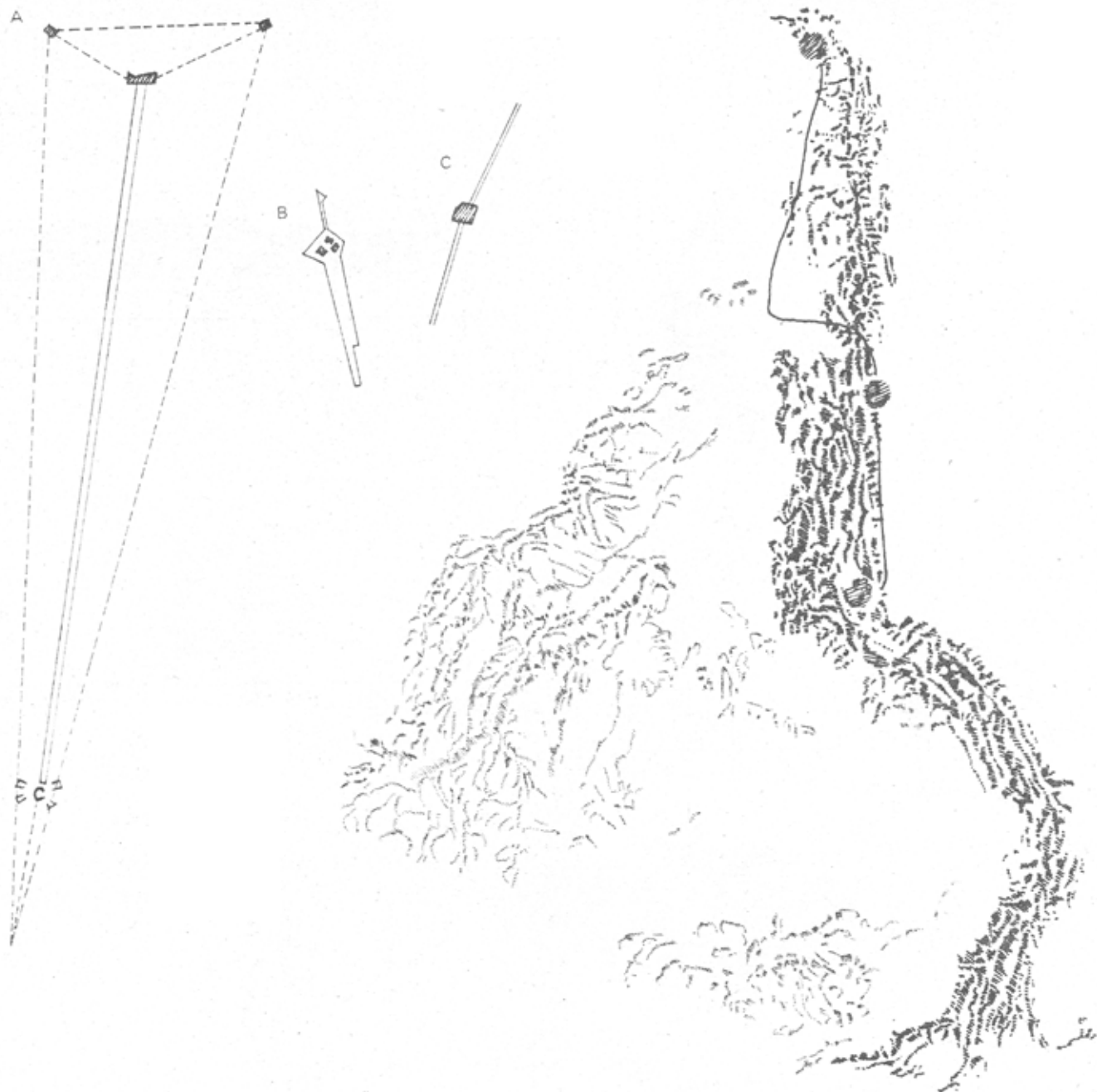
La elección del lugar se da a la luz de nuestras dos travesías anteriores.

Estas nos habían llevado a bordes inhóspitos del mar interior, con peculiares relaciones con el Mar Pacífico: la primera nos condujo al extremo Austral de la Cordillera, a la cumbre del Cabo Froward, sobre el Estrecho; la segunda a la ladera abrupta occidental de la Cordillera donde ésta más se aproxima al Pacífico, el centro de Chile. ¿Por qué no seguir la secuencia e indagar hacia el Norte?

Mirando una vez más el Mapa de América y en particular su franja occidental, reparamos en ese sector donde la Cordillera alcanza su ancho mayor. Es el altiplano (plano-alto). Vivo testimonio del Pacífico, más exactamente aún —como nos enseña la geología— un trozo de este océano estancado y levantado en la emergencia de la Cordillera.

A ese Mar Pacífico y Mar Interior extrañamente superpuestos quisimos ir.

Dentro del altiplano nos detuvimos en sus enormes salares. Finalmente elegimos Coipasa, que está situado en el "Centro de gravedad" de la superficie altiplana, a 3.700 mts. de altura, aproximadamente a la cuadra de Iquique. Una parte de su orilla queda en territorio chileno, lo que nos permitía evitar los trámites fronterizos. Ayudados por cartas detalladas y fotografías aéreas, hi-



cimos una primera aproximación de esa orilla estudiando accesos y aguas. Un amigo arquitecto de Iquique que casualmente habíamos encontrado en Viña nos ofrece su colaboración (cada travesía tiene su ángel), y viaja esencialmente hasta las inmediaciones del sector y nos envía nuevos antecedentes.

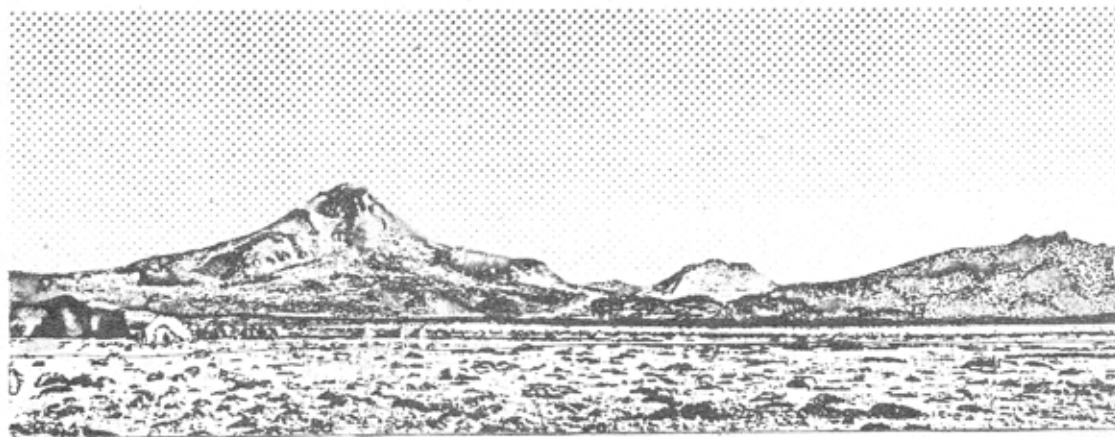
Queda así decidido, con mediana precisión, un posible lugar situado al Norte de Cariquima, último poblado hasta donde hay camino.

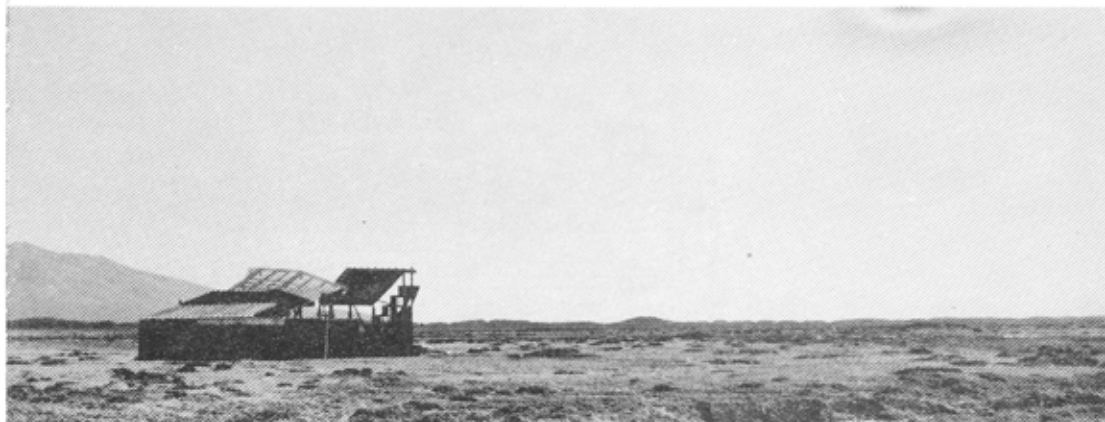
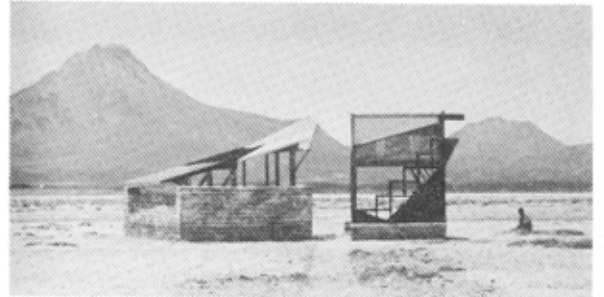
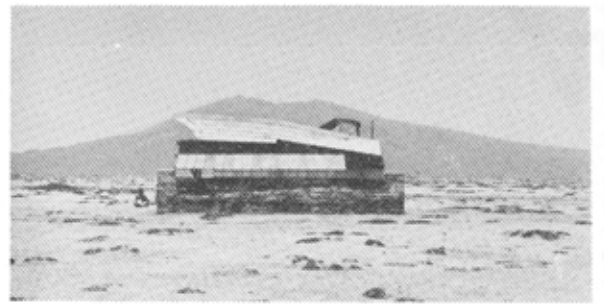
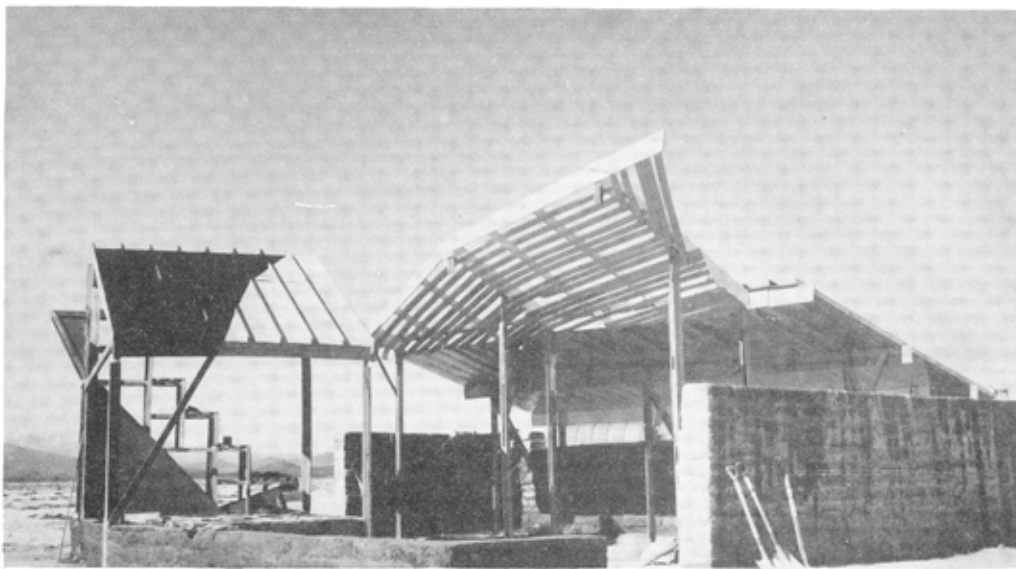
DEL ENCARGO

Como en otras Travesías, no hay en ésta una voz poética que nos señale específicamente lugar y encargo. Debemos entonces los arquitectos desdoblarnos, y saliéndonos en cierto sentido de la interioridad misma del oficio, oír, recoger, interpretar el "aquí" - "ahora" de la necesidad.

Sabemos que vamos a una comarca casi deshabitada, cuyos escasos ocupantes son pastores que mantienen aún vestigios de la vida aimará (cultura no occidental, en buena medida inatrapable para nosotros).

Ante este vacío, pensamos entonces —antes de partir— en hacer una obra que en su primer momento tenga sentido para nuestra vida en travesía. Dar forma a una extensión que dé cabida a reunirnos 50 alumnos y 4 profesores, exponer las observaciones realizadas, hacer una clase, dejar expuesto algo de Amereida cuando parta-





mos. En fin, una obra abierta a quien por allí pase por las razones que sea; una extensión capaz de llevar la hospitalidad y la gratitud, origen y signo de nuestra condición de americanos.

DEL SITIO

Por falla del bus, la travesía nos lleva a bajar hasta Iquique, con sus generosos techos quebrasoles y sus miradores; allí debemos permanecer una noche y un día. Al atardecer partimos hacia el interior.

Después de un largo y extenuante viaje nocturno en camión desde Iquique, 12 horas de mal camino, subiendo a 4.800 mts. a las 8 AM. Llegamos a Cariquima, último poblado en nuestra ida hacia el Salar.

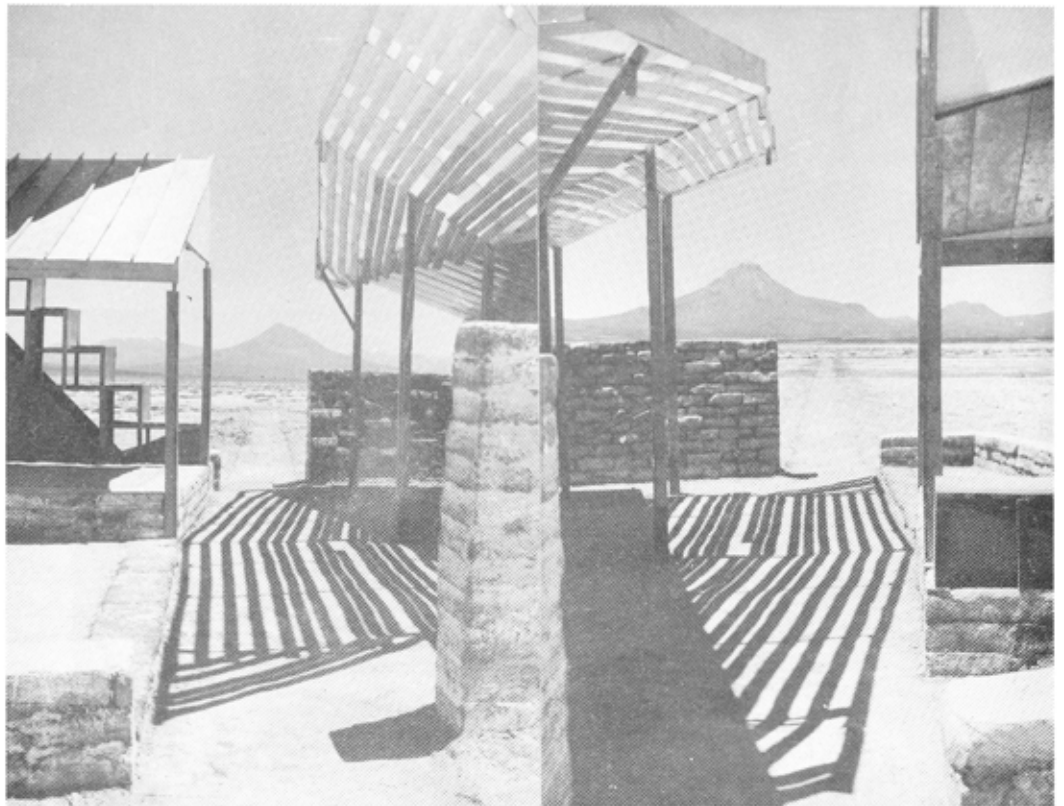
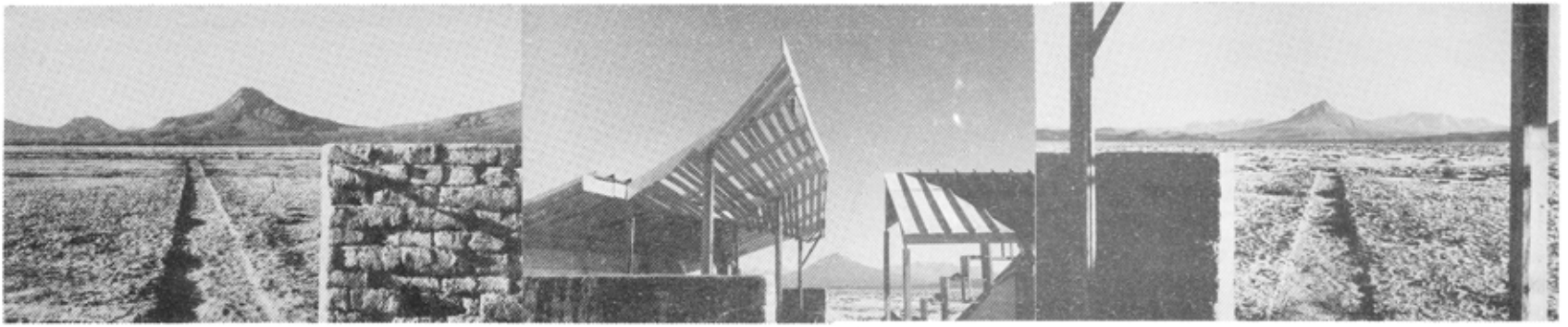
En una moto (que llevamos) y en un jeep (de ese amigo de Iquique), dos profesores se internan a campo traviesa en busca del sitio preciso donde acampar.

En dos horas éste queda decidido: 20 km. hacia el Norte, en la planicie litoral del Salar, junto a un pequeño curso de agua salobre, a 500 mts. de un ojo de agua dulce.

Posteriormente la obra surgirá también allí, a pocos pasos, en una mancha lisa de sal intocada.

DEL ACTO

La planitud implacable de la estepa salobre, la violencia de su luz, del cielo puro (de los 3.700 mts. de altura),



del viento, del frío o del calor.

Estepa marcada inequívocamente por la trashumancia, por el ir; es el suelo del nómada. Y de hecho este lugar está habitado todavía hoy por pastores nómades, cuyos cuerpos, ocasionalmente, vemos aparecer en el horizonte.

"Cuerpos leves en existencias debían ser aquellos que transitaban por estos caminos".

Este es el sitio de la obra. ¿Qué hacer?

Arquitectura: extensión orientada que da cabida y reinventa la celebración de oficios y quehaceres; extensión puesta en acto, "actualizada".

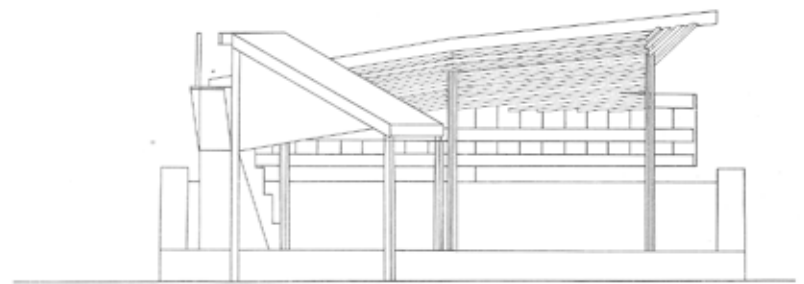
En este dejamos atravesar por el lugar ("el lugar es un estado"), en este aquí y ahora, la obra nos comparece primordialmente como un hito y referencia fijos, impuesto en este mar.

Un hito capaz de temperie; un punto, pero con interior. Se trata de establecer medidas, distingos y matices en la continuidad homogénea de la extensión y del tiempo. La detención, o retención, o estación, es el acto generador.

Detención no implica abolir el ir, sino marcarlo, teñirlo, ceñirlo, de una manera especial.

DE LA FORMA

La detención en el ir, dice de la existencia de un eje de desplazamiento o calzada, y por ende la condición de



ELEVACION ORIENTE

EL BORDE AMERICANO Y EL BORDE DE LA PATAGONIA OCCIDENTAL

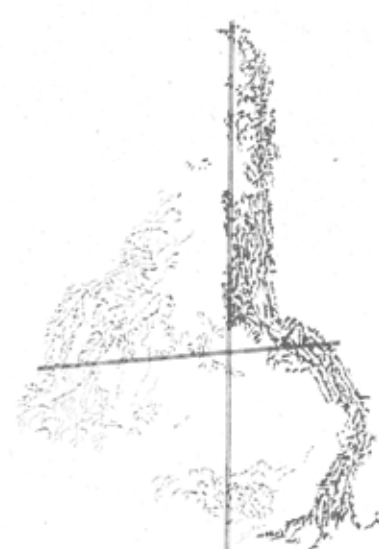
¿Y el mar, mientras tanto, no pasará de yacimiento, y Puerto Chacabuco no será más que una especie de oficina salitrera nortina, el trite apéndice de una explotación?

¿Porqué los hombres que sólo trabajan están de paso; porque es a través del ocio que fluye el amor entre un hombre y un lugar y con él la belleza de la morada.

Por eso los niños, esforzadísimo ociosos, pueden dejarle en herencia a los hombres que los suceden la memoria de un lugar único, patrón de los demás.

¡Apuesta de la arquitectura por el sitio! ¡Apuesta de la arquitectura por la mujer! Ninguna otra arte tiene como ésta su señora tan extrañablemente viva. Y ella quiere casa, casa en el tiempo, casa en el clima, casa en la tierra, casa en la carne, casa en la muerte, casa en la palabra.

Un mar nuevo en Aysén de Chile y que, mejor que yo, saben que si a esta conquista no la acompaña una fundación el mar se nos irá por los dedos.



LA CORDILLERA DE LOS ANDES: MAR INTERIOR DE CHILE

José de Moraleda, sufrido y severo navegante del siglo 18, consignó una y otra vez, en su Diario de Exploraciones, su pasmo ante esta región de la tierra que había venido a levantar. Es tal vez la escasez o penuria de atracaderos en todo este archipiélago que precisa allamar puerto a cualquiera pequeña playa de arena o lastre que se presenta.

La ciudad escasez (de guardaberos) se hace casi increíble y mucho más para unas embarcaciones tan pequeñas y en un inmenso número de islas como la de este archipiélago; pero ese verdor de las islas que nos enamora porque lo creemos el eslabón débil de la soledad es también un engaño. El más duro de los engaños.

Las islas de Aysén apenas tienen suelo. No hay cuerpo humano que pueda afirmar el pie sin hundirse hasta las rodillas.

Así bien se puede decir que quien naufraga en Aysén y se salva naufraga de nuevo: la primera vez en el mar, la segunda en la selva. Quienes se han salvado, según las historias, lo lograron después de vivir en la angosta orilla como en una tabla en el océano. Sin osar confundir la espesura con lo que en cualquier otra parte hubiera llamado tierra firme.

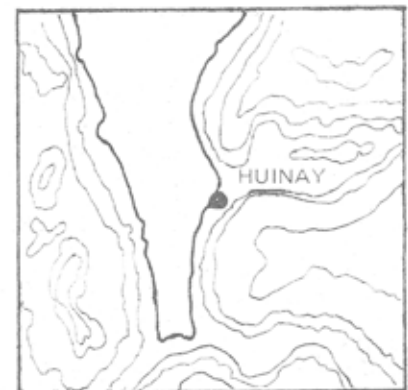
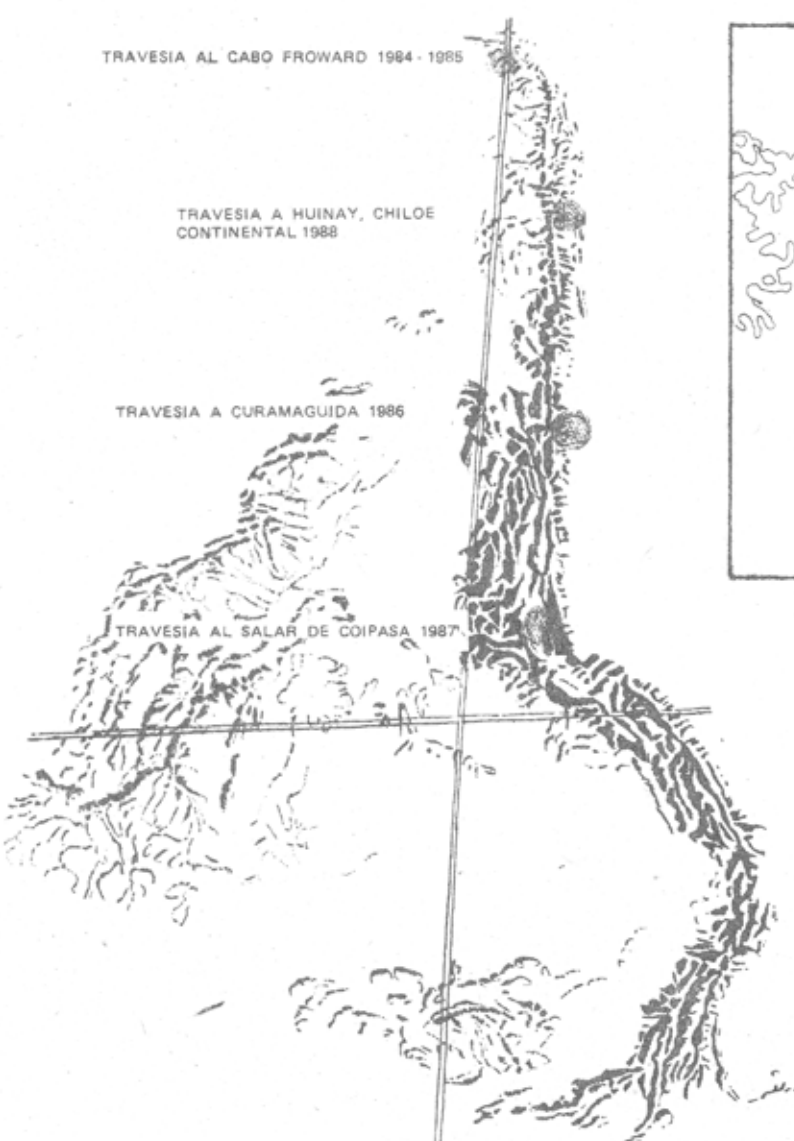
Puerto Aysén, Puerto Chacabuco, Puerto Carne y Puyuhuapi, todos en el borde continental, tienen el aire levemente apesadumbrado, de poblados que, siendo de instinto agrícola, se han visto obligados a establecer al borde de las aguas saladas - única vía - Puerto Aguirre, el único que está en una isla es, acaso, la mejor transacción que ha habido entre el apetito de tierra, centralizador y sedentario. Y el reclamo salvaje de Aysén por una vida móvil. Pero hoy, que en virtud del tiempo técnico el nomadismo ya no es una penuria sino una gracia del espacio moderno.

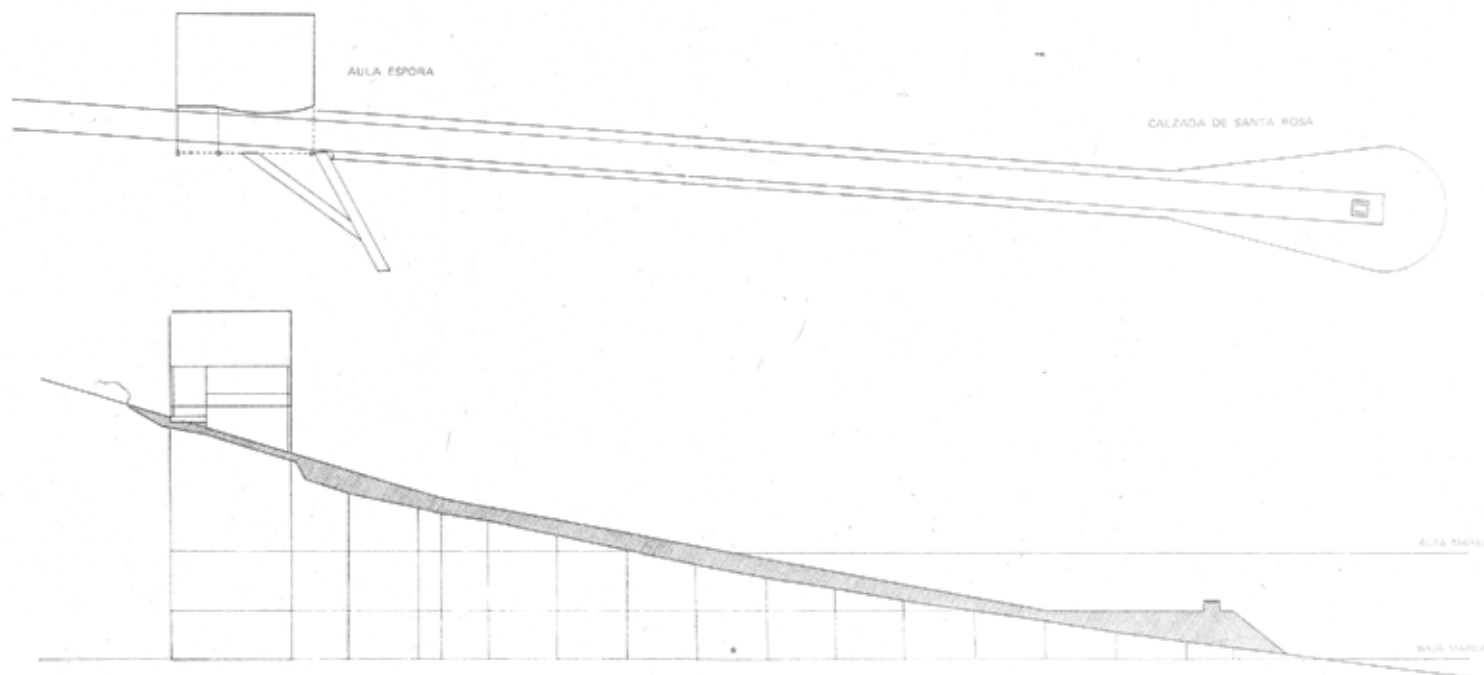
TRAVESIA AL CABO FROWARD 1984 - 1985

TRAVESIA A HUINAY, CHILOE CONTINENTAL 1988

TRAVESIA A CURAMAGUIDA 1986

TRAVESIA AL SALAR DE COIPASA 1987





debe contar con algún recinto cerrado como una virtud inherente a la hospitalidad en este lugar, y en cuanto a su magnitud, que permitiera la reunión de un grupo grande de personas, ojalá tantos como nuestro taller (somos 45).

Estos anhelos y decisiones no dicen propiamente de la arquitectura, sino de la necesidad. Pero si bien ésta no es nunca el origen arquitectónico de la obra, siempre está presente en su comienzo.

DEL ACTO

El borde del agua y la tierra tienen en Chiloé una peculiaridad: la variación enorme del nivel de las mareas.

Esto significa que hay una franja que sumerge y emerge, que se cubre y se desnuda cada 6 horas. Franja que es fondo del mar y luego orilla.

Tal variación hace más patente aún la "disputa" del borde donde los mares —mar interior y mar Pacífico— se unen y separan.

Habitar suspendidos en ese límite. Habitar esa ambigüedad, ese equívoco (iguales llamados), habitar "entre", éste es el ACTO que entrevemos, y que la obra debe desvelar y cantar.

ACERCA DE LA FORMA

En tanto el barco que nos lleva se aproxima a Huinay, nosotros desde la borda, escudriñamos la orilla en busca del sitio de la obra. Se nos hace presente un bosque nuevo que desciende hasta el mar. El antiguo bosque, que fue arrasado hace 30 años por el derrumbe de la cumbre.

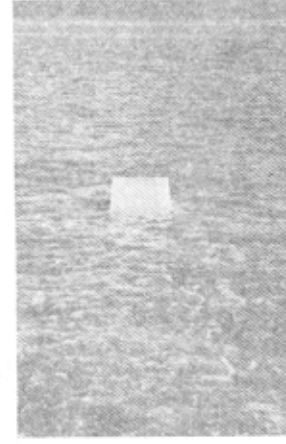
En este bosque abrimos un claro a resguardo de los temporales con alta marea, y a una cierta distancia del quehacer de los colonos. En el claro se instala el interior cerrado (aula).

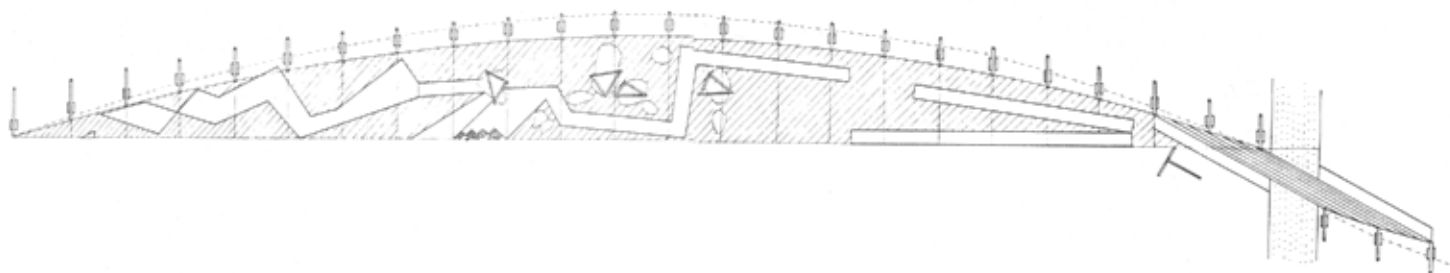
A partir de este lugar la obra se extiende en dos calzadas: la calzada del agua y la calzada de la tierra: Calzada y cripta de Santa Rosa.

La calzada del agua es un trazo recto en pendiente que penetra desde el mar al interior del bosque. Fue el primer rasgo de orientación que surgió cuando desde el barco escudriñamos la orilla.

De acuerdo al encargo, llevamos desde Valparaíso una imagen bidimensional de Santa Rosa de Lima para colocar en la obra de travesía.

Apenas concebida la calzada, la imagen encuentra su lu-





CALZADA JARDIN DE LOS COLONOS



gar en el extremo que penetra en el mar, en la cara superior de un cubo de hormigón. En ese momento la calzada tuvo nombre: calzada de Santa Rosa; y así la llamamos desde el inicio de la construcción.

Con su largo, su figura y el cuño de la Santa, sumergiéndose (ocultándose) y emergiendo (mostrándose) paulatinamente, la Calzada de Santa Rosa, hace patente el ritmo cósmico de las mareas, y, conjuntamente, ese margen incierto y cambiante de la tierra y el mar en este lugar.

CALZADA JARDIN DE LA TIERRA HONDA

Dos trazos primordiales configuran la calzada de la tierra:

- Un horizonte curvo y lateral y
- Un plano-suelo del pie.

Ambos quieren hacer aparecer la hondura de la tierra.

- El horizonte se eleva desde dos profundidades que en sus extremos cortan este largo ir (50 mts.).
- El plano-suelo emerge desde el fondo de la tierra a través de 4 piedras prismatizadas.

Horizonte y plano están dedicados.

- Sobre las primeras varas que constituyen el horizonte dice:

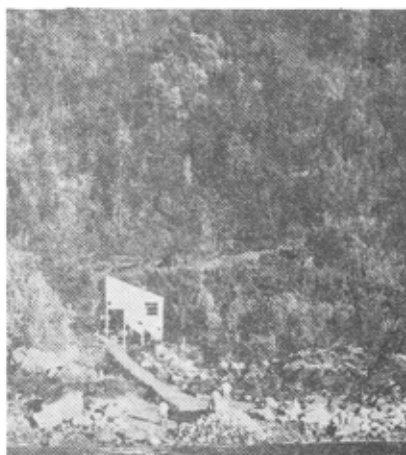
"A LOS CONSTRUCTORES DE NAVES DE HUINAY QUE PERMITEN CON SU OFICIO QUE ESTE MAR PACIFICO SEA ATREVASADO".

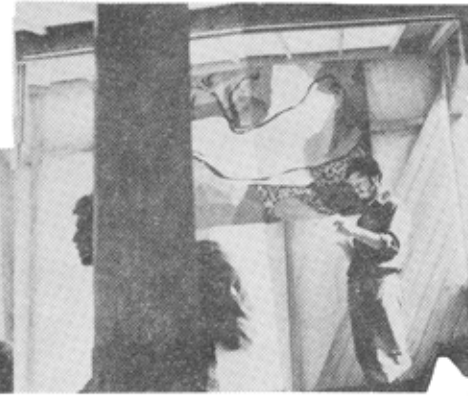
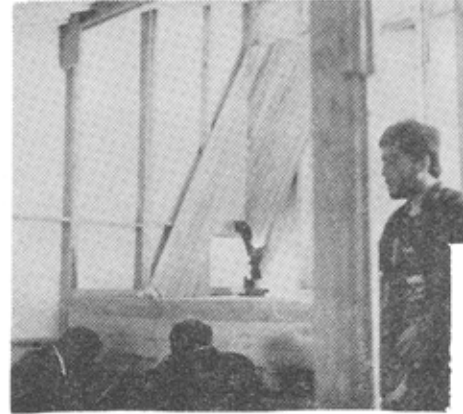
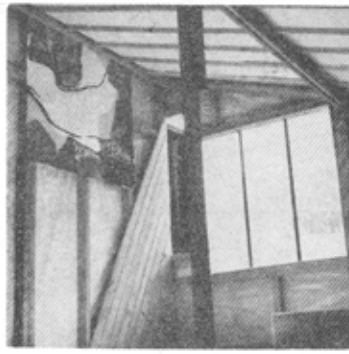
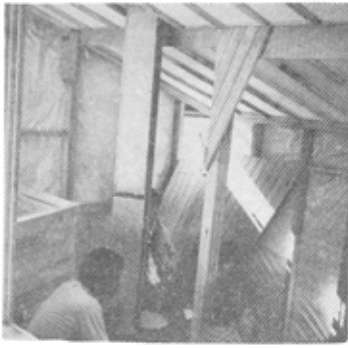
- Sobre tres varas que se hunden en el suelo formando un tetraedro virtual, dice después de los nombres de todos nosotros

". . . AQUÍ TRABAJAMOS Y RECORDAMOS A LOS MUERTOS CUYOS CUERPOS ESTAN EN EL FONDO DE ESTA TIERRA Y EN EL FONDO DE ESTE MAR" . . .

AULA ESPORA

En el extremo de ambas calzadas, a resguardo de los temporales con alta marea, reafirmando la condición de





puerta entre mares, (Mar Pacífico - Mar Interior), se monta el aula cerrada.

La economía propia de la travesía —levedad de medios, brevedad de tiempo—, unida al anhelo de amplitud interior, conducen, desde el punto de vista del "rendimiento", hacia una figura geométrica simple, regular y convexa (menos piel para mayor volumen).

Tal figura tiende a conformar una espacialidad centrada, concéntrica. El acto entrevisto, sin embargo, nos decía de un orden más bien inestable, equívoco, exéntrico.

¿Cómo construir entonces una extensión que dando cabida a las exigencias y necesidades, fuese fiel al acto? El piso del aula se levanta del suelo y se quiebra en tres grandes franjas o escalones que fugan el espacio en un sentido, y lo enfrentan abruptamente en el otro. El vacío interior se hace activo, y se abre a múltiples posiciones y modos de ocupación.

La pendiente del escalonamiento está girada en 90 en relación a la inclinación del terreno, estableciéndose una fuerte intersección de pendientes. El volumen, montado sobre pilotes de altura variable, desfazado, girado, con relación al suelo, constituye el pórtico de la calzada de Santa Rosa. De ésta, a su vez, se emerge al cubo interior.

La forma del recinto cerrado surge esta vez de dividir, rasgar el hueco de planta cuadrada, en tres escalones de 1,72 m. de ancho.

Tal división se encarna en fuertes desniveles (0,5 m. entre a y b, 1,1 m. entre b y c).

Así este hueco cúbico, queda tramado en dos sentidos: uno horizontal, lineal, fugado en la estrechez de las franjas; el otro quebrado, abrupto, enfrentado.

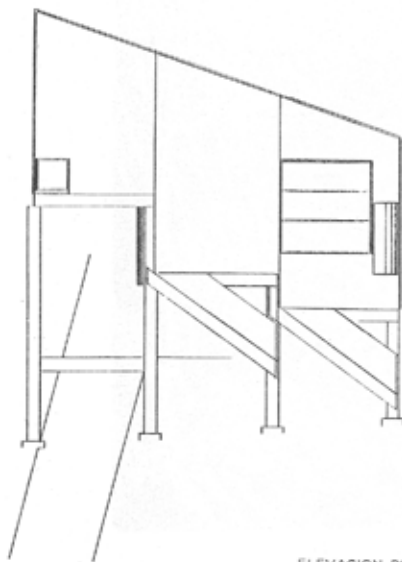
Los cuerpos en movimiento, las cabezas a 1,60 m. del piso en lo despejado del hueco, no se quedan aprisionados en los dos sentidos señalados, sino que establecen las diagonales con sus fuertes pendientes.

Estas se vuelven así protagonistas de este espacio interior que es confirmado por sus aberturas: las dos ventanas grandes (130x130) en una diagonal, los puntos luminosos (42x42) en la otra.

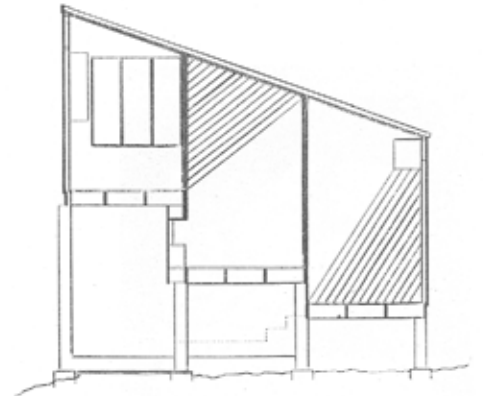
CALCULO CONSTRUCTIVO

Antes de partir reflexionamos sobre como obtener una ecuación constructiva que nos permita, con los escasos medios que contamos y en el corto tiempo de estancia

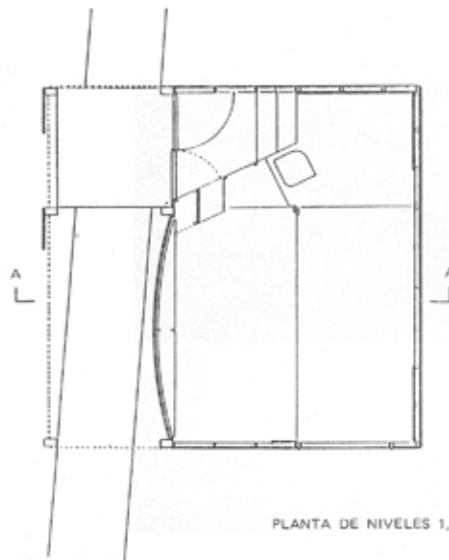
AULA ESPORA



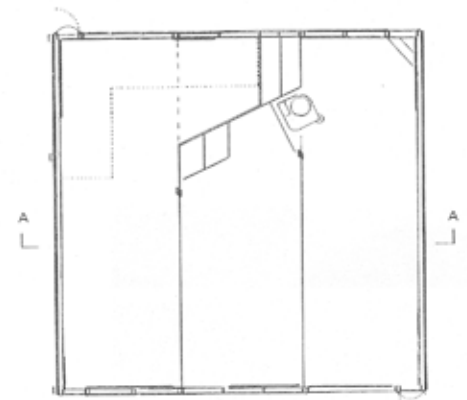
ELEVACION PONIENTE



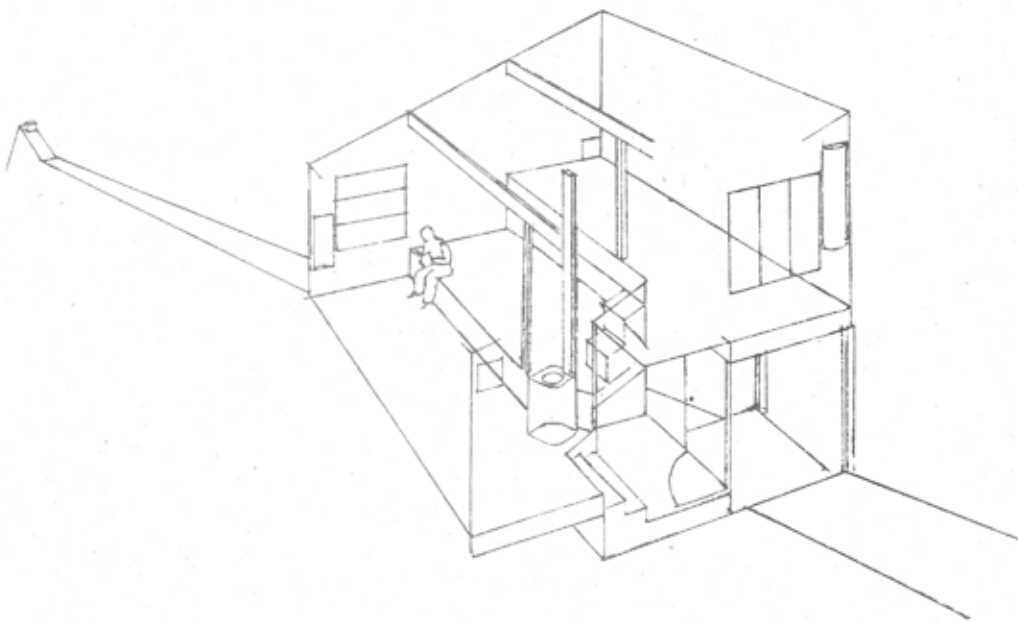
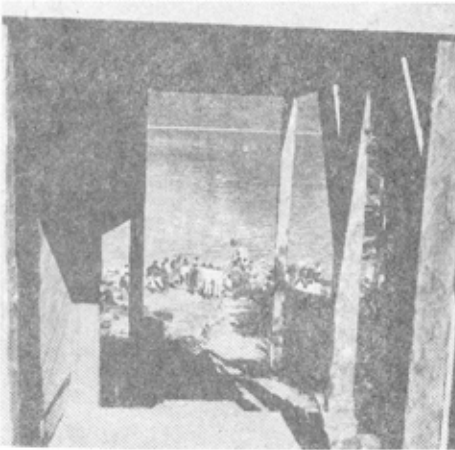
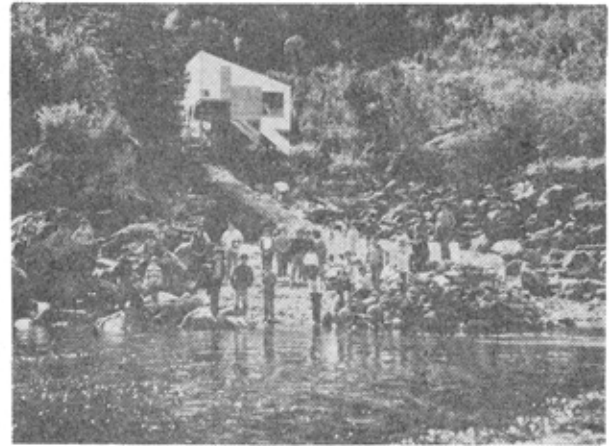
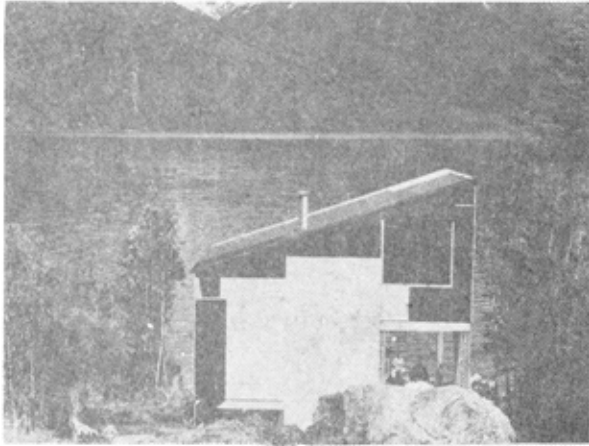
CORTE A - A



PLANTA DE NIVELES 1, 2, 3



PLANTA DEL INTERIOR



en el lugar, proyectar y erigir una obra que responda al encargo.

Son 15 días de trabajo, disponible, trabajo a la intemperie y en un clima conocido como inhóspito.

Son 43 alumnos y 4 profesores trabajando.

Son aproximadamente 350.000 pesos en materiales.

Con esto deberíamos construir un recinto cerrado de unos 30 m² y obras exteriores de una extensión por definir.

Trabajar en partidas elementales de avance simultáneo. Partidas son autónomas y avanzan en un máximo rendimiento, para luego al final, ensamblarse entre sí en un cuerpo complejo.

Lo que se dijo en el acto inaugural y de entrega de la obra.

En la Escuela de Arquitectura desde hace 36 años, estudiamos y trabajamos junto a poetas, en especial el poeta G. Iommi.

Esto lo hacemos con el convencimiento, y cada vez más la certeza, de que la condición del hombre es esencialmente poética y que la Palabra Poética es eficaz y nos abre a hacer mundo.

El poeta es una persona a quien le es dada la posibilidad de ver y percibir las cosas, los lugares, los acontecimientos, los hombres, desde un punto de vista diferente, originario nuevo.

El poeta nos indica lo que somos, nos muestra el límite de nuestros trabajos y oficios.

"El poeta es el hombre más útil de la tribu".

En 1965 la Palabra Poética formula una visión y una pregunta relativa a nuestro origen y condición de americanos.

En lo más radical dice que América es algo que IRRUMPIO, que nadie la esperaba; irrumpió como un REGALO . . . que hay que aceptar.

Para que este Regalo o Don se haga realmente presente, cobre existencia, es necesario recorrer América dejándose atravesar por ella.

Por esta fidelidad a la Poesía es que hemos llegado hasta aquí y hemos recibido creatividad y fuerza para hacer esta obra que es un Regalo.

Quisiéramos que esta obra esté abierta para todos ustedes, cuando quieran venir.

Que vengan los niños del internado a hacer alguna clase. Que se aloje alguna visita.

A cambio de ésto, Uds. tienen que cuidarla.

Diagramación, montaje y control de producción:

Barbara Geiger Sánchez y Paola Pascual Concha

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.



EL ORDEN DE **A M E R I C A** CRUZA ESTAS PAGINAS

SECCION **6**

PARTICIPANTES

Profesor Boris Ivelic

1984

Diseño de Objetos

III Etapa

González S Luis
Segura R Carlos.

IV Etapa

Escobar R Pablo
Huenchullan C Jaime
León T Luis
Lozano V

Navarro T Mauricio
Rebolledo G Oscar
Salvo C Carlos.

V Etapa

Aguayo B Claudio
Calderón D Jorge
Maisto G Carmine
Poblete L Mario
Vallejos M Víctor.

Titulación I

Arribada M Arturo
Delgado P Roberto
Guzmán Q Italo
Herrera N Jaime
Smart L Carlos.

Titulación II

Baksys A Rodolfo
Brito G Felipe
Correa P Marcos
González I Miguel
Saavedra Z Augusto.

1985

Diseño de Objetos

IV Etapa

Córdoba C Andrés
Díaz Q Ismael
Hopfenblatt C Harold
Lagos V Jaime
Melero G Héctor
Mondaca Z Boris
Puca C Wilson.

V Etapa

González S Luis
Huenchullán C Jaime
Segura R Carlos.

Titulación I

Escobar R Pablo.

Titulación II

Aguayo B Claudio
Calderón D Jorge
Maisto G Carmine
Poblete L Mario
Vallejos M Víctor.

1986

Diseño de Objetos

IV Etapa

Abarca L Eduardo
Herrera G Mario.

V Etapa

Córdoba C Andrés
Lagos V Jaime
Macqueen S Vivien
Melero G Héctor.

Titulación I

Díaz Q Ismael
González S Luis
Hopfenblatt C Harold
Mondaca Z Boris
Navarro T Mauricio
Puca C Wilson
Segura R Carlos.

Titulación II

Huenchullán C Jaime
Rebolledo G Oscar.

1987

Diseño de Objetos

III Etapa

Cubillos C Jorge.

IV Etapa

Astorga A Octavio
Cuevas C Ricardo
Rimsky M Sergio
Vargas V Marcelo.

V Etapa

Greza A Pedro.

Titulación I

Abarca L Eduardo
Herrera G Mario.

Titulación II

Córdoba C Andrés
Lagos V Jaime
Macqueen S Vivien
Puca C Wilson.

1988

Diseño de Objetos

III Etapa

Anderson U Jorge.

IV Etapa

Chicano S Arturo
Cubillos C Jorge
Espinoza A Neftalí
García A Marcos.

V Etapa

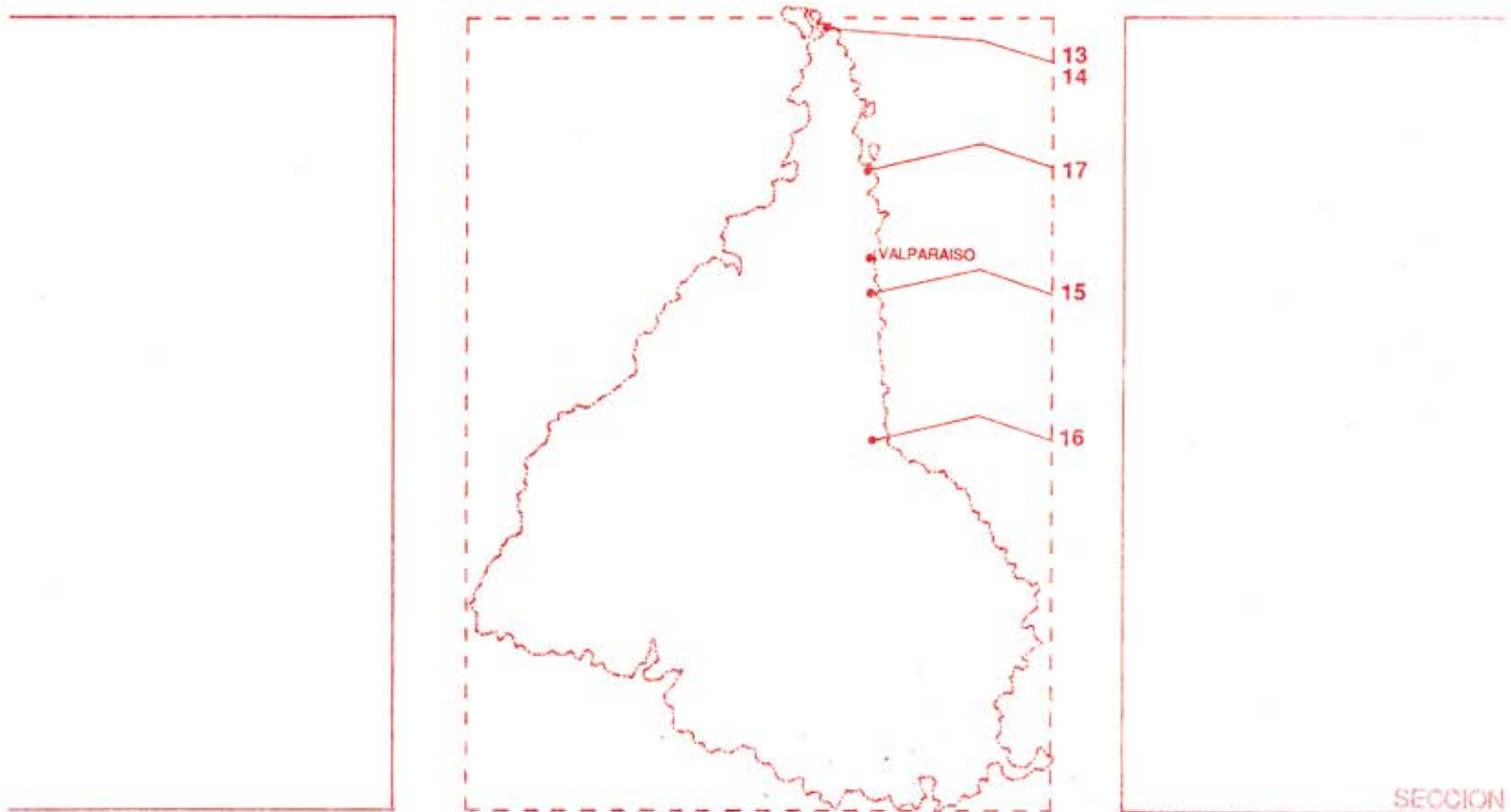
Cuevas C Ricardo.

Titulación I

Astorga A Octavio
Greza A Pedro
Hopfenblatt C Harold
Melero G Héctor
Vargas V Marcelo.

CINCO TRAVESIAS DE LA SECCION 6

13 CABO FROWARD Primera Fase Chile 1984 a	14 CABO FROWARD Segunda Fase Chile 1985 b	15 CURIMAHUIDA Chile 1986 c	16 COIPASA Chile 1987 d	17 HUINAY Chile 1988 e
--	--	---	---	--



SECCION 6

Lo que a continuación se expone, es el trabajo realizado por el Taller de tercer año de Diseño de Objetos.

Este Taller ha realizado sus Travesías, en conjunto con el Taller de Arquitectura del mismo año, a lo que hemos denominado "El Mar interior del Borde Pacífico", esto es, la Cordillera de los Andes. Hemos ido a distintos lugares de ella, desde Cabo Froward (extremo litoral de América) la más Austral; hasta el Salar de Coipasa (altiplano chileno) la más al Norte. Lugares inhóspitos y de difícil acceso.

El diseño a través de los objetos, hace posible estas Travesías y pone en obra a los Arquitectos en estos parajes de climas extremos. Este poner en obra es en la "celebración" de los oficios, que en el caso específico del Diseño es a través del "gesto" (acción de cuerpo y objeto) en cada momento del hacer, pues es un tiempo extraordinario, poéticamente revelado como auténtica "fiesta".

Así el Diseño construye los objetos de lo que en Amereida se denomina "El Inventario".

Para la comprensión de lectura de lo que se expone, es necesario reparar en lo siguiente:

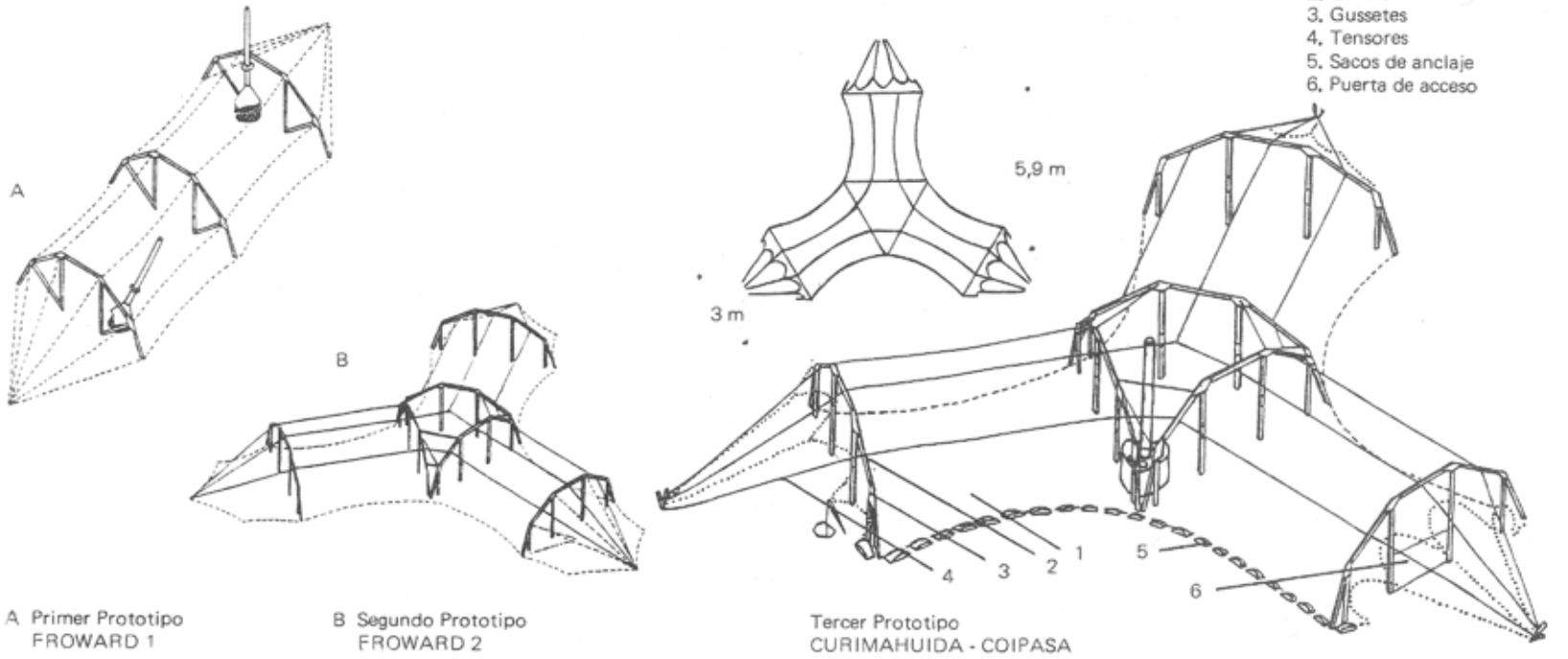
- El escrito central es el fundamento del Diseño de Objetos en Travesía.

- Los objetos que aparecen en la franja superior e inferior se inscriben en esta concepción general.

Ellos son los que posibilitan el hacer y habitar en travesía. Con ellos se parte y se llega, pues los objetos acompañan al cuerpo y no tienen lugar único.

- El texto central se puede leer en forma continua, pero también se puede leer discontinuamente, en cuanto toca la singularidad de cada objeto.

CARPA AULA DE TRAVESIA



A Primer Prototipo FROWARD 1

B Segundo Prototipo FROWARD 2

Tercer Prototipo CURIMAHUIDA - COIPASA

LAS TRAVESIAS Y EL DISEÑO DE OBJETOS

En la exposición de los 10 años de Diseño de objetos, realizada en 1983 en el Museo Nacional de Bellas Artes, dijimos: . . . "Finalmente, mirando hacia adelante y a la luz de nuestras últimas experiencias, no podemos callar que nuestro anhelo es que las tareas y trabajos que emprendamos, surjan y sean iluminados cada vez más por la visión poética de América —esa América regalada, América sin dueño— que se designa con el nombre de "Amereida", ello nos pide aumentar nuestra vigilia a fin de acercarnos más a "esa obediencia de origen que mantiene en peripecia la propia libertad", para que las nuevas obras sean "travesía que no descubrimiento o invento" . . . "

A partir del año 1984 se inician en la Escuela las travesías por América.

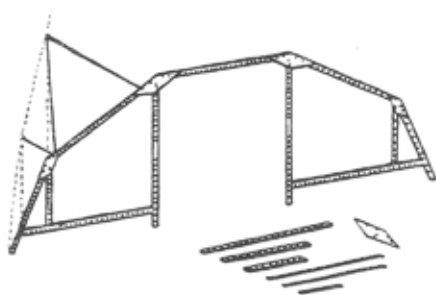
Así en la primera travesía, recibimos el encargo de ir al Cabo de Hornos: "Allí donde los barcos giran". Cabo de Hornos que se transforma en Cabo Froward.

Amereida nos señala:

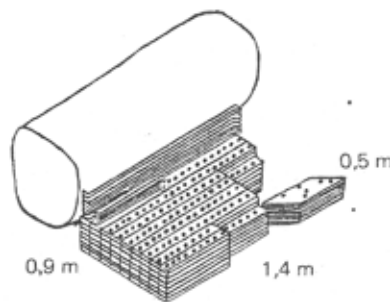
"florecer en cualquier clima, eso quisiéramos, quizá ello no sea todavía una medida efectiva que nos gobierna pero sí la imagen que nos invita por eso en razón de una nueva manera de heredar la antigua tradición del ágora, mañana partimos a tierras de climas extremos en su estación extrema al cabo de hornos para desde allá comenzar a recorrer América".

Fieles a ese primer origen, hemos recorrido América en lo que hemos denominado "El mar interior de Chile": La Cordillera de Los Andes, de sur a norte. Lugares no fundados, de climas extremos, declarados inhóspitos y deshabitados.

La gran carpa que nos permite permanecer en nuestra tarea a pesar de las inclemencias climáticas: violentos temporales de viento, lluvia, nieve, intensos fríos. Sistema de doble curvatura tensada y anclada al suelo por peso inercial, a través de sacos de arena o gravilla. La primera Aula fue una figura lineal, transformándose posteriormente por necesidades de capacidad en una figura triangular.



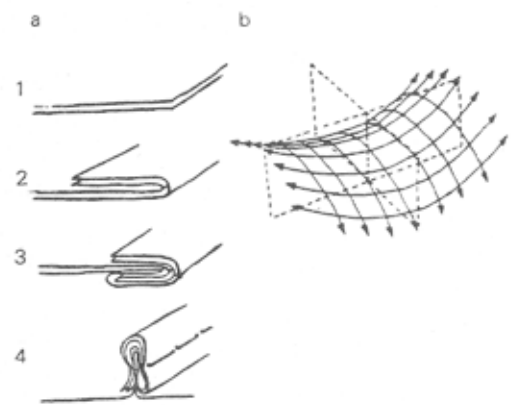
Cercha central y despiece de sus elementos



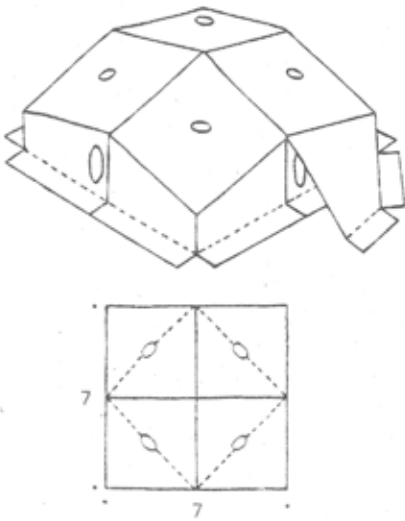
Volumen mínimo



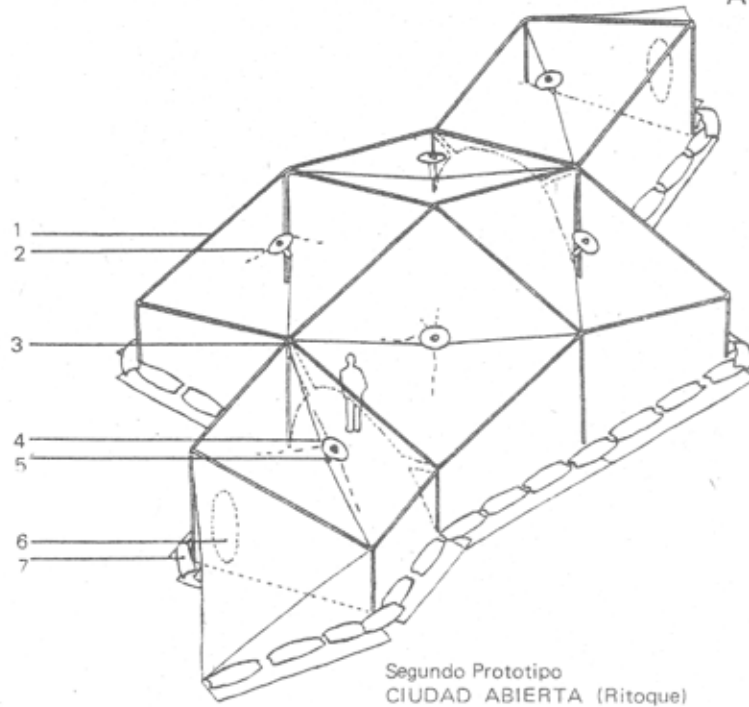
Trazado de un uso



a. Sistema de emballetado de la membrana
b. Doble curvatura para la tensión de la membrana



Primer Prototipo.
HUINAY



Segundo Prototipo
CIUDAD ABIERTA (Ritoque)

- 1- Estructura metálica
- 2- Membrana de polietileno
- 3- Araña
- 4- Cable tensor
- 5- Tensor compresor
- 6- Acceso
- 7- Sacos de anclaje

Por tanto todo tenemos que llevarlo: alimentos, materiales de construcción, carpas, cocinas herramientas, bancas, mesas, iluminación, baños, primeros auxilios, etc.

Así el Diseño se ha ocupado de los objetos que hacen posible la travesía y que nos colocan en obra.

He aquí el primer dilema para los Diseñadores:

Objetos que han de comparecer ante la inclemencia del clima: lluvias, nieve, frío, bajas temperaturas y que deben ser trasladados a lugares de difícil acceso.

EL INVENTARIO DE TRAVESIA

En América se habla de "vamos de inventario".

Es una enumeración de objetos, equipamiento, vehículos, docu-

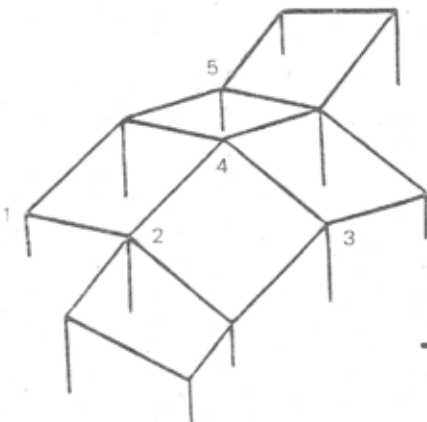
mentos, agradecimientos, etc. que hicieron posible esa travesía del año 1965.

Nosotros en cada travesía realizamos este inventario y nos abocamos a la preparación de cada una de estas partidas.

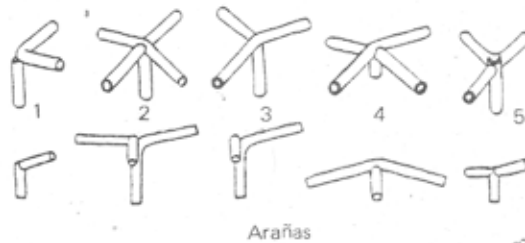
Se nos aclara por voz del poeta, que un inventario participa de la inspiración poética. Por eso es poética y no mero recuento.

En el poema de la Ilíada y la Odisea se introduce una larga enumeración, pero es una enumeración poética. Es una enumeración para antes que nada mostrar la propia enumeración. La condición humana es palabra. Es enumeración con contexto. Sólo hay inventario poético, en la medida en que exista voluntad de construirlo poéticamente.

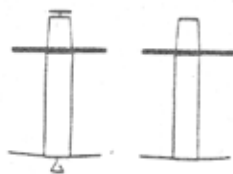
El Aula a la manera de nuestras salas de la Escuela del espacio blanco, esperando su "ahí y ahora" de cada momento. Es sala de clase, comedor, cocina, lugar de exposición, taller de trabajo, lugar de celebración. Sistema de estructura de tubos metálicos desarmables y membrana de polietileno que permite armar el Aula en aproximadamente una hora. La doble curvatura se logra mediante los "tenso-compresores" que tensan la membrana y permiten la ventilación de la carpa.



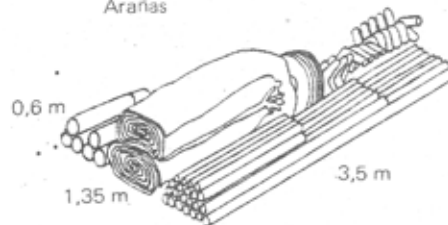
Estructura tubular con arañas



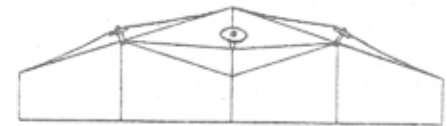
Arañas



Tenso-compresores

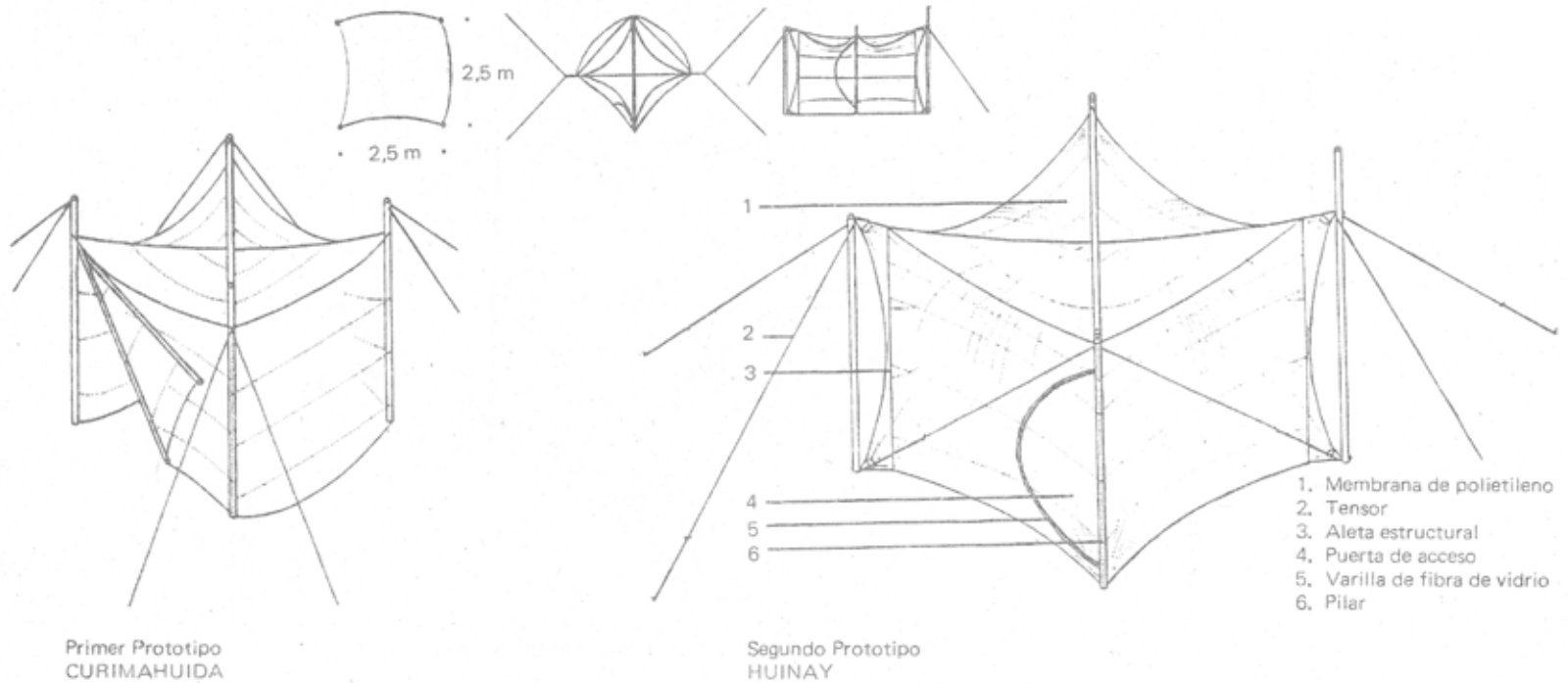


Volumen mínimo



Tensión de la membrana por deformación elástica

CARPA DE PROFESORES



Nosotros hemos dicho: sólo hay arquitectura en la medida que existan arquitectos y que se puede vivir sin arquitectura.

Agregamos: sólo hay diseño en la medida que existan diseñadores. Se puede ir de Travesía con objetos, pero sin diseño.

La voluntad nuestra y porque a una travesía van diseñadores, es que los objetos que llevamos sean obra de los diseñadores.

Por tanto, el inventario queremos situarlo en materia de trabajo de los diseñadores.

LAS TRAVESIAS UN TIEMPO AL MODO DE BOTTEGAS

En el Renacimiento los aprendices de oficio artísticos, trabajan en Bottegas. Allí aprendían trabajando con el maestro, vivían juntos y todos los quehaceres de la vida se realizaban al interior de la bottega.

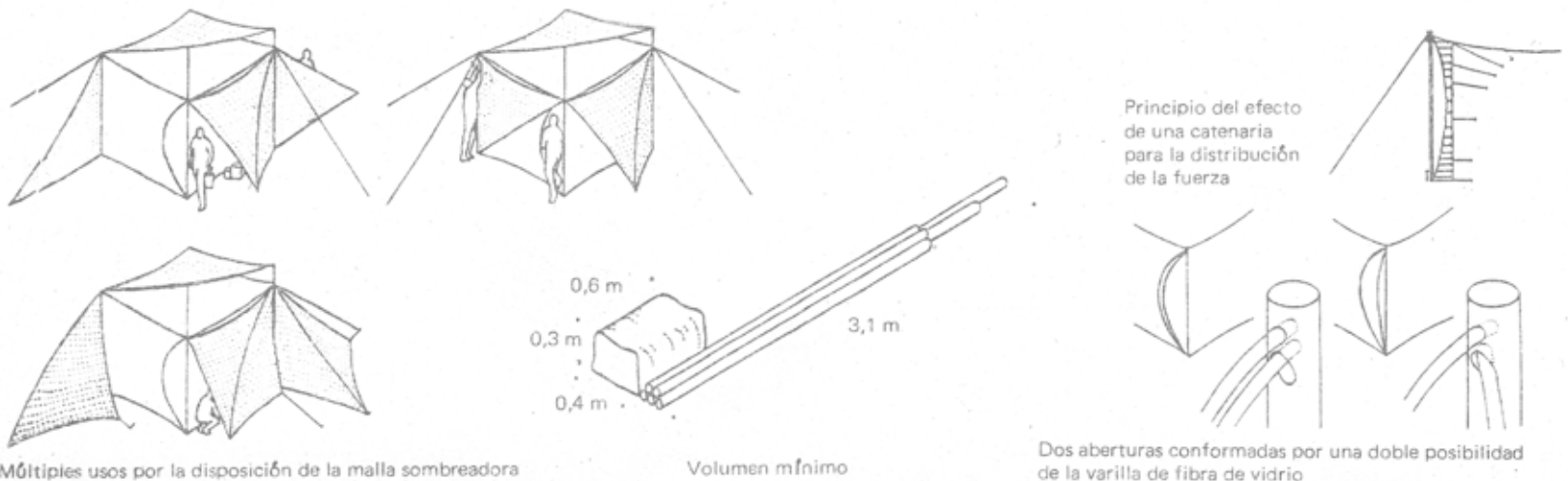
Semejante al Aula, la carpa de profesores está construída mediante una estructura metálica y una membrana transparente de polietileno, en base a dobles curvaturas, por un sistema de costuras emballetadas. Un toldo externo protege del exceso de sol. Es lugar de reunión y trabajo en una equidistancia del Aula y la obra. Presencia recíproca de profesores y alumnos desde y hacia la carpa.

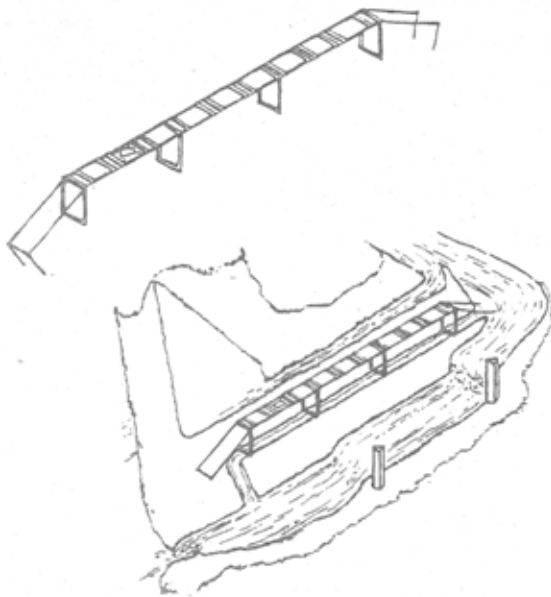
Durante algún tiempo la Escuela se dió ese modo de enseñanza del oficio. En que la vida, el trabajo y el estudio, eran asumidos en una totalidad sin dicotomías y sin separaciones.

Esto es asumido hoy en la Travesía, no es posible hacer separaciones. Todo hay que realizarlo, así no hay labores menores, estudiar, trabajar en la obra, cocinar, barrer, son parte de la empresa.

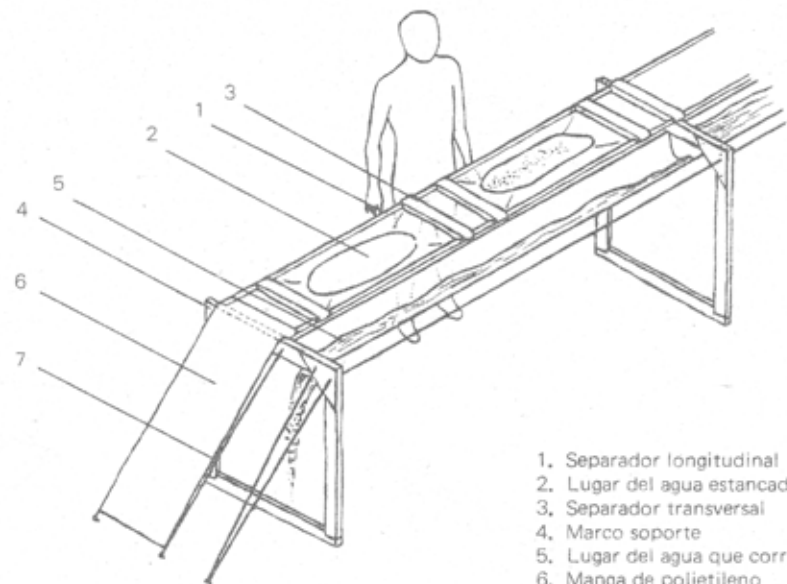
El inventario toca a la construcción de esta totalidad. Los objetos nos acompañan durante todo el tiempo de travesía, desde su preparación, viaje, construcción de la obra, retorno y guardado.

Para constituir esta unidad de Travesía, llevamos un Aula. Aula a la manera de nuestras salas, del espacio blanco esperando su "allí y ahora" de cada momento: es sala de clases, comedor, cocina, lugar de exposición, taller de trabajo, lugar de celebración. Es también lugar de protección de lluvias y temporales.





Primer Prototipo
FROWARD 2



Segundo Prototipo
HUINAY

1. Separador longitudinal
2. Lugar del agua estancada
3. Separador transversal
4. Marco soporte
5. Lugar del agua que corre
6. Manga de polietileno
7. Cable tensor

LO UTIL Y LO INUTIL DEL DISEÑO

Así el Diseño de Objetos en la travesía debe armar el cuerpo común. Cuida de los cuerpos y da cabida al "gesto". Cuidar significa dar forma. El diseño le regala forma a esta confluencia de cuerpo y objeto.

Dar cabida significa trascender la sola "útil del objeto" o el sólo "comfort".

Hemos afirmado: "La obra saca a la necesidad su mera utilidad".

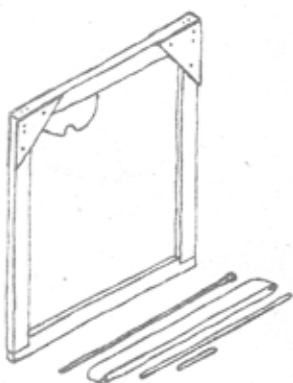
A propósito de la utilidad o finalidad práctica tomemos unas líneas del libro "El espíritu de Liturgia" de Romano Guardini.

"Llamaremos finalidad práctica el principio orden que subordina ciertos objetos y ciertos a otros objetos y otros actos, que hace que un objeto se dirija a otro, el cual se constituye en su razón de

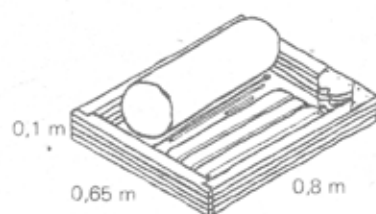
ser. El principio subordinado el medio, no tiene valor más que en la medida que se revele apto para servir los intereses del principio sobreordenado del fin. El ser que actúa no se detiene, no permanece allí; esa etapa no es a su parecer más que un pasaje, un camino hacia el fin, único que le dará el reposo. El criterio del medio mirado desde este ángulo será su aptitud para conseguir el fin. Cuanto no conduce directamente a él, cuanto es superfluo, será sacrificado despiadadamente. En esta empresa crudamente objetiva actuará el principio económico de la ley del menor esfuerzo, del menor consumo de tiempo y de materia".

... "Ahora bien, cada objeto es, a la vez que corresponde a un fin, igualmente algo que reposa en sí mismo, que es en sí mismo su propio fin.. Muchos objetos no son casi más que eso. Haremos mejor empleando aquí la palabra sentido (sinn).

Levantar el nivel del agua a la cintura para lavarse medio cuerpo, el pelo, afeitarse, lavar ropa: el "gesto erguido". El polietileno, la más leve posibilidad de contener agua, es una amalgama formal de flexibilidades y rigideces para contener el agua y hacerla circular. El peso del agua deforma levemente la membrana y forma un volumen elíptico adecuado al lavado.



Marco y soporte



Volumen mínimo



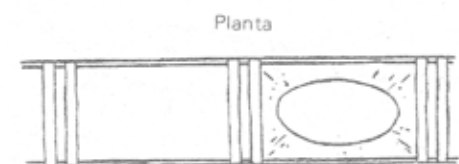
Traslado del agua



Uso del agua

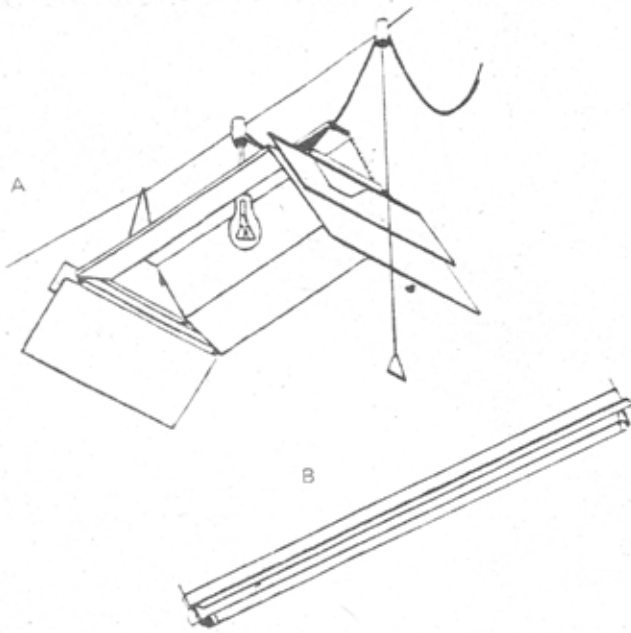


Evacuación del agua



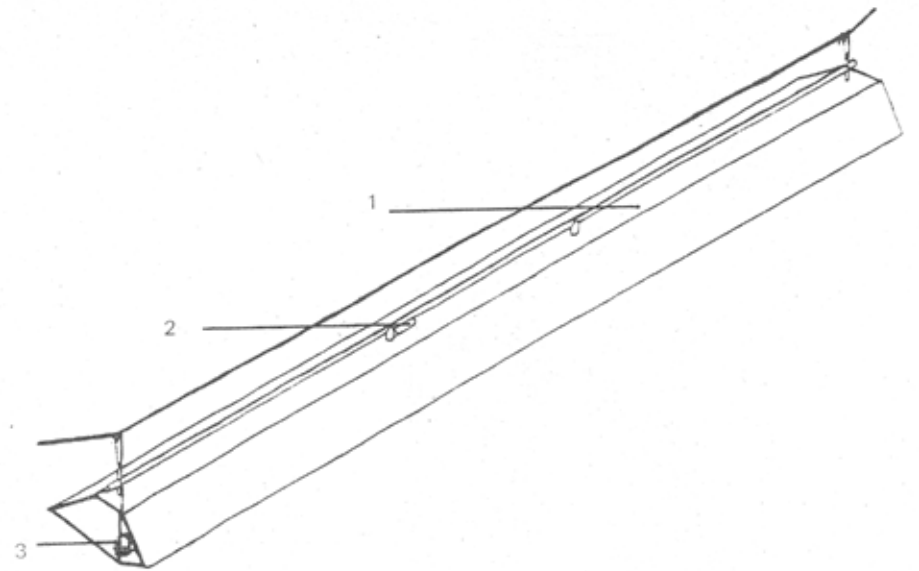
Deformación de la membrana que contiene el agua

ILUMINACION CARPA AULA



A Primer Prototipo
FROWARD 2

B Segundo Prototipo
CURIMAHUIDA



Tercer Prototipo
HUINAY

- 1 Pantalla reflectora
- 2 Partidor
- 3 Tubo fluorescente de 40 W

Tales objetos, en efecto, si no tienen utilidad en el significado estricto de este término, tienen un sentido. Este sentido lo cumplirán no procurando un efecto situado fuera de ellos mismos contribuyendo a la producción o a la modificación de algo extraño a ellos, sino por el único hecho de ser lo que son. Vacíos de utilidad están, y en rigor de términos, llenos de sentido.

Utilidad y sentido son las dos formas que puede revestir el derecho de ser a la existencia. En aspecto de la utilidad, el objeto se incluye en un orden que lo sobrepasa; en el aspecto del sentido, descansa en sí mismo.

¿Cuál es el sentido de lo que existe? existir y, por ende, ser reflejo del Dios infinito. Y cuál es el sentido de lo que vive vivir y por ende manifestar su naturaleza esencial y manifestarse como revelación natural en sí mismo.

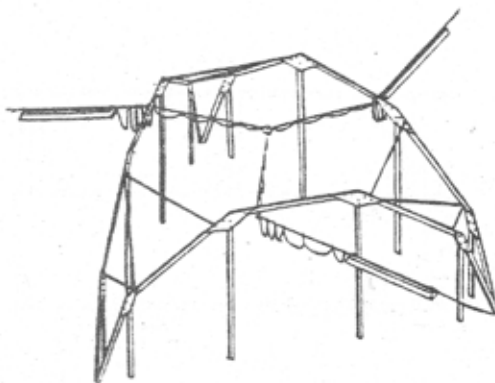
La utilidad es el blanco del esfuerzo, del trabajo, el sentido de la vida, de la vida en flor y en manifestación. Sí los dos polos del Ser son: Utilidad y Sentido, Esfuerzo y Crecimiento, Trabajo y Producción, Orden y Creación".

LA DESNUDEZ DE LOS LUGARES

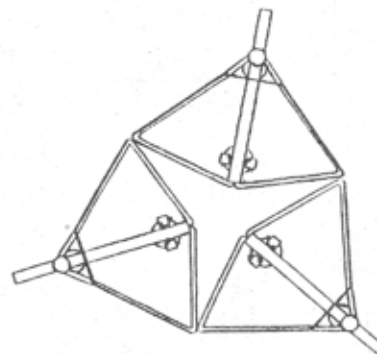
De Amereida II:

"Qué ví en el breve recorrido? Los elementos en su desnudez sus proximidades, sus promiscuidades, el agua la tierra el cielo el fuego están allí, desnudos como jamás me lo parecieron, en su simple e invasora manifestación, inclementes, en su intercambio y esta misma confusión que hace decir a uno de entre nosotros que las colinas eran incestuosas.

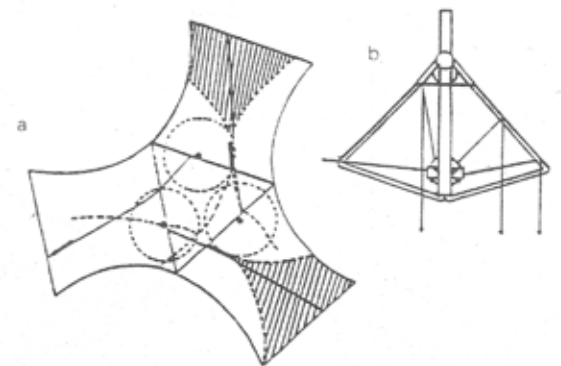
El sistema de iluminación está alimentado por un generador y las luminarias son fluorescentes (bajo consumo eléctrico y alto rendimiento luminoso). La luz del Aula ilumina los exteriores y es referencia y presencia en los lugares en que acampamos. Las pantallas reflejan y aumentan el flujo en los lugares en que acampamos. Las pantallas reflejan y aumentan el flujo luminoso y son su propia caja de guardado al agruparse entre sí.



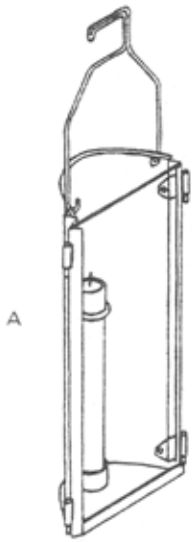
Lámparas desplegadas



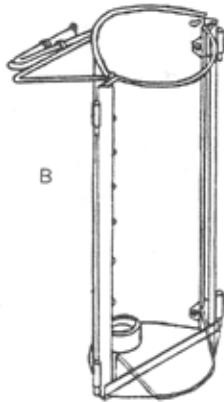
Lámparas embaladas



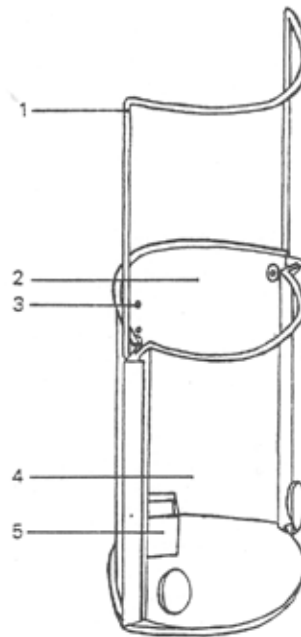
a Distribución luminarias en el aula
b Sistema de reflexión



A Primer prototipo
FROWARD 2



B Segundo Prototipo
CURIMAHUIDA



Tercer Prototipo
CIUDAD ABIERTA (Ritoque)

- 1 Mango
- 2 Pantalla reflectora
acero inox.
- 3 Perforaciones
- 4 Pantalla protectora
acrílico
- 5 Soporte de vela o copa

El agua barrosa, terrosa y también celeste pues que el cielo en todo se mete. La tierra gorgorotada de agua se reúne esta tarde, recupera muy próxima el gran pantano del cielo".

En ese estado de creación virgen, de paisaje lunar, no se está en concomitancia con nada. Las cosas artificiales adquieren un estado y presencia inconfundibles. No resuenan con nada, son ellas mismas

Así unas bandejas blancas de mesas, son colocadas durante un almuerzo en la extensión del lugar, construyendo una profundidad con el blanco, que al contrastar con el espacio natural, adquiere una insólita magnitud.

La travesía y los lugares desnudos, nos hacen "ver".

En Curimaguida por limitación de carga, no llevamos mesas, ni bancas, ni lavaderos. Se duerme en el suelo, nos lavamos de los arroyos, comemos sentados en el suelo.

Es un cuerpo extremado, se lo padece, se hacen presente nuestras carencias.

Qué nos parece con toda evidencia en este cuerpo desnudo. El suelo.

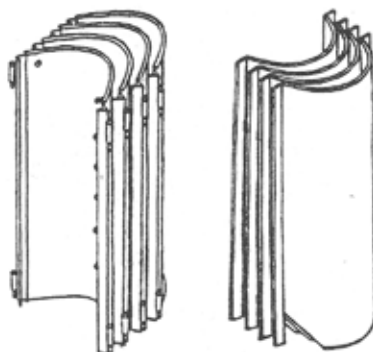
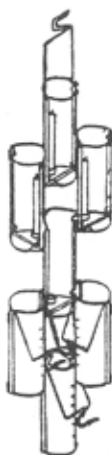
Para los animales y los cuadrúpedos, el suelo les es natural: duermen en el suelo, come del suelo, trepa por el suelo. El animal no se agacha, no se encucilla, no se sienta en un nivel más alto, tampoco mira a las estrellas.

El hombre se diferencia porque anda erguido, es su conquista ese

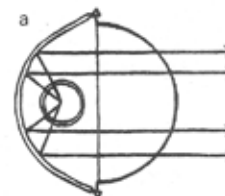
La lámpara individual permite iluminar la carpa propia y portarla para iluminar los desplazamientos nocturnos, está constituida por una parábola reflejante y un acrílico protector del viento, con ello se aumenta la intensidad luminosa de la vela, direccionándola. Unos conectores externos permiten ensamblar las unidades y formar baterías luminosas para un espacio común, una celebración o un acto poético.



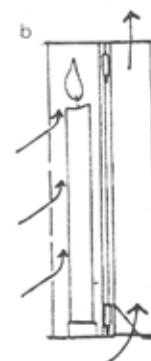
Lámparas formando luminarias colgantes



Apilamiento de las pantallas

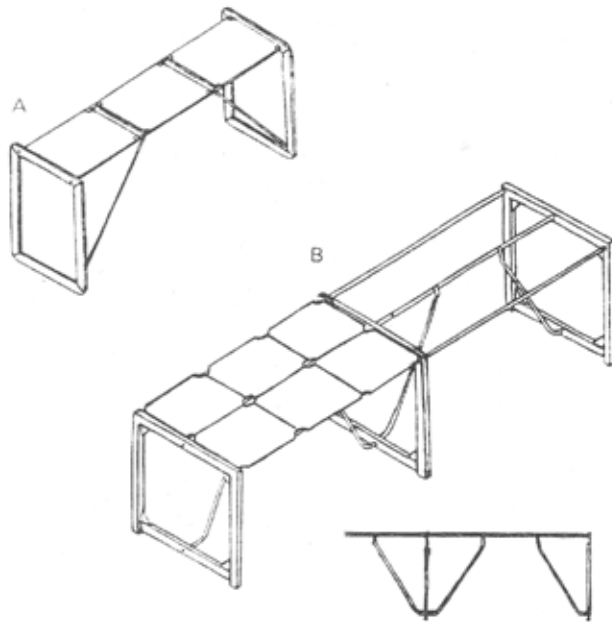


a Parábola reflejante



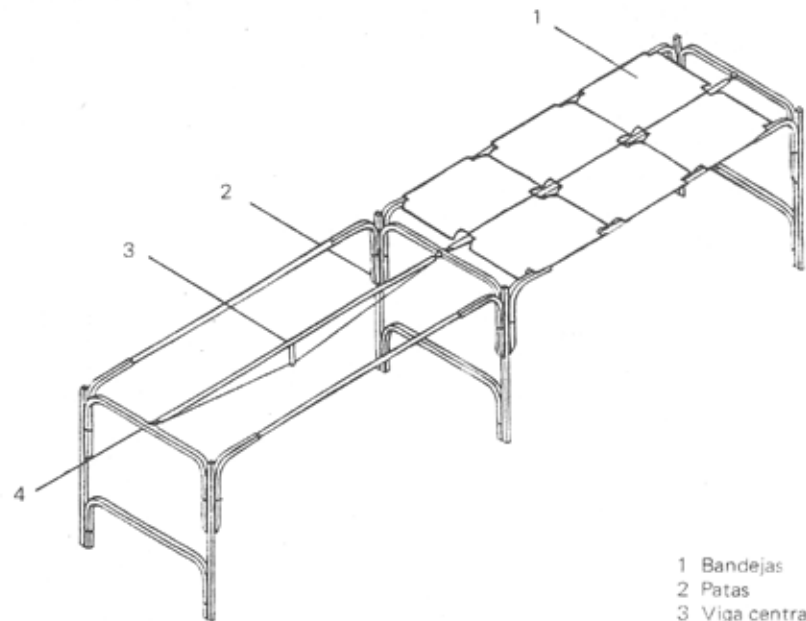
b Sistema de oxigenación

MESAS DE TRAVESIA



A Primer Prototipo
FROWARD 2

B Segundo Prototipo
COIPASA



Tercer Prototipo
CIUDAD ABIERTA (Ritoque)

- 1 Bandejas
- 2 Patas
- 3 Viga central
- 4 Estructura transversal

es propiamente "su gesto" en eso se diferencia, entre otras, de los animales.

Para su "gesto erguido" se procura sus objetos. En los espacios urbanos raramente nos agachamos existen suelos y objetos que nos mantienen erguidos. Pero junto con procurarnos el gesto, los objetos han de manifestarlo, por eso el Papa al acceder a su automóvil, le abren al mismo tiempo la puerta y el techo, así el Papa no se agacha al entrar y sentarse.

Los orientales sin renunciar al gesto erguido, le agregan el suelo. En eso se diferencian de occidentales, pero es un suelo "gestual" y un cuerpo construido para ello, con otra flexibilidad.

Es por el "gesto" que nosotros penetramos a esta gratuidad de los objetos, a su sentido, a lo que lo trasciende. Ese es su "acto".

En la exposición de los 10 años, hemos dicho:

"Entendemos por gesto, la expresión que cobra en el espacio, el cuerpo empeñado en una actividad. El Gesto es lo que le confiere ese carácter ritual inherente a las acciones de los hombres.

LA TRAVESIA: UN TIEMPO EXTRAORDINARIO

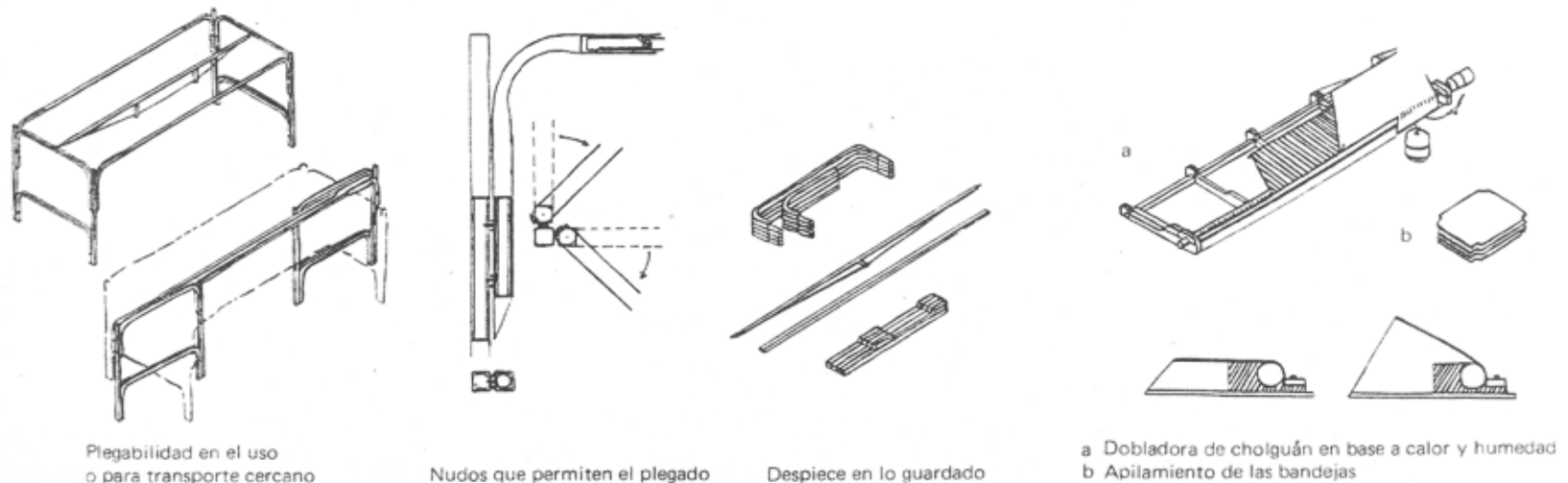
Así la travesía nos pone en un estado originario y en un tiempo extraordinario.

En nuestras experiencias de travesías nos han ocurrido hechos y coincidencias no habituales. Es un estado de phalen, que convierte lo ordinario en extraordinario.

Lo extraordinario lo hemos celebrado. Lo propio de una celebración es la Fiesta.

En las travesías las horas de comida se constituyen en pequeños actos o celebraciones. Cada grupo de cocina prepara el lugar singularmente, las mesas y bancas son los objetos que construyen el espacio gestual del comer. Por un sistema tipo "mecano" se pueden armar distintas figuras de mesas lineales, circulares, cuadradas, en continuidad o discontinuidad. Las mesas además se pliegan y desarman para su transporte.

Estructura de la mesa

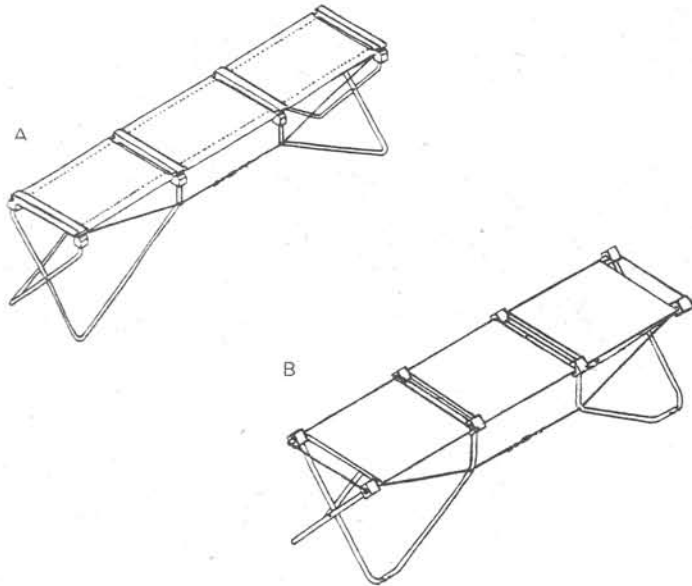


Plegabilidad en el uso
o para transporte cercano

Nudos que permiten el plegado

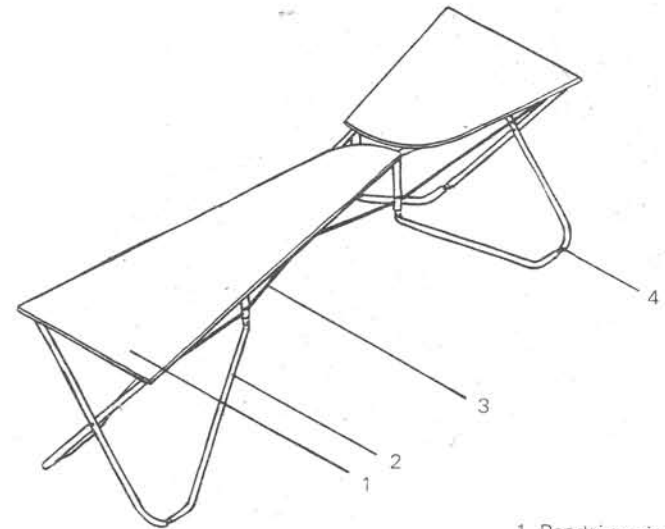
Despiece en lo guardado

a Dobladora de cholguán en base a calor y humedad
b Apilamiento de las bandejas



A Primer Prototipo
FROWARD 2

B Segundo Prototipo
CURIMAHUIDA



- 1 Bandejas asientos
- 2 Estructura tubular
- 3 Tensor
- 4 Pie articulado

Tercer Prototipo
HUINAY

En "La Carta del Errante" de Godofredo Iommi se dice:

"Es el poeta quien consuela a la humanidad . . .
Si revela el acto humano, es por tal acción que ella llega a ser fiesta "

"Su acto es libre de toda dependencia al mundo, es siempre el regalo, presente poético que conmueve y consuela . . ."

Y en la "carta sobre la Phalene" nos dice:

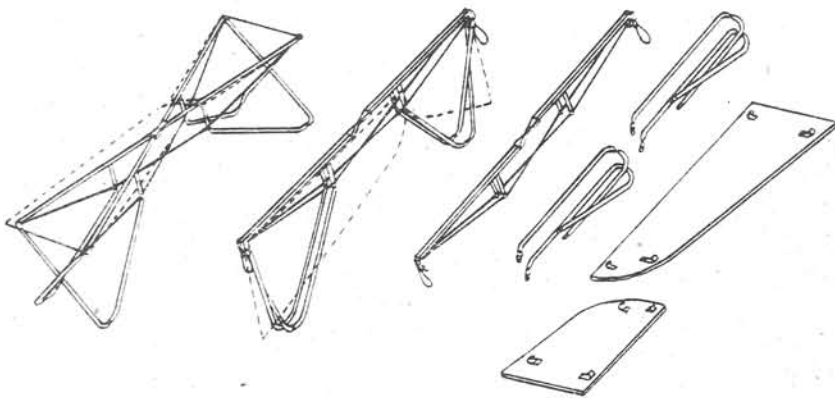
"Así fiesta quiere decir caer en la cuenta, estar advertido, darme cuenta, que aquello que consideramos ordinario sólo lo es y así, por lo extraordinario que de ahí nos lo deja ver. De esta suerte quien no repara que lo ordinario es ordinario no puede decir nada de él y sólo se repara en ello en el aire de lo extraordinario que lo revela ordinario, constante, permanente, especialmente suspendido.

Apareciente y poético. Es absolutamente extraordinario que el sol salga cada amanecer y se ponga en cada atardecer y solamente en esa lumbrera mañana y tarde son ordinarias, admirablemente ordinarias".

Así los objetos nos permiten construir actos y celebraciones. Cada comida la transformamos en un Acto único, nuestras mesas y bancas nos permiten formar múltiples figuras, distintas unas de otras. Los objetos han de llevar esta potencia de celebración, para cada circunstancia y lugar. En este tiempo extraordinario de travesía comparecen nuestros objetos, allí aparecen sus virtudes, logros y defectos. Es un tiempo de verificación y de observación. De aquí se desencadenan los encargos. Es en el tiempo ordinario donde se estudian, conciben y construyen los objetos.

6

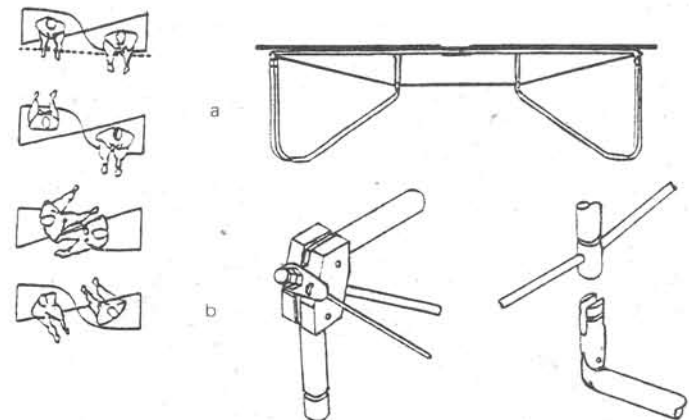
La banca agrupa tres personas en torno a la mesa, pero ella se flexibiliza y permite el diálogo entre dos por un quiebre de su artista. La medida de la banca, genera la espacialidad del lugar para comer al aire libre, para una clase, o cualquier otro tipo de celebración. Las bancas se pliegan y se adecuan a suelos irregulares. Su figura es una viga de tubos y tensores en base a triangulaciones de arriostamiento, a fin de disminuir los elementos y sus espesores al máximo posible.



Banca desplegada

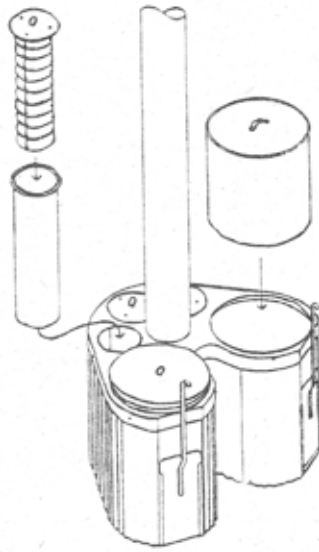
Plegada

Desarmada

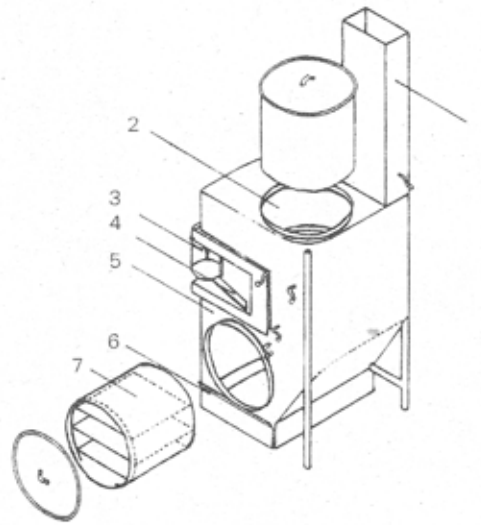


a Banca como viga estructural

b Nudos que permiten la deformación tridimensional, en el plegado y luego en el desarmado



Primer prototipo
FROWARD 2



Segundo Prototipo
HUINAY

- 1- Chimenea
- 2- Cámara de cocción
- 3- Visor
- 4- Deflector
- 5- Carcasa
- 6- Caja guarda cenizas
- 7- Olla horno

tente en la banca el polietileno con dobles curvaturas se vuelve membrana resistente a los temporales o en lavatorio para lavarse. El cholguán con curvaturas en sus bordes, se vuelve bandeja y cubierta de mesa.

Cada nueva travesía, es apoyada en la experiencia de la anterior, en lo que a objetos se refiere. Los objetos se ponen a prueba, se originan unos, se reoriginan otros, pero por sobre todo se ajustan para alcanzar el resultado pleno de la ecuación planteada.

Este es un esfuerzo, en el cual es necesario perseverar, pues todo objeto nuevo tiene esta carga de imprevisible que se revela en acto y uso.

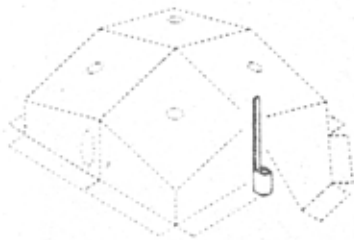
Van der Rohe confiesa que le toma más tiempo y esfuerzo diseñar un mueble que un edificio.

Posiblemente mucho pueda depender de la experiencia o genio del diseñador, pero el que una obra alcance su justeza no es instantáneo. Cuando la ha alcanzado es inmodificable.

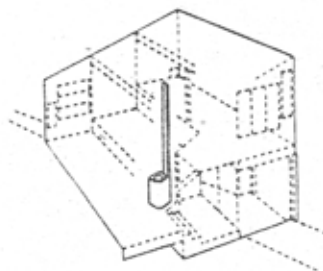
Esto podemos constatarlo por ejemplo en la bicicleta, su forma es del siglo pasado, es decir alcanzó su plenitud al dar con la geometría precisa. Ha evolucionado en cuanto a materiales, proporciones, especialidades, pero su geometría no ha sido variada.

La obra alcanza su justeza y por tanto su término cuando es imposible agregarle o quitarle algo, sin que se desarme su andamiaje.

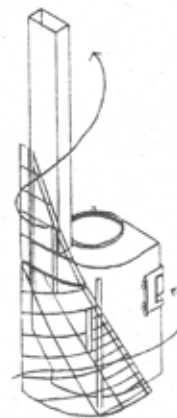
A estos lugares deshabitados e inclementes climáticamente, llevamos el fuego como complemento de la cocina a gas y como calefacción del Aula. Es una cámara de doble combustión alimentada a leña, cámara que en su parte superior aloja una olla para cocinar y una segunda cámara que es horno para cocer pan. En torno al fogón se despliega una estructura para secar ropa. En las noches se construye la tertulia en torno al fuego.



Uso de la cocina-calefactor
en el Aula (Huinay)

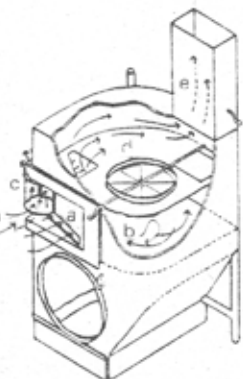


Ubicación cocina-calefactor en la obra
"Aula Espora Amereida" en Huinay.

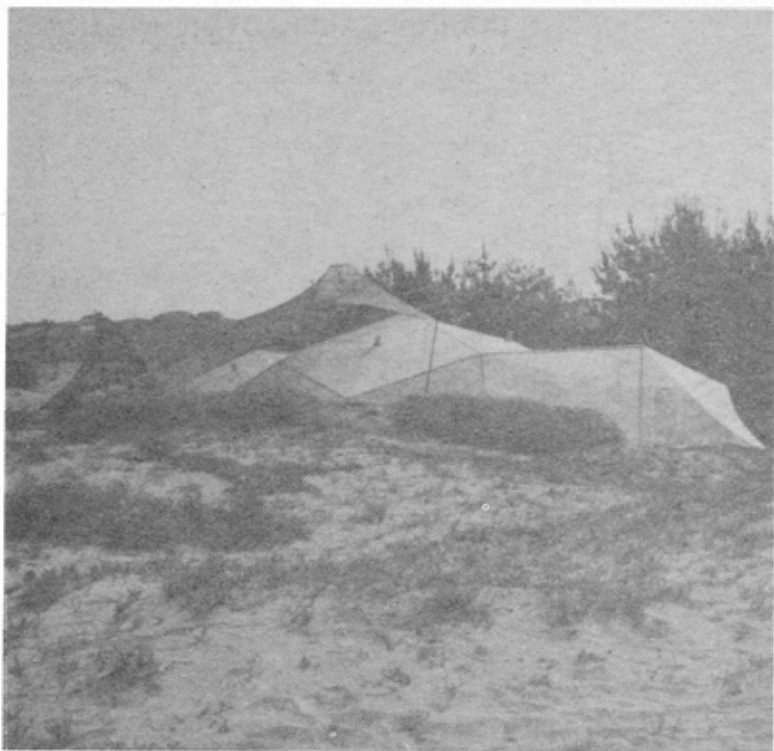


Helicoide exterior.

- a Aire primario va hacia la 1ra. cámara de combustión
- b Primera cámara de combustión
- c Aire secundario va hacia la 2da. cámara de combustión
- d Segunda cámara de combustión
- e Evacuación de humo



Helicoide interior de doble combustión

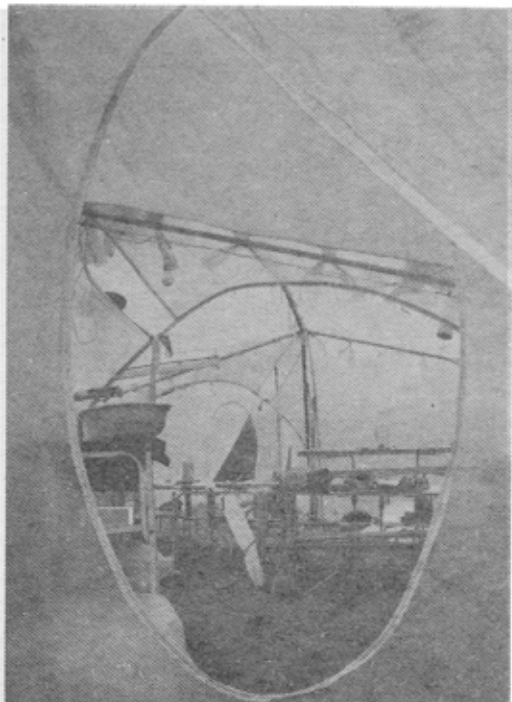


1



2

5

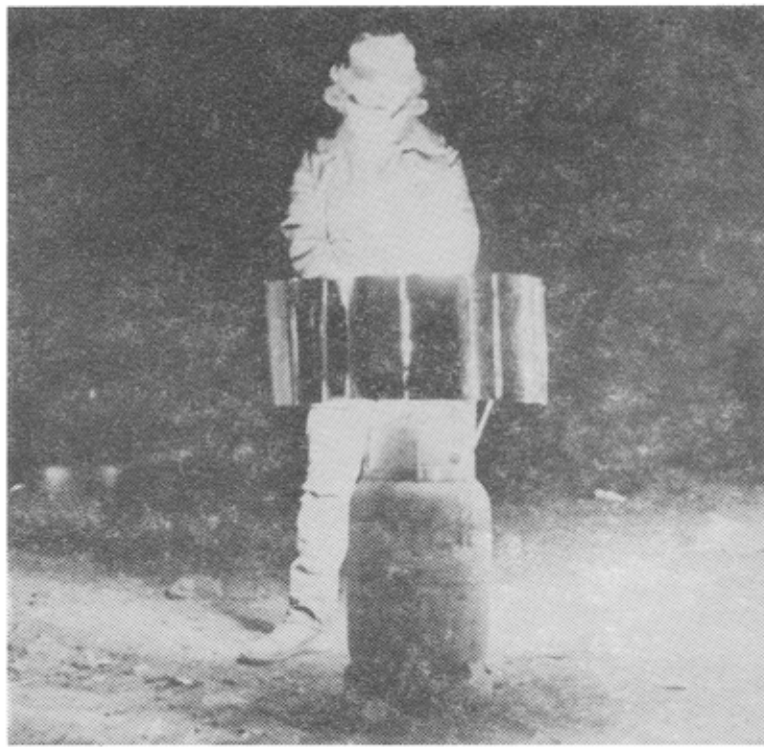


6





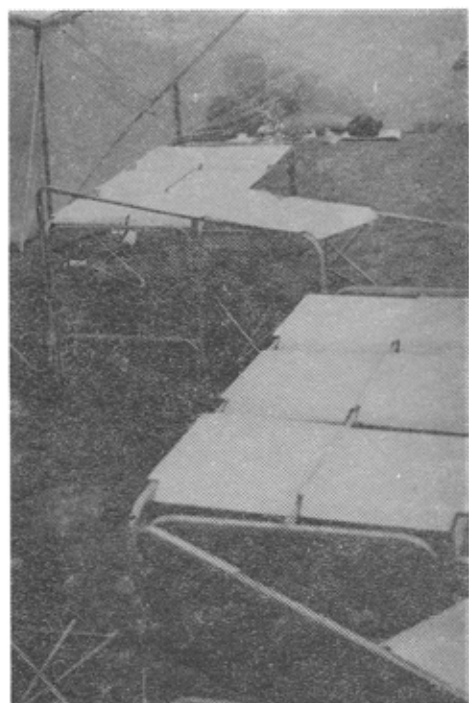
3



4

- 1 - Carpa Aula
- 2 - Presencia nocturna del Aula (iluminación eléctrica)
- 3 - 7 - 8 - Distinta distribución de mesas que construyen el acto de comer.
- 4 - Cocina a gas como fuente luminosa y térmica.
- 5 - Cámara de acceso al Aula.
- 6 - Módulo higiénico y pórtico del Aula.
- 9 - Cocina a gas como fuente térmica.

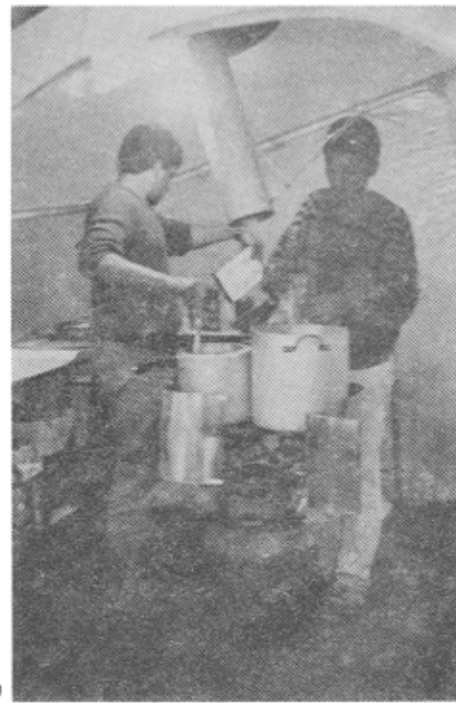
6



7



8



9



10

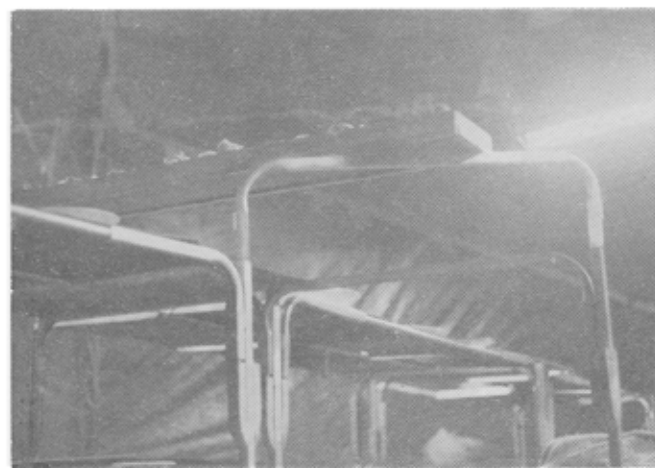


11

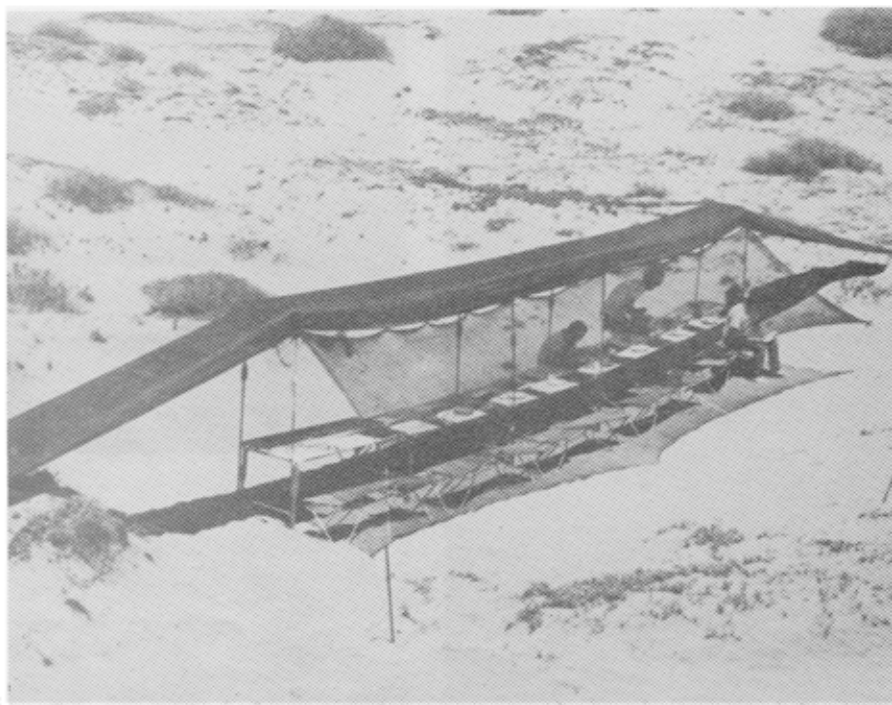
10 - La cocina como lugar de encuentro.

11 - 13 - Las mesas construyendo un comedor al exterior.

12 - Detalle de vínculos de mesas.



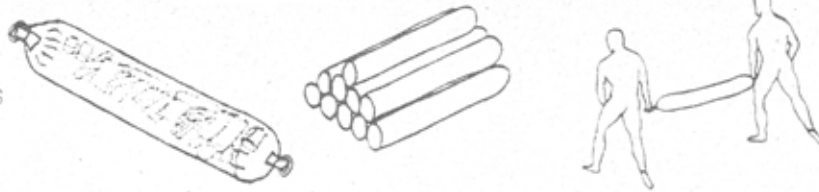
12



13

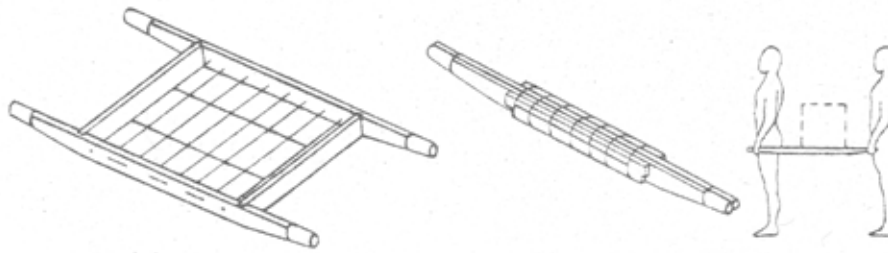
OTROS OBJETOS EN DESARROLLO

BOLSOS DE ALIMENTOS

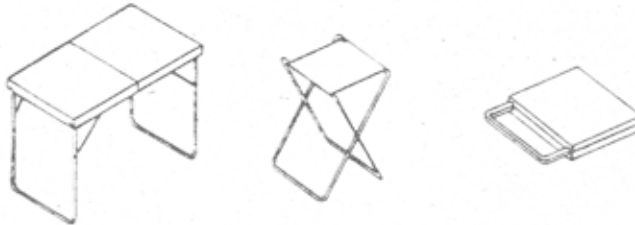


- | | |
|------------------------|-----------------------|
| a. Azúcar | m. Arvejas |
| b. Té | n. Lentéjas |
| c. Café | ñ. Puré |
| d. Cacao | o. Arroz |
| e. Cuaquer | p. Tallarines |
| f. Leche | q. Carne de soya |
| g. Jugos | r. Salsa de tomate |
| h. Sal | s. Callampas |
| i. Condimentos | t. Mermelada |
| j. Aceite | u. Dulce de membrillo |
| k. Verduras deshidrat. | v. Harina |
| l. Porotos | |

ANGARILLAS



MOBILIARIO

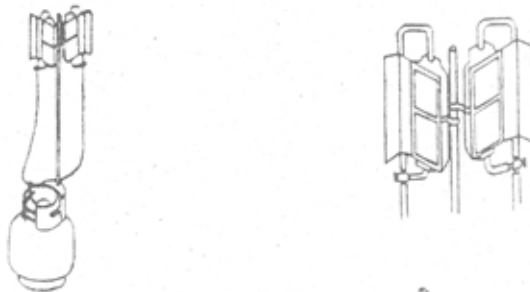


BOTIQUIN

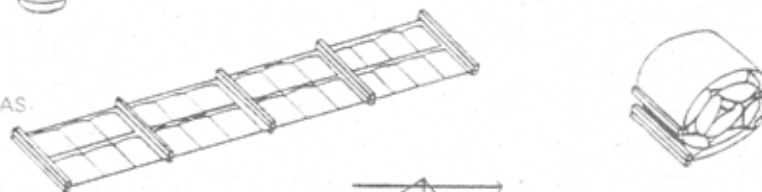


- | | |
|-------------------|---------------------|
| j. Algodón | l. Serrucho |
| k. Diurético | m. Tirabuzón |
| l. Laxante | n. Taladro |
| m. Anti-diarreico | ñ. Brocas |
| n. Espasmolítico | o. Piedra de afilar |
| ñ. Anti-tusígeno | p. Lima |
| o. Anti-alérgico | q. Nivel |
| p. Anti-pierético | r. Plomo |
| | s. Lienza |
| | t. Huincha |

ESTUFA

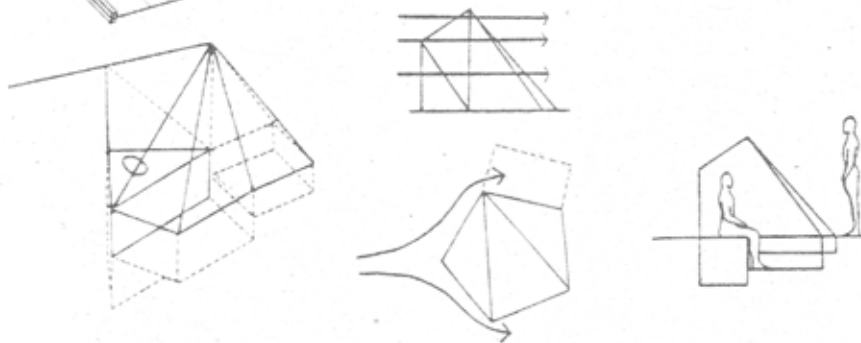


PAÑOL DE HERRAMIENTAS



- | | |
|---------------------|------------------|
| a. Martillo | a. Analgésico |
| b. Combo | b. Desinfectante |
| c. Atornilladores | c. Yodo |
| d. Llaves de corona | d. Vendas |
| e. Caimán | e. Gasa |
| f. Francesa | f. Termómetro |
| g. Alicates | g. Tijeras |
| h. Formones | h. Pinzas |
| i. Hacha | i. Tela adhesiva |
| j. Sierra | |
| k. Corvina | |

CARPA HIGIENICA



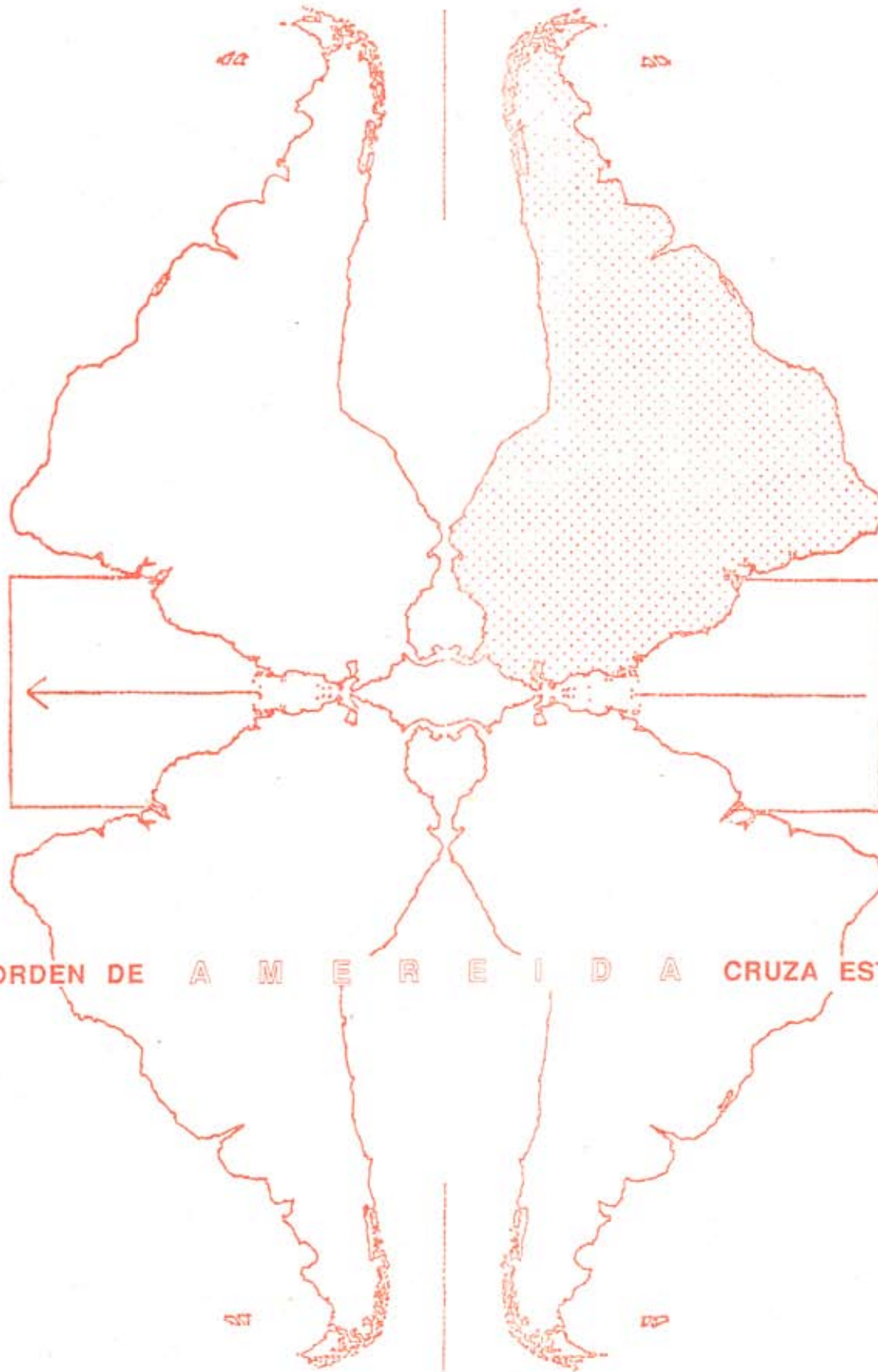
PLEGADORA DE LAMINAS GALVANIZADAS



Diagramación, montaje y control de producción:

Eduardo Baeza Saavedra, Claudio Fraiman Rivera, Paola Pascual Concha y Pablo Serra Durán.

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.



SECCION 7

EL ORDEN DE A M E R E I D A CRUZA ESTAS PAGINAS

PARTICIPANTES

Profesores Juan Purcell, Jorge Sánchez, Justo Uribe

1984

Arquitectura

VIII Etapa

Brass M Frederick
Cañas E José
Consiglieri B Alicia
Corrales G Mauricio
Cortés S Carlos
Croxatto S Andrés
Fernández Y Juan
Merino R Sergio
Olivares B Olga
Recabarren A Francisco
Remedy F Italo
Reyes L Enrique
Ruz M Viviana
Salgado E Armando
Valdés R Cristián
Villalobos S Juan
Walker P Francisco
Weasson C Juan.

IX Etapa

Alliende A Mauricio
Córdoba S Alfredo
Edwards R Pablo
Jaramillo P Fernando
Klink Y Mauricio
Martínez L Alvaro
Méndez P Vicente.

1985

Arquitectura

VII Etapa

Davanzo P Juan
De Goyeneche A Francisca
Mujica M José
Ojeda P Raúl
Saelzer C Juan.

VIII Etapa

Baeza D Elsa,
Barison K Germán
Bellot M José
Bravo V Alfonso
Cagliero M Guillermo
Canala-Echeverría Patricio
Canihuante S Rafael
Delgado Z Guillermo
Díaz V Alejandro
González C José
Gríño B Jorge
Guerrero A Paula
Gutiérrez C Ramiro
Martínez M Fernando
Medina S Paulina
Moena V Hernán
Montes I Rodrigo
Muñoz A Mauricio
Picón G Roberto
Rojas N Jose
Schiefelbein G Cristián
Vargas G Gonzaló
Verdejo P Luis.

IX Etapa

Christie B Isabel
Donoso P Gonzalo
Mercado R Patricio
Morales S Alvaro
Oviedo P Miguel.

1986

Arquitectura

VII Etapa

Aguilera K Rodrigo
Bullemore M Ricardo
Guevara G Guillermo
Letelier E Patricio
Soto A Alejandro.

VIII Etapa

Espina B Gabriel
González R Francisco
Icarte B Carlos
Kirkwood C Ana
Mauret G Eduardo
Moreno G Carlos
Ojeda P Raúl
Ortiz B Gonzalo
Pérez A Agustín
Reculé I Jean
Rencoret V Rodrigo
Rojas A Patricia
Scalpello G Jaime
Valdés R Tomás.

IX Etapa

Cabezas B Marcela
Castro P Ramiro
Davanzo P Juan
Díaz G Claudio
Flores S Leonardo
García O José
Hirnheimer G Reuben
Lazcano H Rodrigo
Middleton O Claudio
Muñoz F Juanita
Odone P Luciano
Quercia M Mauricio
Saelzer C Gerardo
Salazar S Hernán
Susaeta U Juan
Valenzuela A Ricardo
Viertel V Jaime.

1987

Arquitectura

VII Etapa

Valdivia M Cynthia.

VIII Etapa

Bianchi R Eduardo
Bullemore M Ricardo
Caorsi C Luis
Colacci R Cristián
Ferrer J Alfonso
Fonseca R Mauricio
González F Aldo
Herrera L Tomás
Jeanneret M Andrés
Ladrón de Guevara C
Oscar Little O Caroline
Mira B Carlos
Poblete C Octavio
Valenzuela V Beatriz.

IX Etapa

Aguilera K Rodrigo
Fernández F Cristián
Ferrada H Jorge
Hermosilla F Juan
Letelier E Patricio
Monteverde C Mario
Moreno G Carlos
Pozo P Eduardo
Rojas A Patricia
Saavedra L Liliana
Soto A Alejandro
Uccelletti Z Luciano
Valdivia I Carlos
Valdés R Tomás.

1988

Arquitectura

VII Etapa

Bernal F Luis.

VIII Etapa

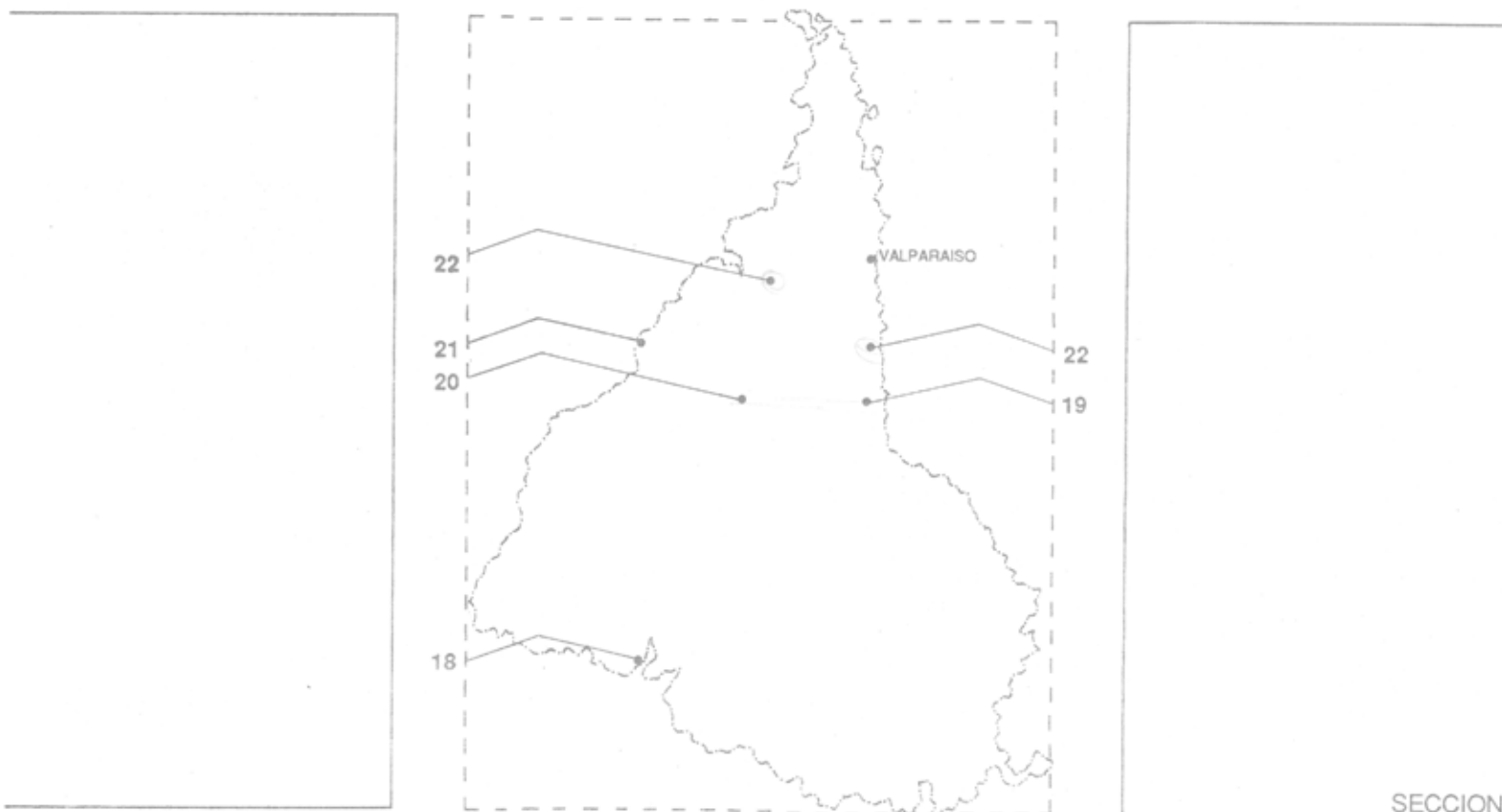
Acuña L Hugo
Croxatto D Juan
Faúndez F Miguel
Hildebrandt V Christian
Hofmann N Eduardo
Martin N Félix
Micelli R Paulina
Muñoz A Sergio
Muñoz F Claudia
Olivares A Jaime
Ormazábal L Pedro
Ostomoi A Isabel
Pavez L Samuel
Puvogel L Carla
Ramírez Mauricio
Rapaz C Claudia
Rojas A Gabriel
Rojas D Pablo
Segovia C Patricio
Undurraga C Paz
Uribe V Bernardita.

IX Etapa

Carrasco S Víctor
Castro S Hugo
Díaz P Patricio
Kruberg G Claudio
Mujica M José
Noguera V Alfonso
Valdivia M Cynthia.

CINCO TRAVESIAS DE LA SECCION 7

18	19	20	21	22
MARUDA	S.P. DE ATACAMA	POZO COLORADO	FLORIANOPOLIS	CHULO Y PERU
Brasil 1984	Chile 1985	Paraguay 1986	Brasil 1987	Chile y Argentina 1988
a	b	c	d	e



SECCION 7

Las travesías de este Taller se exponen de la siguiente manera:

Primero una presentación de la organización de la travesía que es común a todas ellas. Dicha presentación se hace a través de un texto que se elaboró en los momentos de la primera travesía y que fue constituyéndose en nuevas versiones en cada travesía.

Segundo se presentan las cinco travesías, siguiendo un mismo orden: fundamento, itinerario del viaje, fotografías que dan cuenta de lo realizado, planos y croquis de las obras.

Tercero hemos encontrado conveniente subrayar, mediante breves textos, esquemas dibujados y cambios de tipografía, aquellas concepciones, momentos de realización y pormenores de la obra que dan cuenta, que lo pensado, vivido y obrado, coincide con la organización que este Taller se ha dado. Todo lo cual lo entendemos como una investigación acerca de la travesía, vale decir, de la relación poesía y arquitectura. Entendemos así mismo, que una

exposición como la presente no es en manera alguna exhaustiva, sino más bien un esbozo que se emprende mejor en el contexto de las otras travesías del presente volumen.

Cuarto prosiguiendo con los puntos anteriores tenemos que: el hecho mismo de cruzar la extensión americana en las travesías viene a construir una dimensión de obrar y de la obra arquitectónica. Nos encontramos así ante una marcha de índole analítica que examina cada aspecto sin que ninguno de ellos asuma el rol del otro. Pero sin empeñarse en normalizaciones.

CALCULO DE LA TRAVESIA

Hemos llamado «Cálculo de la Travesía», a su organización, la cual ha sido común a cada una de las realizadas por este taller. El texto de esta presentación fue elaborado para la primera travesía de 1984 y se ha ido constituyendo en nuevas versiones adecuadas a cada una de las travesías posteriores.

El cálculo de la travesía intenta garantizar que su preparación y posterior realización, excluya toda posibilidad de peripecia, para ser así una real aventura poética-arquitectónica.

Los temas tratados en el «cálculo» son aquellos que más frecuentemente inciden en la organización del traslado, vida y obrar de los participantes en la Travesía; estos son:

- 1 Ruta y Ritmo de la Travesía
- 2 Dinero de Travesía
- 3 Alimentación en Travesía
- 4 Mantención del Cuerpo en Travesía
- 5 Espacio de Bus en Travesía
- 6 Espacio del Campamento en Travesía

La presentación de cada o de estos temas está estructurada en cuatro subtemas que son:

- a Equipo de Trabajo
- b Objetivo Perseguido
- c Trabajos y Estudios Pre Travesía
- d Trabajos en Travesía

Para cada tema, el cálculo intenta diseñar una estructura operativa-espacial, que permita que el acontecer sea supeditado al objetivo de la Travesía, y no lo contrario. Que lo «inhabitual» de los horarios, del comer, de la intensidad de trabajo y del habitáculo, sea vivido como «habitual», a fin de que desde un tal estado se pueda percibir con «ojo contemplativo» lo que la travesía de suyo revela.

El cálculo de Travesía es realizado por alumnos bajo dirección de los profesores. Ellos proyectan una estructura que tiene su verificación en la Travesía. Es por consiguiente una programación del obrar y un obrar verificante; es un Proyecto y una Obra.

Como en todo proyecto, los alumnos son asesorados por especialistas en cada tema -constructores, médicos, economistas, dietistas, quinesiólogos, educadores físicos, transportistas. Ellos son consultados, no en busca de soluciones, sino que a partir del objetivo central propuesto por los profesores, analizan con los especialistas las distintas opciones posibles y su fundamento. Los alumnos son responsables de la elección de la opción.

El cálculo de Travesía hecho por los alumnos, termina en un proyecto de cada tema, con fundamento teórico avalado por especialistas y posterior verificación en la puesta en obra. Es por consiguiente, materia docente del Curso de Construcción del Taller Arquitectónico, y se evalúa con nota académica.

CALCULO DE LA RUTA Y RITMO DE LA TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Rutas, formado por 4 alumnos que deben desarrollar y proyectar la ruta y ritmo a seguir en travesía.

OBJETIVO DE LA RUTA Y EL RITMO

Los profesores, de acuerdo a lo estudiado durante el año en los cursos de Presentación de la Arquitectura, en Taller de América y Taller Arquitectónico, proponer al Grupo Ruta un nombre a la Travesía y una orientación a recorrer sobre la extensión del continente Sudamericano.

En 1984, la orientación propuesta fue recorrer por un meridiano hacia el norte, hasta lo más próximo a la línea del Ecuador. En 1987 la orientación fue la de una travesía transversal, por un mismo paralelo, y que uniera ambas riberas oceánicas.

El ritmo o modo del transcurso de la Travesía, también es propuesto por los profesores según la materia y forma del estudio que se ha de llevar a cabo. Cada Travesía debe inventar su ritmo particular; así:

en 1984, el ritmo de viajar fue día por medio, entre 21 hrs y 17 hrs del día siguiente, a fin de estudiar la paulatina declinación y giro de la constelación de la Cruz del Sur, a medida del desplazamiento por un meridiano,

en 1986, en la Travesía por la vertiente oriental de la Cordillera de Los Andes, se propuso un ritmo de detenciones diarias a las horas del alba y el ocaso, a fin de estudiar la iluminación de la cordillera bajo la luz tangente,

en 1988, en la Travesía de los oficios del Minero y el Gaucho, se propuso un ritmo de detenciones diarias en lugares habitados –hora del almuerzo y al atardecer para armar campamento– a fin de conocer el modo de vida y el espacio arquitectónico de estos oficios.

Nombre, ruta y ritmo de la Travesía, son señalados cada vez por los profesores del Taller. La materia arquitectónica y las indicaciones prácticas surgidas de los estudios realizados en el período académico anterior a la Travesía.

ESTUDIOS PRE-TRAVESIA

El Grupo Ruta, estudia 3 variantes equivalentes de ruta, en que cada una varía en kilómetros/día de Travesía. En 1987, en la Travesía por los Paralelos entre las dos riberas oceánicas se propusieron las siguientes variantes:

- 1 Recorrido ida y vuelta por el paralelo 32° S entre Valparaíso y la costa Uruguaya.
- 2 Recorrido de ida por el paralelo 32° S hasta costa Uruguaya, remontar al norte por costa brasilera hasta paralelo 27° S y recorriendo este volver a Chile por paso San Francisco en Copiapó.
- 3 Recorrido de ida por paralelo 32° hasta costa Uruguaya, remontar costa del Brasil hasta paralelo 23° del Trópico de Capricornio (Sao Paulo) y retornando por éste y entrar a Chile por paso Guaitiquiña en San Pedro de Atacama.

La decisión entre las opciones propuestas es adoptada por el Grupo Dinero (ver más adelante) según la disponibilidad de recursos recolectados.

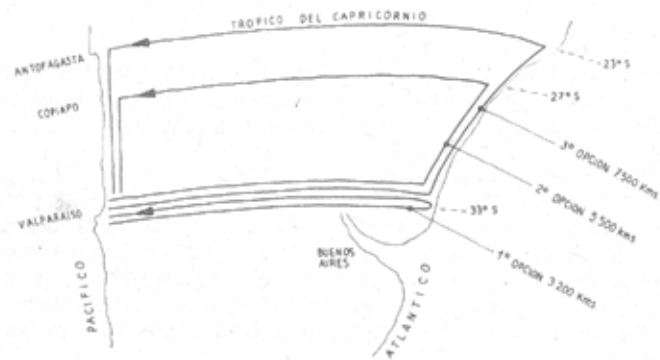
Decidido entre las variantes propuestas (en 1987 se eligió variante 2), el Grupo Ruta debe realizar las siguientes tareas:

Primero precisión de la ruta de Travesía

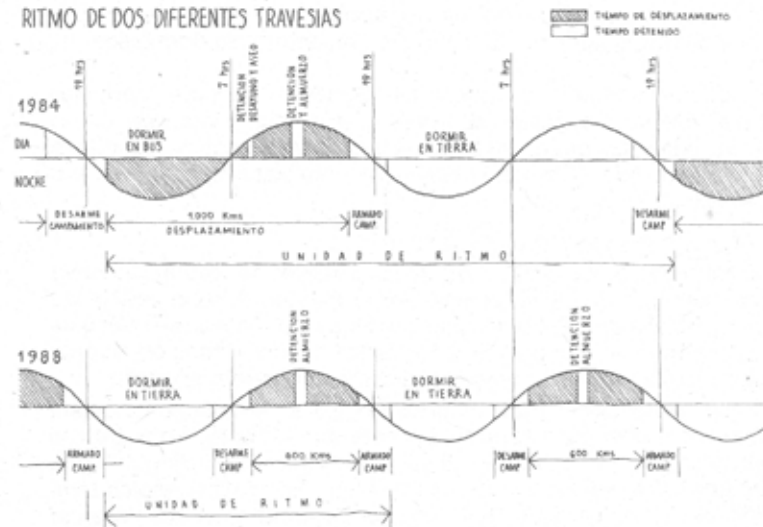
- a trazado definitivo del recorrido, indicando kilómetros totales incluyendo cruce de ciudades mayores. Conocimiento de calles principales para atravesar ciudades mayores. Distingo entre tipo de pavimento, tipo de trazado y pendientes en carretera.
- b lugares de provisión de combustible, de alimento y existencia de camping y áreas para acampar. Lugares y horario de cruces fronterizos, balseos, etc.
- c clima de la ruta; alturas a cruzar; temperaturas extremas predecibles.

TRAVESIA 1987 POR LOS PARALELOS

Trazado de Tres Rutas Equivalentes



RITMO DE DOS DIFERENTES TRAVESIAS



Segundo precisión del ritmo de Travesía

- d división del trayecto en jornadas de viaje, de acuerdo al ritmo deseado y según el avance posible debido al tipo de pavimento a recorrer y el trazado y pendientes en el camino.
- e elección de lugares de detenciones de servicio: lugares para almorzar, comer, bañarse, acampar, compra de alimentos, etc.
- f ubicación de los lugares apropiados para una detención de estudio –según pautas pre establecidas– y tiempo destinado a ello.
- g determinación de las jornadas destinadas a construir una obra arquitectónica, las que se intercalarán en el ritmo, en el lugar que sea elegido durante la Travesía.

Este estudio y trabajo concluye con un Plano del trazado de la Travesía y un Cuadro del Ritmo dividido en jornadas diarias indicando para cada una los kilómetros recorridos, lugares de detención y horas de llegada y salida.

TRABAJOS DURANTE LA TRAVESIA

El Grupo Ruta es responsable del rumbo y el ritmo de la Travesía. Para este efecto y durante todas las horas de viaje (día o noche), van sentados en los asientos inmediatos al conductor del bus y actúan como «navegantes» señalando el trayecto, indicando los cruces a tomar, las calles para atravesar una ciudad principal, las detenciones programadas y horarios, calcular la velocidad de cruce y su relación con la velocidad presupuestada.

Diariamente deben además, ajustar el ritmo del viaje para absorber los imprevistos horarios que se van acumulando. Las proposiciones de correcciones al ritmo son permanentemente consultadas a los profesores.

CALCULO DEL DINERO DE LA TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Dinero, formado por 3 alumnos responsables de la documentación de Travesía, de los contratos que involucren gastos, y del manejo de dinero antes y durante la Travesía.

OBJETIVO DEL MANEJO DEL DINERO

El dinero empleado en Travesía proviene del libre aporte realizado por profesores y alumnos, integrando una caja común que solventa todos los gastos. No hay cuota prefijada. Cada uno contribuye con distinta cantidad de dinero según una valorización personal de sus recursos y de la significación que le atribuye a la Travesía. Se define como dinero disponible a aquel recolectado por el Grupo Dinero antes del inicio de la Travesía.

Economistas asesores han definido el manejo del dinero de Travesía como el de una «economía cerrada» donde hay una cantidad fija de dinero a consumir en un período fijo, sin aportes posteriores de dineros ni pagos diferidos a plazo. Es similar a una economía doméstica.

Un buen manejo de una «economía cerrada» persigue congelar anticipadamente los gastos de mayor incidencia y reservar como dinero variable solo aquel destinado a gastos de menor incidencia en el presupuesto total. Con esta política económica se maneja el dinero de Travesía.

TRABAJOS Y ESTUDIOS PRE-TRAVESIA

Documentación este grupo es responsable de reunir toda la documentación necesaria exigida por el transportista, la policía de frontera y policía de carretera. Esta consiste en un listado en múltiples copias con nombres de participantes en la travesía, dirección, cédula de identidad al día y permisos notariales cuando corresponda.

Recolección de Dineros el grupo entrevista privadamente a cada profesor y alumno para conocer su aporte, y si éste será al contado o en cuotas semanales (aportadas antes de la Travesía). Se distingue entre dineros comprometidos y aportes posibles. Son responsables también de recolectar semanalmente los aportes comprometidos y evaluar semana a semana la realidad de los aportes posibles.

Cuadro de Aportes y flujo de Caja con la información anterior el Grupo Dinero elabora cuadro de disponibilidad en 3 niveles: a) aportes totales, b) disponibilidad posible o potencial, c) disponibilidad semanal o flujo de caja. Estos antecedentes permiten proyectar los pasos siguientes.

Decisión sobre Ruta de Travesía los cuadros de gastos adjuntos muestran que la mayor incidencia está en gastos de transporte, alimentación y alojamiento (70% del total). Los costos históricos de 5 años de Travesía nos demuestran que el costo del transporte es dependiente de los kilómetros recorridos y equivale a U\$ 0,80/kilómetro; a su vez los costos de alimentación y alojamiento son de U\$ 2' hombre/día. Los datos anteriores permiten al Grupo Dinero, evaluar las alternativas de rutas propuestas por Grupo Ruta y decidir cual es la posible de realizar con el dinero disponible.

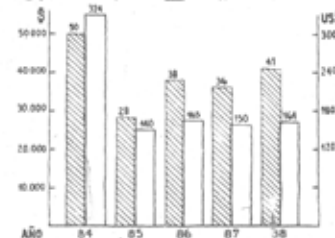
Contratación medio de Transporte este es el gasto de mayor incidencia equivalente a más del 50% del total. Este grupo cotiza y contrata el servicio de transporte en bus, según el tipo de camino a recorrer, kilómetros recorridos y días empleados, datos entregados por el Grupo Ruta. Debe considerar además, la capacidad de asientos, de carga y equipamiento exigido por Grupo Bus (ver más adelante).

El contrato se paga al contado, garantizando una ruta a seguir, total de kilómetros y días. El contrato establece además, el costo del kilómetro y día adicional, a usarse si se generan ahorros durante la Travesía.

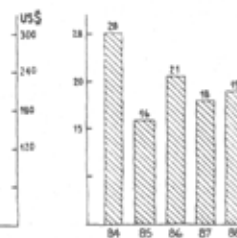
Compra de Alimentos es el segundo rubro en incidencia de gastos con un 20% del total. El costo de alimentación de 1 persona/día es determinado según un promedio histórico de las Travesías anteriores y con esta pauta trabaja el Grupo Alimento para elaborar los menús diarios. A fin de congelar en parte este gasto, el Grupo Dinero compra a empresas mayoristas los insumos alimenticios no perecibles, según cálculo

APORTE POR PERSONA

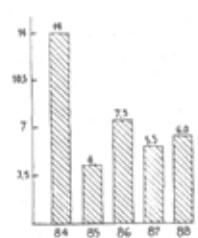
US\$ \$ CHILENO SALVARENTI US DOLLAR EQUIVALENTE



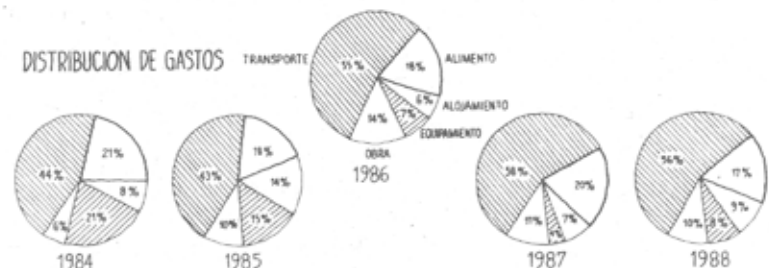
DURACION dias



KILOMETROS RECORRIDOS



DISTRIBUCION DE GASTOS



propuesto por los encargados de la alimentación y compatible con el peso y volumen destinado a ello por los encargados del bus.

Compra de Divisas el gráfico adjunto muestra que en nuestras Travesías, la mayor parte del tiempo transcurre fuera de Chile. Para obtener un mayor precio relativo es preferible comprar en ciudades grandes o ciudades fronterizas; la cantidad a comprar cada vez depende de la inflación imperante y de los días de viaje hasta el próximo centro de compra favorable.

El equipo debe estudiar un plan de compra de divisa, estableciendo lugar, montos y fecha de compra.

El trabajo pre-Travesía concluye habiendo congelado aproximadamente 80% del gasto total. Sobre el manejo del dinero restante el Grupo Dinero debe establecer un presupuesto de gasto diario por ítems: alimento, alojamiento y varios. Debe establecer además los parámetros de acción frente a posibles excedentes o déficit en los gastos realizados en viaje.

TRABAJOS DURANTE LA TRAVESIA

Las tareas asumidas por este Grupo de trabajo son las siguientes:

- representar a los miembros de la Travesía en los pasos fronterizos, policías camineros y contactos con autoridades.
- compra de divisas en los lugares y por los montos precalculados.
- destinar los dineros o asistir a las compras de alimentos perecibles realizadas en viaje.
- contratar cada vez que se lo requiera el lugar de alojamiento en tierra.
- comprar los insumos necesarios para la construcción de una obra arquitectónica según el presupuesto pre-asignado que asciende al 9% del gasto total.
- realizar el balance diario de gastos, señalando las variantes sobre lo presupuestado.

Las variaciones sobre lo presupuestado se generan fundamentalmente en el cambio de divisa, compra de alimentos y contratación de alojamiento. Los ahorros o el déficit acumulado se absorben según políticas preestablecidas y cuya decisión corresponde en conjunto a los profesores y el Grupo Dinero.

Si se han generado ahorros, según su monto se destina a mayores días de Travesía, a mayor obra construida, a compra de herramientas para el taller o a realizar un acto de celebración.

Si se genera un déficit, éste se absorbe acortando los días de viaje (menor costo de alimentación y alojamiento), o se incrementan los períodos de viaje nocturno (menor costo de alojamiento en tierra). Cualquier cambio que incida en el ritmo de la Travesía se comunica al Grupo Ruta quien debe rediseñar el ritmo del viaje.

CALCULO DE LA ALIMENTACION EN TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Alimento formado por 8 alumnos, responsables de diseñar los menús diarios, calcular los insumos no perecibles, designar a los «equipos de cocina» que se encargarán de la tarea diaria en Travesía, y ubicar y proveer los implementos para cocinar los menús diseñados.

OBJETIVO DE LA ALIMENTACION

El taller propone los objetivos teóricos que debe cumplir la alimentación en Travesía:

- A autonomía en la alimentación (autoabastecimiento) que garantiza la «economía cerrada» propuesta por el Grupo Dinero y además garantiza el tiempo empleado en alimentarse a fin de cumplir el ritmo de Travesía diseñado por el Grupo Ruta.
- B la alimentación debe propender a que el organismo esté permanentemente en «estado de contemplación», para cumplir el objetivo de la Travesía.

Junto a nuestros asesores -ingeniero de alimentos y dietista- hemos distinguido 3 funciones que debe cumplir el proceso de alimentación. Estos son:

Función Biológica y Psicológica en el breve período de Travesía (máximo 28 días), la alimentación irregular no tiene una incidencia irrecuperable sobre la biología del organismo; es más, podría ayunarse durante toda la Travesía y recuperarse en un lapso de 10 días. Sin embargo, en este caso, toda la atención psicológica estaría centrada en el ayuno.

Por consiguiente, para estar en «estado de contemplación», la preocupación debe centrarse en los aspectos psicológicos vinculados a la alimentación y evitar la sensación de hambre, de ansiedad de alimento, de sed, de pesadez, de acidez, etc. Para esto la alimentación diseñada para la Travesía debe cumplir los siguientes requerimientos:

- a comer tantas veces como el organismo está ya acostumbrado (desayuno, almuerzo, onces, cena).
- b comer cada vez en la cantidad ya acostumbrada.
- c consumir una dieta balanceada en calorías, proteínas, hidratos de carbono, frutas y verduras, según pautas establecidas por dietistas.
- d vincular la alimentación a la actividad desplegada, variando la cantidad y digestibilidad de los alimentos según se consuman durante el viaje, estando en tierra o desplegando esfuerzo físico en la construcción de una obra.
- e establecer un «estilo de cocina» que tenga secuencia prolongada, tal como en la comida habitual.
- f forzar el consumo de una cantidad de agua por persona, ajustado a la actividad realizada y a la temperatura y humedad ambiente.

La alimentación en Travesía debe interrelacionar estos siete parámetros a fin de que ella devenga un acto repetitivo y casi inconsciente, tal como acontece en la alimentación cotidiana.

Función Social comer y la consiguiente digestión requieren de una acción pausada y distendida. En occidente, este requerimiento biológico ha sido plasmado en el acto de comer sobre una mesa, acompañado, con los comensales sentados a distancia de conversación y en un ambiente templado.

Otra forma de comer es el picnic y el asado, pero éstos se sostienen en cuanto son ocasionales y no reiterados. Para sostener una Travesía durante 3 ó 4 semanas se debe «comer en mesa» como acto social-espacial. Esto garantiza que la alimentación tenga un rol funcional y no protagónico en Travesía.

Desde la primera Travesía en 1984, el taller construyó su equipamiento apropiado consistente en una «carpa casino» de 70 m² con paredes abiertas y protegidas por cortinas cortaviento. Además, 4 mesas plegables, para 10 personas cada una y 40 taburetes plegables, diseñados para cumplir el requerimiento de mínimo peso y volumen transportado.

Función de Señalar el Tiempo la comida es un regulador del tiempo... no se señala acaso el día Domingo comiendo empanadas?. Observando

la alimentación cotidiana, se ve que ella es reiterada y repetitiva pero no por servir un mismo menú sino por tener un mismo «estilo de cocina» que posee sus internas variaciones. Además, existen periódicos cambios o discontinuidad en el «estilo de cocina» y que van señalando el transcurso del tiempo.

Nuestra tarea ha sido estudiar que es la variación y que es la discontinuidad en la alimentación a fin de diseñar los distintos menús ordinarios y extraordinarios con que se va demarcando el tiempo en Travesía.

TRABAJOS Y ESTUDIOS PRE-TRAVESIA

El Grupo Alimento se encarga de diseñar el plan de comidas y además organizar y proveer la implementación necesaria para cocinar y los utensilios para comer. Los trabajos a realizar son:

Requerimiento Alimenticio Diario la primera tarea consiste en conocer los valores teóricos de consumo diario de los distintos componentes alimenticios (gramos de c/u) que los dietistas establecen para una dieta balanceada. Luego se manejan las tablas de los distintos alimentos c/u con sus diferentes nutrientes y valores de éstos en gramos y calorías. Una tercera coordenada es el gasto de alimentación (día/persona) asignado por el Grupo Dinero. El conocimiento de estas 3 variables permiten diseñar los próximos pasos.

Ritmo Ordinario y Extraordinario según el ritmo propuesto para la Travesía, este grupo debe traducirlo, en términos de alimentación, a ciclos de comida ordinaria interrumpida por un menú extraordinario.

En 1984 se diseñó un ciclo de 5 días ordinarios seguidos por 1 día extraordinario; en 1987 lo extraordinario se intercaló en concordancia con ciertas detenciones preestablecidas. El estudio del ritmo permite definir cuantos distintos menús ordinarios se deben diseñar.

Diseño de Menús cada menú debe abarcar el día completo con desayuno, almuerzo, onces y cena. Cada menú ordinario lleva especificados todos sus alimentos con nombre, cantidad y costo presupuestado para sus insumos no perecibles. Cada menú es adaptable y abierto.

Adaptable, pues para algunos de sus componentes se proponen alternativas según sea preparado para un día de viaje, de estada en tierra o de construcción en obra; las alternativas varían en cuanto a digestibilidad y cantidad de calorías y líquido.

Abierto pues los componentes no perecibles se transportan en bodega y los perecibles seleccionados cada vez entre la disponibilidad ofrecida en cada lugar, según cantidad, costo y característica pre-estudiada. La cantidad de menús ordinarios depende del ritmo. Se diseñan según una política de la «variación» y dentro de un mismo «estilo de cocina». Para los menús extraordinarios se propone una política de «discontinuidad» y sus componentes son elegidos cada vez en el lugar.

Insumos no Perecibles según la economía cerrada propuesta por el Grupo Dinero, éstos deben comprarse antes de la Travesía. Este grupo es responsable de su cubicación, compra y embalaje para su estiba en el bus.

Equipos de Cocina el Grupo Alimento designa estos equipos formados por 5 a 6 personas. Son los responsables de las necesidades de alimentación durante 24 horas. Participan en estos equipos todos los integrantes de la Travesía y su turno se repite 2 a 3 veces durante ella. Cada equipo de cocina se constituye previamente y se le asignan los días y menú que les tocará preparar, para su estudio previo; cada equipo es responsable de comprar anticipadamente los insumos no perecibles, preparar la alimentación, servirlos y lavar los implementos usados. Además durante una estada en tierra son responsables de la custodia del campamento.

Implementos la comida propuesta y la cantidad de personas exige de implementos de cocina de determinado tipo y tamaño. El taller ha reunido un equipamiento propio, -cocinas portátiles, ollas, bandejas, etc. El Grupo Alimento debe ubicar las necesidades de su proyecto y decidir sobre los implementos requeridos y comprar u obtener a préstamo los faltantes. Debe diseñar además los embalajes para su transporte, informando del volumen resultante al Grupo Transporte para reservar espacio de estiba.

INSUMOS DE ALIMENTACION EN UN DIA DE TRAVESIA

TRAVESIA 1987 - 39 PERSONAS

SE DISEÑARON 12 MENU DIFERENTES, 4 TENTEMPIE Y 6 DESAYUNOS

6º DIA EN VIAJE

FORMULA DE ALIMENTACION:

DESAYUNO	B
TENTEMPIE	1
MENU	10
TENTEMPIE	3
COMIDA	2

INSUMOS DEL DIA COMPRA PERECIBLE

CANTIDAD	PRECIO ESTIMADO	\$
PAN	39 UNID	858
ZANAHORIAS	12 UNID	300
TOMATE	48 UNID	3.840
POSTA O ASIEN TO	950 GRS	1.410
CEBOLLAS	6 UNID	240
PAPAS	26 UNID	490
TOTAL		7.138

ABASTECIMIENTO DE BODEGA

CANTIDAD	
LECHE	1 KGS
CAFE	78 GRS
TE	1 PAQ
AZUCAR	500 GRS
DULCE DE MEMBRILLO	2 KGS
FRUTA	39 UNID
JUGOS	16 SOBRES
NEGRITAS	39 UNID
GALLETAS	312 UNID
SOPAS	7 SOBRES
JUREL	4 TARROS
ARROZ	4 KGS
HUEVOS	25 UNID
ARVEJAS	12 TARROS
CARNE VEGETAL	1.900 GRS
ACEITE	10 CUCH
SAL Y PIMIENTA	

Además, debe cubicar y proveer la vajillería de mesa y cocina, la vajillería desechable usada en viaje y los accesorios como jabones, servilletas, condimentos, todo con su adecuado embalaje de transporte.

El trabajo del Grupo Alimento concluye con los menús editados y repartidos a los equipos de cocina, los alimentos no perecibles embalados al igual que los implementos de cocina y la vajillería.

TRABAJO DURANTE LA TRAVESIA

El Grupo Alimento se disuelve pasando a integrar los diferentes grupos de cocina quienes asumen la tarea. Solo 1 miembro es designado coordinador de los equipos y es responsable de la bodega de alimentos, transportada en bus.

14º DIA

CONSTRUCCION OBRA

FORMULA DE ALIMENTACION:

DESAYUNO	A
TENTEMPIE	1
MENU	12
TENTEMPIE	2
COMIDA	3

INSUMOS DEL DIA COMPRA PERECIBLE

CANTIDAD	PRECIO ESTIMADO	\$
PAN	117 UNID	2.574
JAMON	1.950 GRS	1.950
TOMATE	26 UNID	1.350
ACEITUNAS	500 GRS	500
ASIEN TO PIKANA	3.900 GRS	2.810
CEBOLLAS	6 UNID	240
ZANAHORIAS	9 UNID	225
PIMENTON	6 UNID	420
PAPAS	19 UNID	475
TOTAL		10.544

ABASTECIMIENTO DE BODEGA

CANTIDAD	
LECHE	1 KGS
CAFE	78 GRS
AZUCAR	500 GRS
TE	1/20 SOBRES
MERMELADA	3/250 GRS
QUESO	2 KGS
JUGOS	16 SOBRES
NEGRITAS	39 UNID
PASAS	780 GRS
SOPAS	7 SOBRES
VINO BLANCO	3 VASOS
HARINA	1 CUCH
ARROZ	3.250 GRS
ACEITE	6 1/2 CUCH
SAL Y PIMIENTA	

CALCULO DE LA MANTENCION DEL CUERPO EN TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Cuerpo integrado por 6 alumnos, responsables de la mantención del estado físico de los participantes, diseñando ejercicios de recuperación, pautas de primeros auxilios y selección y especificación del vestuario necesario en Travesía.

OBJETIVO DE UN CUERPO ATENTO

Al igual que la alimentación, el Taller propone a este grupo de trabajo, diseñar los requerimientos que conduzcan a un cuerpo en permanente «estado de contemplación». La Travesía, cualquiera sea su ritmo, exige un esfuerzo corporal producido por largas y sucesivas horas de viaje, permanentemente estudio de observación tanto en viaje como en las detenciones, dormir en campamentos o en viaje dentro del bus y, no tener días de descanso durante varias semanas.

Existe la opción de realizar una intensa preparación física adecuada a este propósito, pero la frecuencia de las tareas universitarias no dan tiempo para ello. Nuestros asesores -médico, preparador físico y quinesiólogo- han propuesto encarar esta problemática en base a dos premisas:

- el cuerpo es el «normal» de cada participante al momento del inicio de la Travesía
- se trabaja con la «recuperación» corporal diaria en base a ejercicios de elongación, juegos de distensión y horas de sueño, además de la dieta balanceada ya descrita.

El cálculo de la «recuperación» exige de un fino proyecto de tareas que deberán realizarse cotidianamente, con alternativas que encaren los diferentes tipos de desgaste físico. Implica un tiempo diario destinado a ello en Travesía.

El cálculo y especificación de la vestimenta «confortable» para la Travesía, es otra tarea del Grupo Cuerpo, quien deberá considerar factores climáticos, situaciones corporales, periodicidad del lavado y volumen posible de transportar.

Finalmente este grupo deberá conocer y proveer -con asesoría médica- los implementos necesarios para Primeros Auxilios, y situaciones especiales, además de política de acción frente a contingencias mayores.

ESTUDIOS Y TRABAJOS PRE- TRAVESIA

Cuerpo Normal este se registra en base a un test de Cooper realizado a cada participante. Los resultados permiten distinguir diferentes niveles de estado físico para los cuales hay que proyectar la «recuperación».

Ejercicios de Recuperación son en general de elongación y tendientes a contrarrestar la contracción muscular producida por las horas de viaje y el sueño. Se diseñan para los diferentes niveles de estado físico y se programan su tiempo y duración para insertarse en el Ritmo de la Travesía.

Juegos de Recuperación su característica es ser un momento de distensión dentro de prolongados ciclos de tareas repetitivas. Son ocasionales y sus implementos, estructura y duración es previamente calculada.

Sueño de Recuperación implica tiempo y forma de dormir. Se diseña la «cama» de Travesía -saco y colchoneta- que garantice abrigo y confort según el clima a atravesar. Su diseño debe considerar el volumen transportado pues éste es significativo frente a la capacidad de bodega del bus.

Ropa de Travesía ésta responde a 2 coordenadas que son el clima y la actividad programada. Con ello se puede especificar el tipo de ropa a llevar. La cantidad de ésta depende de la política de lavado en Travesía, actividad que significa tiempo de dedicación pero disminuye el volumen total de ropa transportada. Este cálculo debe considerar cuidadosamente la capacidad de carga y volumen de bodega del bus, pues el ítem ropa es de gran incidencia en este aspecto.

PRIMERA SERIE (ejercicios de saltura)



SEGUNDA SERIE (elongaciones)



TERCERA SERIE Trabajo de: piernas, abdomen, brazos



El grupo debe entregar lista con la cantidad y característica de cada tipo de ropa a llevar y determinar la característica y tamaño del envoltorio; en general se ha exigido maletas pues son más acoplables y de menor volumen total.

Debe programar la periodicidad y lugares donde se realizará el lavado de ropa y proveer utensilios y recipientes y habilitar el «tendedero» portátil con capacidad de ropa de 40 personas, diseñado en 1984 y llevado en todas las Travesías.

Primeros Auxilios asesorado por médico debe reunir los medicamentos apropiados a los malestares más recurrentes como dolores de cabeza, estómago, diarreas, insomnio, otitis, etc. Debe saber distinguir entre distintos malestares, dosificar los medicamentos y aplicar inyecciones cuando sea recomendado.

Este grupo debe formularse además una política de acción frente a eventualidades previsibles que requieran tratamiento específico... en 1984, las previstas picaduras de insectos que producían hematomas, fueron resueltas mediante diarias visitas a policlínicos para curaciones, programadas en el momento de la detención de la Travesía para compra de alimentos. También debe proveer lo necesario para prevenir eventualidades extremas que pueden acaecer por la característica de la ruta ... en 1985 y 88 se llevaron máscaras y oxígeno para los efectos de la altura; en 1986 el botiquín fue completado con vacuna antiofídica.

TRABAJO DURANTE LA TRAVESIA

Este grupo de trabajo pasa a realizar tareas generales y sólo algunos de sus miembros asumen tareas específicas como la de actuar de monitores en el desarrollo de ejercicios y juegos programados y la de responsable del guardado y administración del botiquín de primeros auxilios.

CALCULO DEL ESPACIO DEL BUS EN TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Bus, integrado por 6 alumnos, responsables de ajustar el espacio del bus de acuerdo a los propósitos de estudio y el ritmo propuesto para la Travesía. Deberá distribuir el espacio de asientos y diseñar los espacios para la preparación y guardado de alimentos servidos en viaje; además proyectar el complejo proceso de estiba y desestiba de bodegas que acaece en cada detención mayor.

OBJETIVO DEL ESPACIO INTERIOR

En las 5 Travesías el número de participantes ha sido menor que la capacidad de asientos del autobús contratado. Esto ha permitido trabajar el espacio interior del bus, modificando el espacio sobrante. Por diseño, los asientos de un bus se pueden desmontar, se pueden girar espalda contra espalda y también se pueden fijar otras estructuras apertadas a los rieles de sujeción de los asientos ... pero no se puede modificar la distancia entre asientos.

El espacio interior de un bus diseñado para recorridos de larga distancia persigue aislar a cada viajero, obstruyendo la visión horizontal con la altura de los respaldos, y creando una larga bóveda en altura que es el espacio común interior. Este espacio no es el más adecuado al objetivo perseguido en Travesía.

Para cada Travesía, el taller formula las tareas de observación a realizar en viaje. Viajar es entonces un acto de concentración en estado de observación. El espacio interior debe ser acorde al tipo de observación a realizar y además, en general, debe ser despejado, comunitario y con ausencia de todo vestigio de «dormitorio» privado de cada viajero.

En la medida del espacio vacío disponible este grupo puede trabajar el espacio interior, aumentar el ángulo de la visión horizontal hacia el exterior, puede direccionarlo o aún obstruirlo según sea el propósito del estudio. Además debe diseñar un ritmo de rotación en los asientos para observar desde ambos lados, a favor y contra la luz, y finalmente especificar tamaño y contenido del equipaje de mano para no obstruir el espacio interior.

Toda modificación o implementación al equipamiento debe diseñarse con una estructura y fijaciones capaz de resistir las vibraciones producidas por el movimiento del bus.

CALCULO DE LA ESTIBA Y DESESTIBA

Los buses de línea tienen sus bodegas diseñadas para el transporte del equipaje de pasajeros y además un pequeño porcentaje de carga. Esto, entrega una determinada capacidad en volumen y peso a transportar.

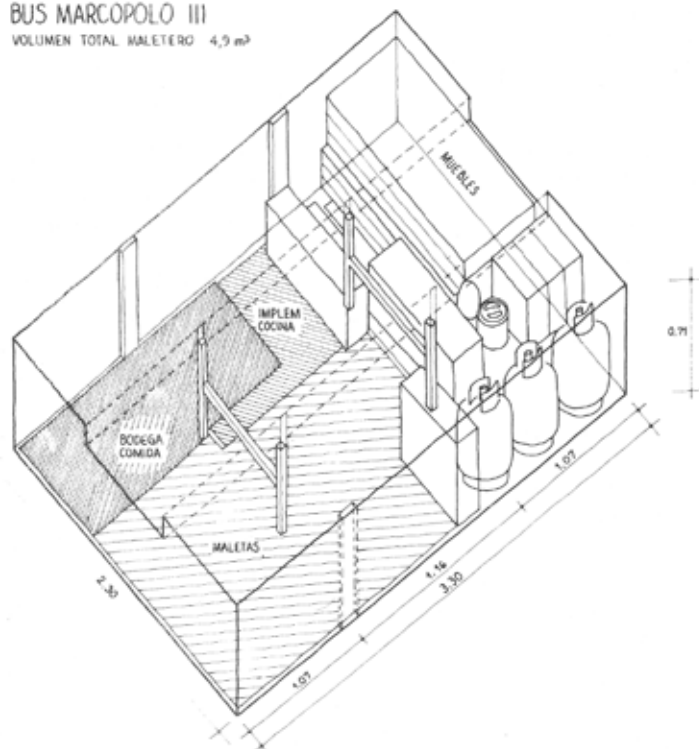
Todas nuestras Travesías, por exigencia del ritmo propuesto para ella, nos obligan a transportar además del equipaje, los implementos para establecer el campamento en tierra, los alimentos no perecibles, las herramientas a usar en construcción de una obra y en algunos casos aún hemos llevado algunos materiales de obra.

Esto obliga a un fino cálculo que va desde exigencias en peso y volumen de nuestro equipaje, hasta determinar las características de peso y volumen acoplable de cada uno de los ítem descritos. En 5 años de Travesía el Taller ha ido desarrollando y perfeccionando su equipo básico de campamento -carpas casino y cocina, mesas, taburetes, etc- a fin de obtener menor peso, volumen mínimo plegable y elementos estructurales (parantes) dimensionados al largo de las bodegas.

Con todo, es una real proeza de pre-cálculo el que realiza el Grupo Bus para poder estibar todos estos implementos. Este grupo tiene el poder de aprobar o vetar todas las proposiciones de transporte de objetos sugeridas por el Grupo Alimentos, Cuerpo y Tierra. Deben garantizar que desde la primera estiba -al momento de partir- todo lo previsto cabe en los espacios de bodega.

Además, el Ritmo de Travesía señala de antemano la periodicidad de los diferentes tipos de desestiba: desestiba total para armar campamento, desestiba parcial para almorzar en tierra, desestiba

BUS MARCOPOLO III
VOLUMEN TOTAL MALETERO 4,9 m³



ocasional de bodega de alimentos, etc. El cálculo de la estiba debe considerar además la disposición de los objetos en bodega para garantizar la rápida sacada de parte de la carga, sin desarmar la restante.

ESTUDIOS Y TRABAJOS PRE TRAVESIA

Capacidad del Bus luego de formalizado el contrato del medio de transporte, este grupo debe hacer un levantamiento del espacio interior del bus y de sus compartimientos de carga, tanto en bodegas como en parrilla en el techo. También la capacidad total de tara en kilogramos. Con estos antecedentes debe hacer maqueta escala 1:50 del espacio de bodegas.

Ritmo de Estiba-Desestiba éste está propuesto en el ritmo de la Travesía. Deberá identificar claramente todos los objetos que deberán movilizarse en cada tipo de desestiba y deberá proponer una política de distribución de la carga en los diferentes compartimientos de la bodega.

Carga Transportada a cada elemento o conjunto de elementos a transportar y -ya aprobado por el Grupo Bus- debe hacerse un registro de peso y una maqueta volumétrica escala 1:50. Con ésta se estudia la ubicación y disposición dentro de las bodegas. Los elementos livianos se pueden disponer sobre la parrilla (techo del bus) siempre que no exijan una frecuente desestiba por dificultad operativa.

Espacio Interior este grupo deberá estudiar las modificaciones al espacio interior del bus y construir -si se requieren- mesas de trabajo, despensa para los insumos de comida a consumirse en viaje, espacio para bidones de agua, para materiales de estudio y otras necesidades como bidón de oxígeno, etc.

Distribución de Pasajeros según las necesidades del estudio en viaje, deberá disponer la rotación de asientos en un plan para toda la duración de la Travesía. Deberá disponer los asientos para los «navegantes» al costado del conductor y el espacio de trabajo de los profesores. También hará plan de aseo del bus y proveerá los insumos necesarios.

TRABAJO DURANTE LA TRAVESIA

Este grupo asume la labor de «estibadores» distribuyéndose las tareas -4 a cargo de las bodegas y 2 para la parrilla superior. La duración de una estiba total es aproximadamente de 1 1/2 horas, la desestiba 3/4 hora. La carga es dejada a un costado del bus por los restantes participantes en la Travesía; el Grupo Bus es responsable de distribuirla en bodega.

CALCULO DEL ESPACIO DEL CAMPAMENTO EN TRAVESIA

EQUIPO DE TRABAJO

Tarea a cargo del Grupo Tierra integrado por 8 alumnos, responsables de diseñar el espacio del campamento y de la preparación y mantención de todo el equipamiento usado en tierra.

OBJETIVO DEL ESPACIO DEL CAMPAMENTO

En Travesía, las detenciones con armado de campamento son pre-programadas y su propósito, además de dormir en tierra, es visitar un lugar, un edificio significativo o construir una obra. Rara vez tienen solo un propósito técnico, tal como son las detenciones para comprar alimentos, combustibles, etc. Las visitas o trabajos son a lugares fuera del campamento, sin embargo al atardecer, este es el lugar de reunión, de hablar reunidos en la carpa casino, exponer lo realizado o de programar la próxima jornada. Es la «casa» en tierra.

Los lugares habilitados para acampar no son conocidos previamente pero la experiencia nos ha mostrado que en general ellos ofrecen un espacio direccionado y particionado, debido al tipo de suelo, pendientes, árboles, pilones de agua, lugares de baño, de lavado y centros de iluminación artificial. Rara vez es un espacio amplio no direccionado, pues aun habrá dirección predominante de brisas, vientos y sol.

El espacio de cada campamento habrá que disponerlo cada vez. Su cálculo es crear un ambiente autónomo que dé cabida y entorno a la posibilidad de reunirse y hablar ... es nuestra «plaza» en Travesía. Para ello se cuenta con las carpas de dormir, la carpa casino con mesas y sillas, la carpa cocina con su repostero exterior y el tendedero de ropa.

La disposición del conjunto ha de cumplir con propósitos espaciales y funcionales.

Espacialmente es posible organizarlo con la altura de las carpas, su proximidad, visión horizontal del conjunto y tamaño del espacio común. Funcionalmente deben cumplirse ciertas relaciones como proximidad del pilón de agua y lavaderos con la carpa cocina; distanciamientos de las carpas dormitorios de la carpa casino, por el ruido y sus bocas protegidas del viento predominante; distante y asoleado el tendedero de ropa, y todo el conjunto de carpas debe ser visible desde la cocina para sus custodia.

El montaje y desmontaje del campamento es una operación que requiere tiempo. En el sentido de la Travesía ésta es una labor técnicamente necesaria, por tanto, debe ser realizada en el menor tiempo posible. Para esto el Grupo Tierra debe pre-calcular el tiempo de la faena, distribuyendo las tareas de montaje y desmontaje entre todos los participantes, y establecer su orden de ejecución.

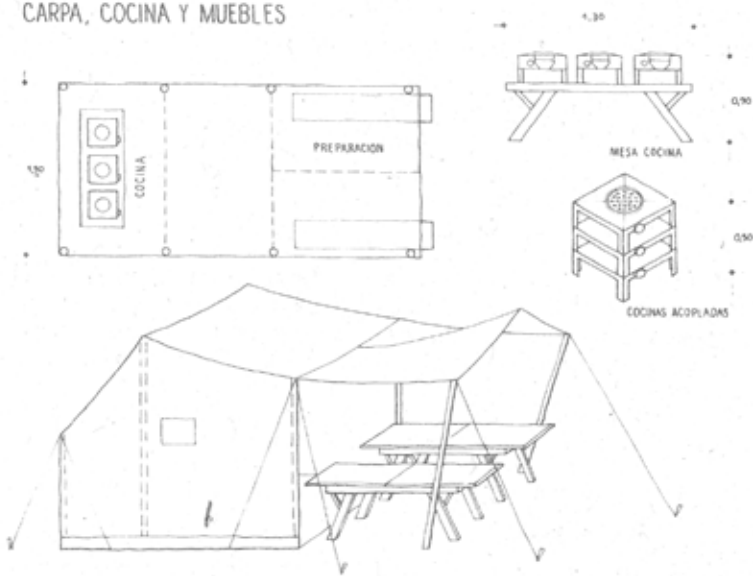
ESTUDIOS Y TRABAJOS PRE-TRAVESIA

Carpas Comunes son la carpa casino y cocina además del tendedero de ropa. Son propiedad del Taller y construidas para diferentes Travesías. Este grupo debe revisarlas, y repararlas y conocer su tiempo de montaje y desmontaje. Debe entregar informe de su peso y volumen al Grupo Bus.

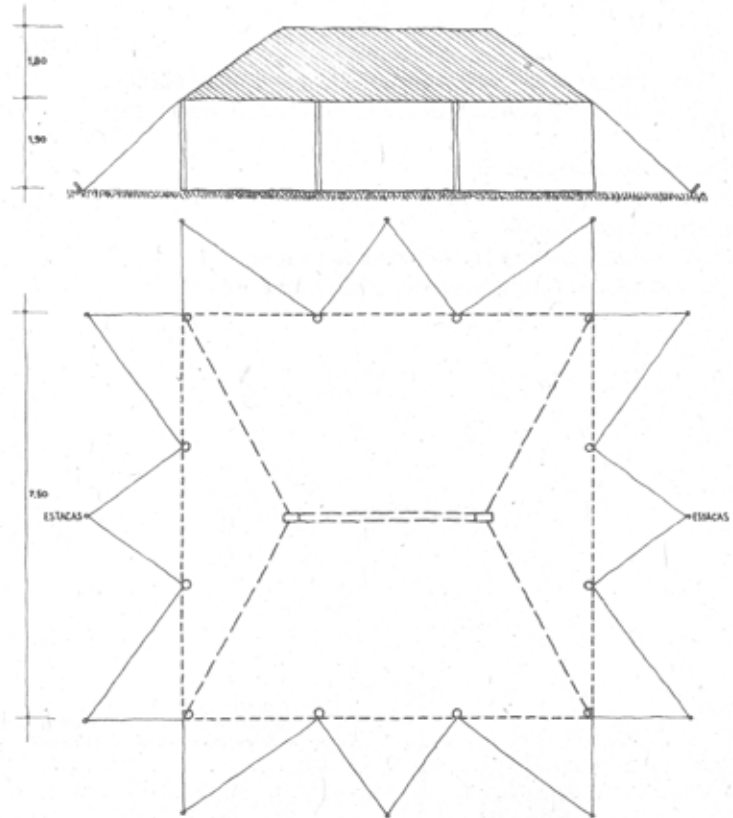
Carpas Dormitorios son propiedad de los participantes. Este grupo debe recolectarlas, exigiendo capacidades mínimas entre 2 y 4 personas, para disminuir el volumen transportado y tiempo de montaje. Debe revisarlas y repararlas y conocer el tiempo de armado de cada una, además habilitarlas para las condiciones climáticas existentes en la Travesía (suelo impermeable, cubretecho, mosquitero, etc). Su peso y volumen total es discutido con Grupo Bus.

Trazado del Campamento se estudian distintas disposiciones de él, en espacio centrado, estrecho y lineal o rectangular. Se establecen perímetros mínimos de carpas dormitorios por su distanciamiento obligado. Se estudia distancia entre éstas y carpa casino para aislamiento sonora. Finalmente se establecen políticas de ordenación y diseña un elemento «trazador» que será una constante a aplicarse en las variables del lugar.

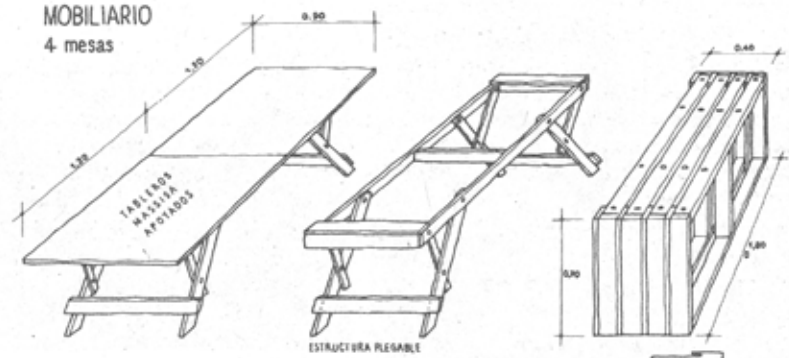
CARPA, COCINA Y MUEBLES



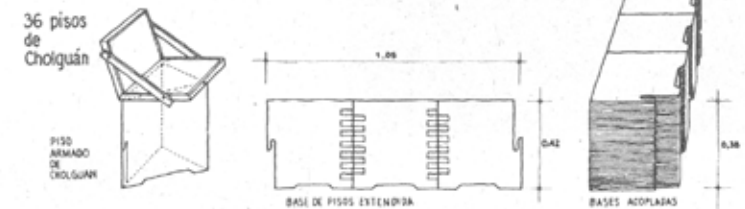
CARPA CASINO



MOBILIARIO 4 mesas



36 pisos de Cholguán



VAJILLERIA (algunos objetos)



Faenas y Tiempo en las faenas de montaje y desmontaje del campamento trabajan todos los participantes en Travesía, a excepción del Grupo Bus encargado de la estiba. Conocido el potencial de trabajo y el tiempo individual de armado de cada carpa, y la gente necesaria para ello, deben organizar los Grupos de Montaje, determinando para c/u el número de personas, sus tareas y tiempo empleado para que la faena se realice al unísono y en el más breve plazo, pues solo, una vez terminado el montaje pueden indicarse las otras actividades propias de la vida en campamento.

Sincronización con Actividades Complementarias aparecen principalmente en la faena de desmontaje, cuando éste debe realizarse al unísono con el lavado personal, servido de desayuno o comida, lavado de vajillería y estiba del bus. Es un proceso más complejo y ha de programarse la secuencia de desmontaje para que simultáneamente acontezcan todas las actividades señaladas. Debe considerar además que un 20% (aprox) de los participantes -en forma rotativa- no puede actuar esta vez pues integran el equipo de cocina, realizando el último lavado de vajillería.

Este es un fino y sincronizado precálculo de tiempo y tareas a realizar, y que debe ser asumido por todos los participantes: tiempo para el baño, tiempo para el desayuno y tiempo para el desmontaje, todo esto para 40 personas (aprox) y realizado en 1 1/2 horas entre inicio del proceso y la puesta en marcha del bus.

Herramientas y Mantenimiento el montaje requiere de implementos. Fundamentalmente es un proceso de hincado en tierra en base a estacas de distinto espesor según la estructura que sostienen. Esto requiere de distintos tipos de martillos con distinto peso, palas para regular niveles y picotas y chuzos. Además, una variedad de elementos de repuesto (estacas) y de mantenimiento y reparación (cordeles y elementos de costura). Todo ello debe transportarse en una «caja de montaje».

Otro accesorio son las lámparas de iluminación a gas que deben ir en un embalaje capaz de recibir el calor de una lámpara recién apagada y proteger de las vibraciones sus frágiles componentes. Su cuidado y puesta a punto es una delicada faena encargada a un participante que debe especializarse en esta tarea.

TRABAJOS EN TRAVESIA

Dos miembros de este grupo son responsables de trazar cada vez el campamento según el cálculo general pre-establecido. Además velan por la mantención y reparación de los elementos dañados en viaje. Otro miembro conserva la responsabilidad de cuidado, colocación y mantención de las lámparas. Los restantes miembros de este grupo pasan a compartir las faenas generales de montaje, integrando diferentes grupos de montaje.

Itinerario

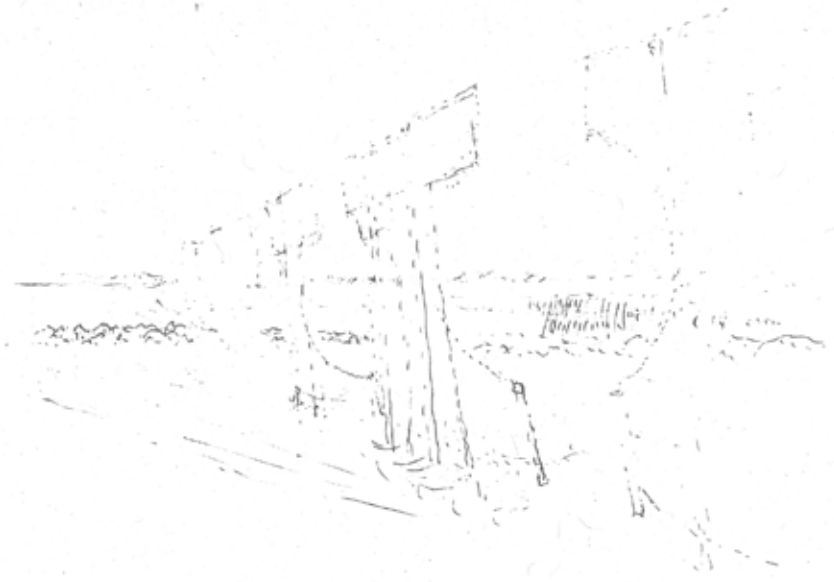
Valparaíso, Uruguaiana, Porto Alegre, Inbituba, Goias, Marudá, Belem, (Paralelo del Ecuador), Brasilia, Sao Paulo, Valparaíso.

Obras

- a) Imbituba, Sta. Catarina, Brasil.
- b) Marudá, Belem do Pará, Brasil.

Actos y proclamaciones

- a) Escuela de arquitectura Universidad de Brasilia.
- b) Escuela de Arquitectura Universidad de Sao Paulo.

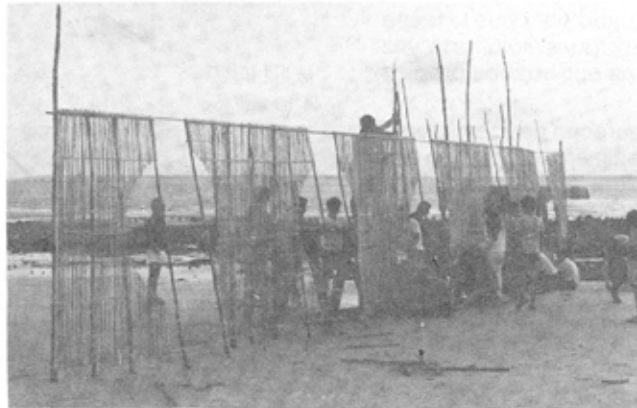


marco arquitectónico
muro de piedra
cara condensa en la tarde, sombra larga
marca bajo rubicunda, nivel del mar está, como siempre

Pensamos la obra como un marco arquitectónico para mirar la Cruz del Sur.
Pensamos conformar un lugar en cada detención de la travesía.
Un plano que muestra la Cruz del Sur en varias miradas,
determinado por el Polo Sur Geográfico y sus lojes.
Y otro plano que lo cruza, determinado cada vez por la tierra.
Un lugar patio, las 4 esquinas de un patio abierto
a la Cruz del Sur, al cielo. Un patio mirador



La transparencia;
una relación de lo visible e invisible
del vacío y el lleno por la luz enfigurada.



Imbituba latitud 25°, Sur

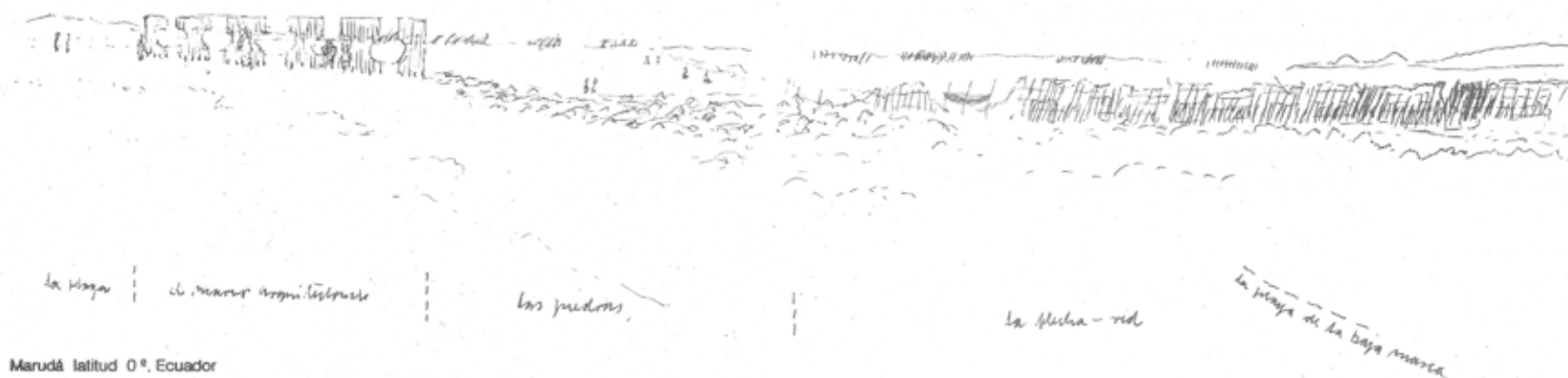
Nombre

La palabra poética señala el Norte geográfico del Continente. Por eso vamos a Belem. Lo consideramos como un borde. Es una manifestación de lo ambiguo.

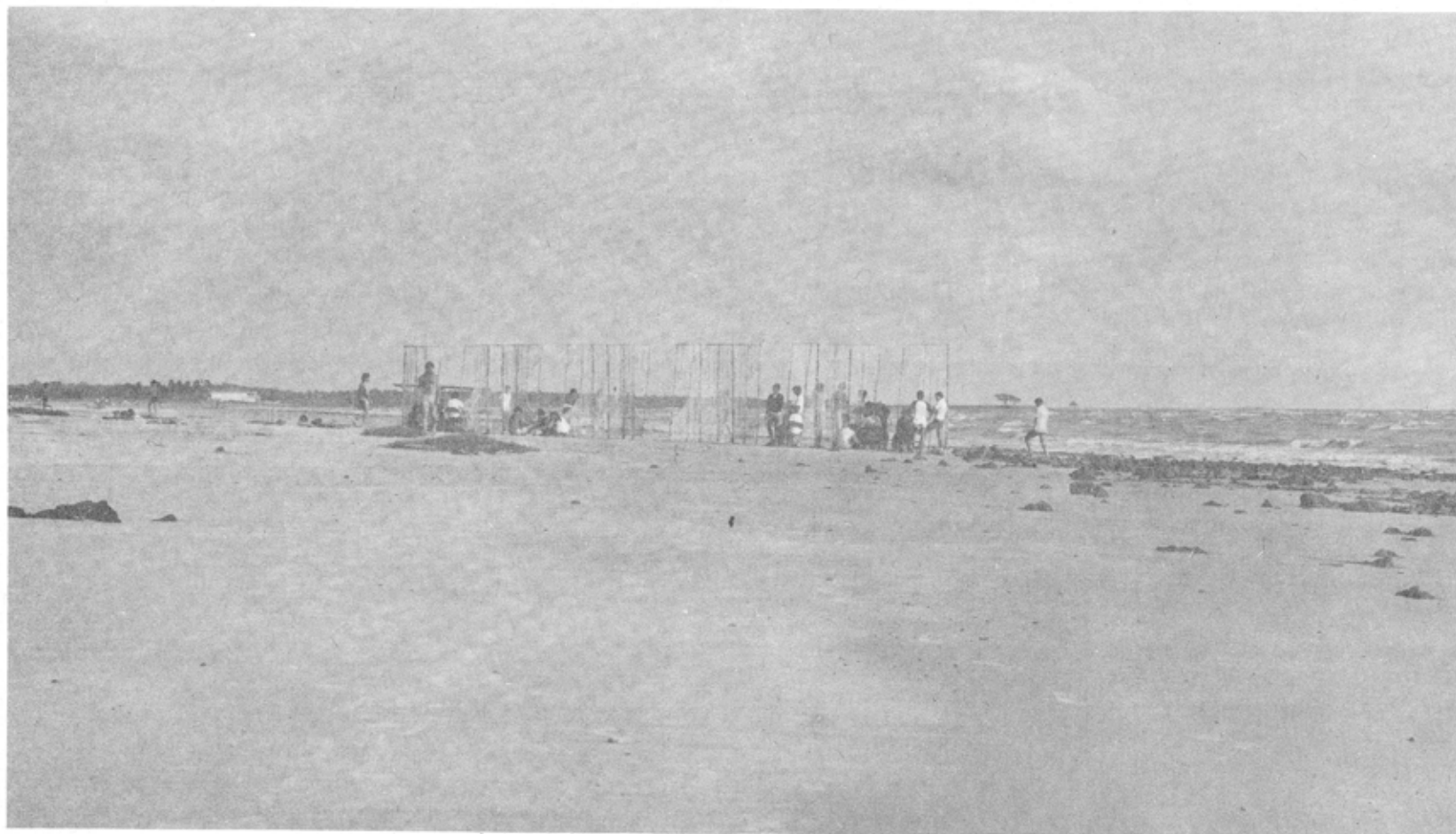
Itinerario

Primera detención: corresponde al punto donde se accede al Atlántico (Imbituba). A fin de estudiar la abertura hacia la Cruz del Sur visible.
Segunda detención: corresponde al punto donde la Cruz del Sur se hace invisible (Marudá).
La presencia y ausencia de la Cruz del Sur indica una relación entre lo visible e invisible; un orden.

1984 TRAVESIA DE LA CRUZ DEL SUR - BORDE DEL AMAZONAS.



Marudá latitud 0°, Ecuador



7
a

Obras

Primera: en Imbituba se construye un enmarcamiento, en base a planos de mantos de polietileno. Este enmarcamiento es al modo de un Patio. Que permite y eleva una multiplicidad de miradas hacia la Cruz del Sur.

Segunda: en Marudá se construye un plano de caña al modo de las jaulas de los pescadores, a fin de conformar una transparencia que la entendemos como ambigüedad, pues las múltiples miradas anteriores, aprehenden la ausencia visible de la Cruz del Sur en gestos también de ambigüedad (segunda manifestación).

Actos

Exposiciones en la Escuela de Arquitectura de Brasilia y de Universidad de Sao Paulo, que llamamos "proclamaciones", pues proclamamos que el Continente Americano se divide en franjas desde su cielo. Así mostramos la franja de Marudá y la franja de Imbituba.

Proclamación

Acto de entrega de la obra de Marudá a autoridades y residentes en el lugar. Se les deja los croquis y planos de la obra. Se cierra con lectura de textos de Amereida.

Itinerario

Valparaíso, Mendoza, Salta, Paso Huaitiquiña, San Pedro de Atacama, (Paralelo de Capricornio), Valparaíso.

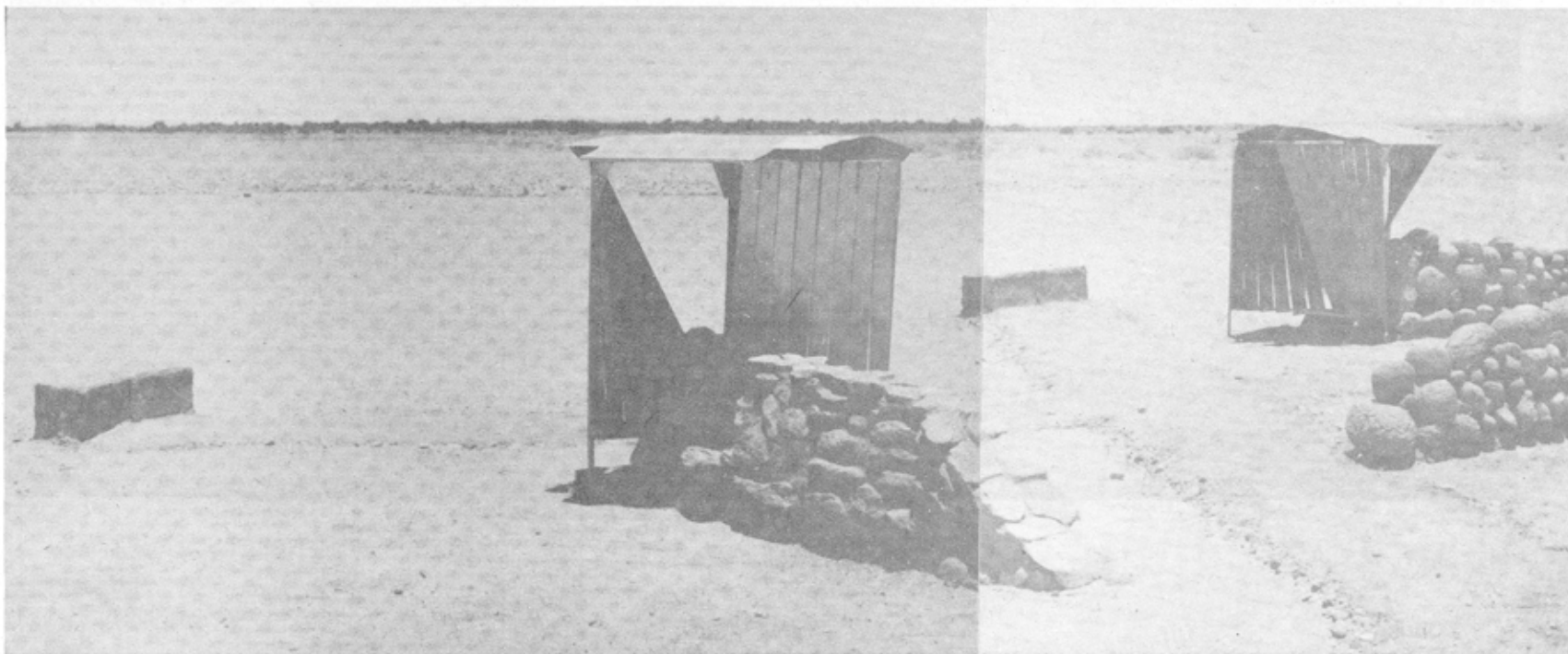
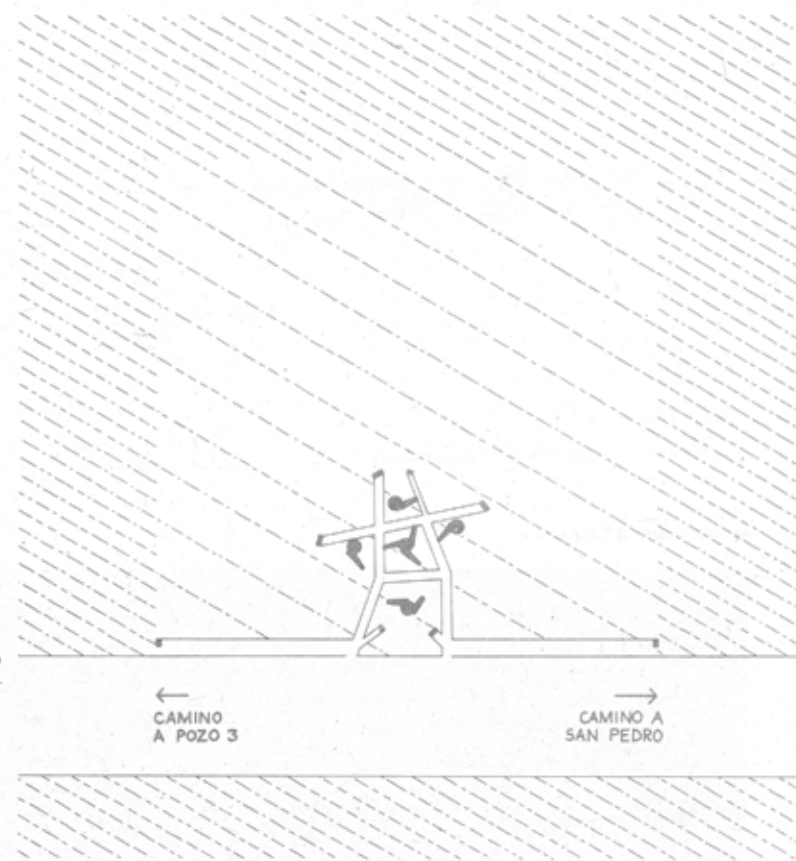
Obras

En camino San Pedro - Toconao (Chile).

Actos y proclamaciones

Escuela de Arquitectura Universidad del Norte (Antofagasta)
dos actos poéticos y signos (en el cruce ancho de la cordillera).

Son 5 prismas hexagonales dispuestos en torno a un centro sobre un plano horizontal y bajo el horizonte.



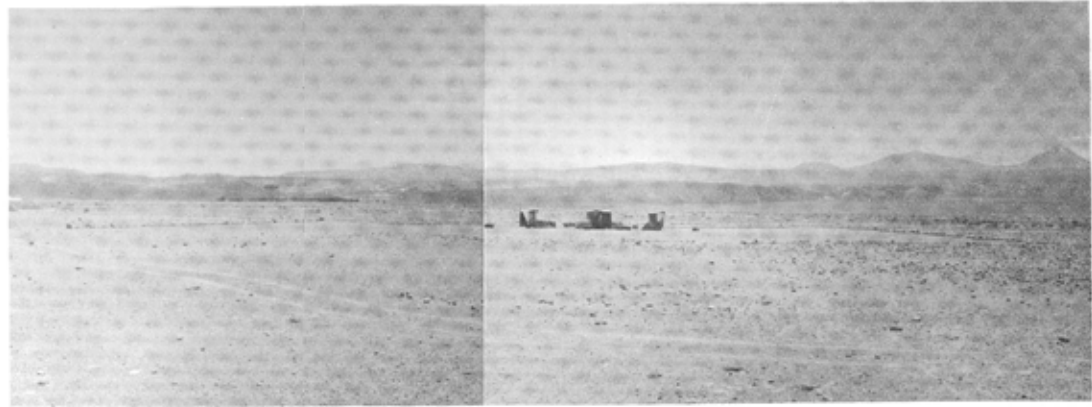
Nombre

Desde Amereida, de las cuatro travesías que señala la Eneida, ésta sigue aquella que dice del Naufragio y la carencia, sin referencia, pérdidas, solo la proximidad.

Itinerario

Seguir los bordes de los faldeos de la Cordillera de los Andes cruzando en Mendoza: ancho breve y Huaitiquiña: paso dilatado .
Bordes de la tierra con el cielo. El horizonte quebrado y la luz tangencial.

1985 TRAVESIA DE LAS DOS VERTIENTES - SAN PEDRO DE ATACAMA.

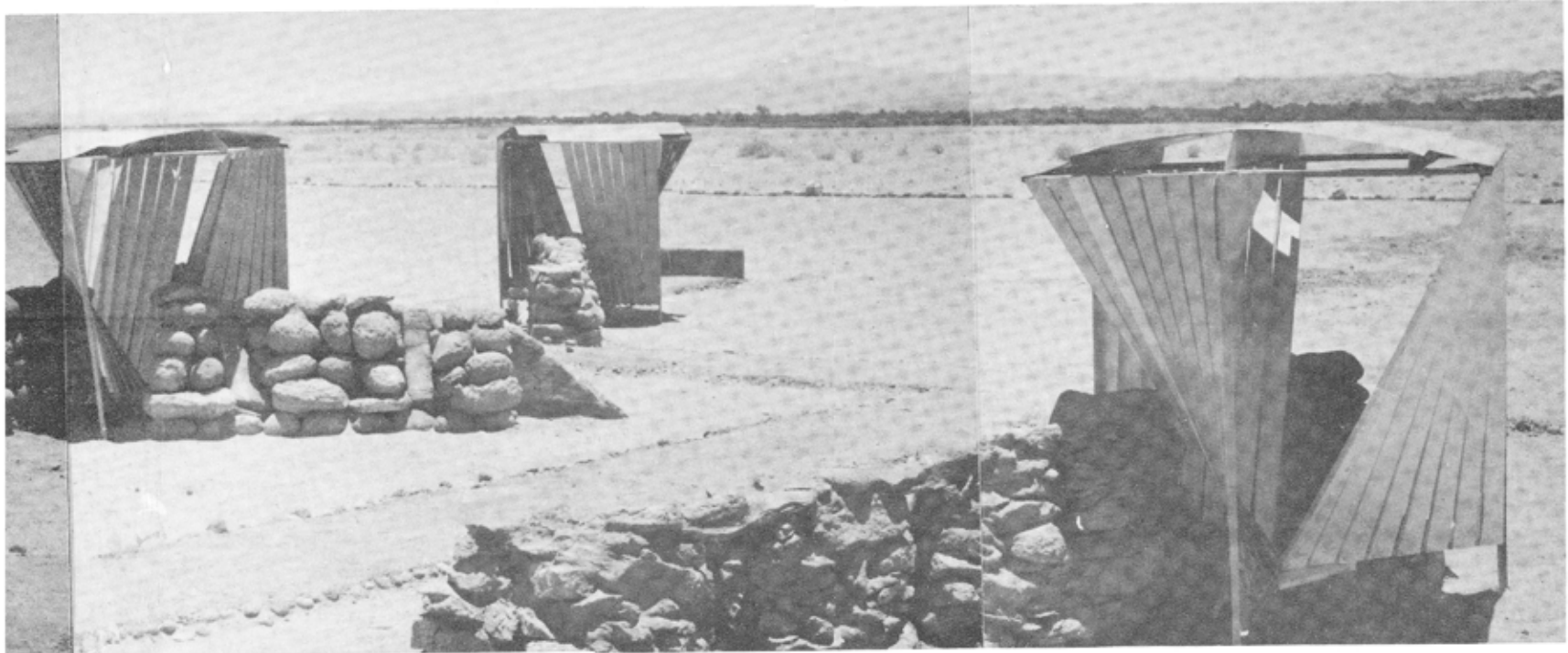


Desde la lejanía las unidades están dispuestas para distinguir siempre al menos 3, que es la cantidad mínima de "lo vario".



Las pircas se construyen con piedras recogidas y seleccionadas en el lugar. Las 5 unidades se construyen en el campamento con flejes de aluminio anodizado, plegados y remachados que se transportan en el bus a la obra.

La proximidad se construye en base a 5 unidades que se distinguen para hacerse reconocibles y numerables, en un paisaje sin referencias, como el del mar, y construir con su sombra, brillo y color, un interior.



7
b

Obra

San Pedro de Atacama camino a Pozo 3.

Ver lo que ve el ojo cuando ve. Vale decir, construir un interior autónomo en medio del paisaje. En este borde quebrado. Por lo tanto, un interior homogéneo. Construido a través de distingos equivalentes.

Actos y Signos

En la línea del trópico de Capricornio y a cada lado de la cordillera, un acto y un signo que señalan su cruce.

Proclamación

Exposición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Norte - Antofagasta.

Itinerario

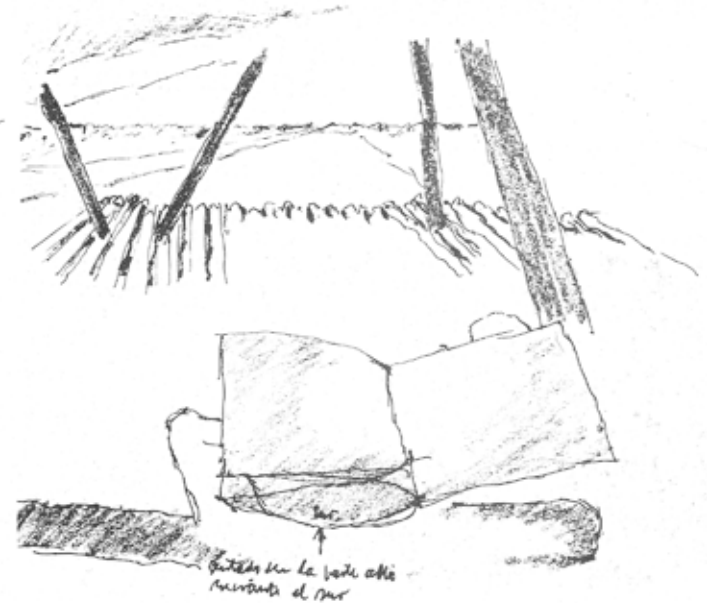
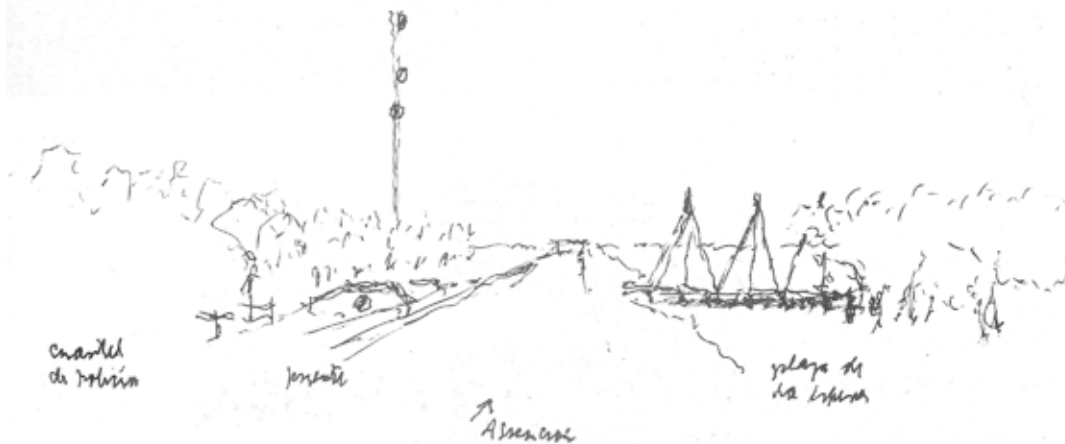
Valparaíso, Mendoza, estancias jesuíticas de Jesús María y Alta Gracia en los alrededores de Córdoba, Tucumán, Salta Misiones - Reducciones Jesuíticas (Ruinas de: Sta. Ana, Sn. Ignacio, Corpus Christi, Loreto) - Encarnación, Asunción, Pozo Colorado, Valparaíso.

Obras

Pozo Colorado. En el centro del Chaco Paraguayo y en el cruce de las carreteras trans-chaco (NS) y de la nueva a carretera desde Pto. de Santos en Brasil al puerto de Antofagasta en Chile (EO).

Actos y proclamaciones

Acto poético en la carretera Salta - Corrientes (Arg.) en el punto donde los faldeos cordilleranos dan paso al plano del Chaco. Entrega de la obra de autoridades y residentes. Lectura textos de Amereida.



La plaza de la Espera y el camino, únicas abstracciones en medio de la naturaleza del Chaco.

Nombre

Amereida nombra el Mar Interior. En las cuencas del Paraná y del Amazonas. Vamos a La Cuenca del Paraná. A la región del Chaco. Desde los bordes de América al interior. Que es ir de la América europea a la América desconocida.

Itinerario

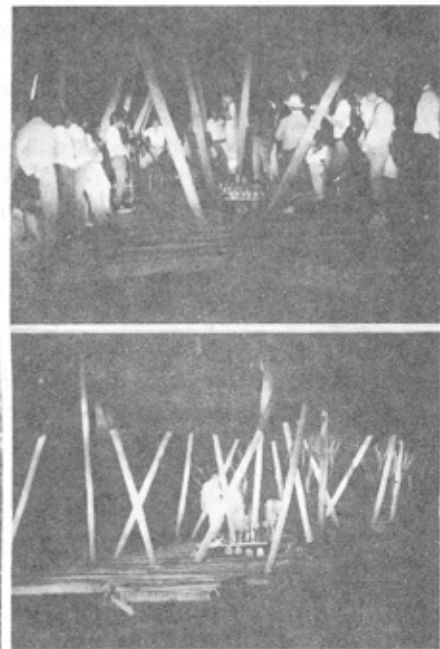
Cruza el mar interior. Por la tierra del Chaco y por el borde celeste que es el Trópico de Capricornio. Deteniéndose tres veces. Primera. El territorio cual Asentamientos (las estancias jesuíticas). Segunda. El territorio cual Avanzada (las misiones jesuíticas). Tercera. La actualidad de los Asentamientos y de las Avanzadas. Es la equidistancia entre los Océanos Pacífico y Atlántico. Un punto de equidistancias bajo el borde del Trópico de Capricornio; este es Pozo Colorado.

La sombra del Sur se construye con 2 mallas
la sombra del Norte se construye con 3 mallas
entre ambas entra el sol de Marzo y Septiembre
del Trópico de Capricornio.



Son 5 torres de troncos de palmera
llegan a la altura de los árboles,
geométricas; una geometría que se descubre,
que no se ve a la primera mirada..
iguales y diferentes a los árboles
una abstracción que se valora
para dar paso al acto de la espera.

1986 TRAVESIA DEL MAR INTERIOR.



7
c

Un piso a la altura del camino:
a 1,30 m sobre el suelo natural,
también de troncos de palmera.
Forma un rectángulo que tampoco se muestra
con una horizontal que se inclina
para ver el cielo y la Cruz del Sur.

Obras

Se construye una en la tercera detención. Es una plaza. La plaza de la Espera. La espera construida en el cruce de los caminos continentales por el centro de América, donde llegará, un día, una ciudad. La forma de la plaza es aquella de la irregularidad. Dicha irregularidad lleva a que la plaza sea un paradero. Donde aguardar las llegadas y partidas a los bordes del continente. La ciudad futura vendrá a acentuar o atenuar esta irregularidad actual al par que acentuará o atenuará, asimismo, al tronco de palmera que es el único material "territorial".

Actos

- Uno de lectura. Lectura de un trozo de Amereida en un punto en que el territorio del Chaco no entrega desde él sus propios bordes sino que la mera continuidad de su extensión.
- Otro. Un acto de entrega de la obra a autoridades y residentes del lugar. También se leen textos de Amereida que aparecen grabados en placas que se colocan en las diagonales de la obra del paradero o plaza de la Espera.

Itinerario

Paralelo 32; Valparaíso, Clucellas (Arg.), Santa Fe (Arg.) Paysandú (Uruguay).

Jaguarao (Brasil), Borde del Atlántico: Pelotas, Porto Alegre, Florianópolis, Itajai (Brasil).

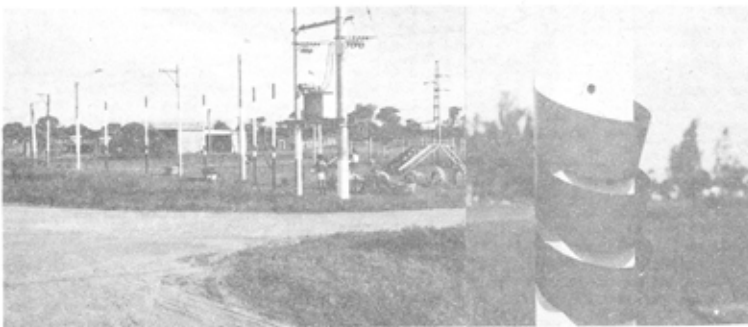
Paralelo 27: Blumenau (Brasil), Misiones, Resistencia, Presidencia de la Plaza, Quimilí (Arg.), Valparaíso.

Obras

- En Clucellas, Argentina.
- En Barra de Lagoa, Isla de Florianópolis Brasil.
- En el pueblo Presidencia de la Plaza: Argentina

Actos

- Acto poético en Clucellas.
- Acto poético en Presidencia de la Plaza.
- Acto de entrega de la obra en Barra de Lagoa.



Clucellas

una ventana para permanecer en espera ¿cómo?
Junto a las ventanas existentes que miran los 4 caminos,
otras "ventanas" interiores, dibujando semicírculos blancos
con palabras que dicen de América, Amereida,
las que en ese día de travesía nos dijo.
Se trata entonces: de constituir un interior con
dos miradas en la misma dirección
sólo cambia el plano de fijación del ojo y el horizonte.

Presidencia de la Plaza

Vamos a hacer presente este lugar en la carretera
¿cómo? Colocando los postes que faltan
para que estos más los que ahí hay
constituyan un volo que se lea como un conjunto.
Su lectura en velocidad desde la carretera
es en los fragmentos blancos pintados en los postes
entre 1.5 m y 4 m. de altura.
Su lectura en proximidad,
con las dobles y triples viseras colocadas en los postes
con los versos que Amereida nos indicaba ese día.



el Tago A

Nombre

La travesía parte por el paralelo 32, sube al paralelo 27 y vuelve por este paralelo.

La palabra de Amereida - volumen dos - dice del signo de la detención voluntaria y de la técnica. Nos entrega pares de palabras, así:

Junto a lugar, las palabras visible - invisible.

Junto a obra, las palabras: homogénea - heterogénea.

Junto a detención, las palabras cazador - presa.

Junto a exposición, las palabras: frontalidad - tangencialidad.

La travesía interpreta todo ello como seguir la ruta guiándose por dos paralelos.

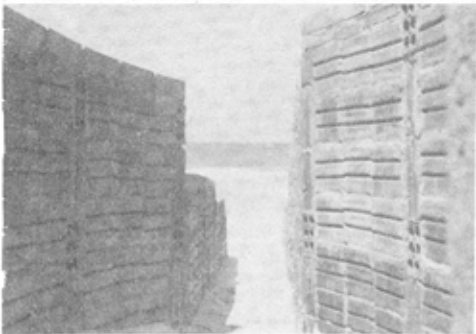
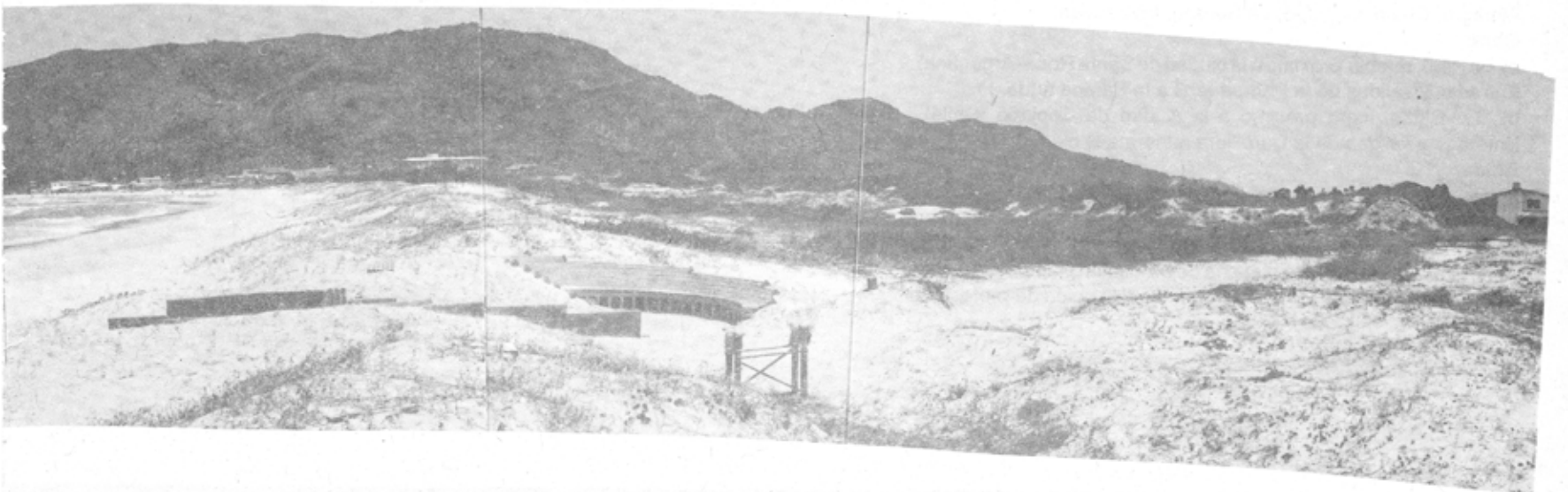
Itinerario

Cruza América de borde a borde ida y vuelta conformando una franja celeste que es la proyección de la tierra en el cielo entre los paralelos 32 y 27 Sur. Tres detenciones.

Primera. En un punto equidistante entre los océanos (Paralelo 32): Clucellas (Arg.) porque repara en las miradas frontales y las miradas laterales en simultaneidad.

Segunda. Un punto en el borde del Atlántico equidistante de los Paralelos. Barra de Lagoa, Florianópolis (Brasil). Porque se repara en la anterior simultaneidad, comparece lo fragmentado.

Tercera. Es punto equidistante entre los océanos, en el paralelo 27 en Presidencia de la Plaza (Arg.): el aparecer sucesivo en la mirada lateral en movimiento.



Barra da Lagoa

Un círculo de 3,5 m de diámetro en la duna, con un asiento y respaldo para tomar el sol; un interior inmediato a la playa y al mar.

Un paso para atravesar la duna, no subir ni bajar para pasar del interior a la playa, estrecho para no interrumpir el cordón de dunas que se unen con un salto sobre el paso.

Interior y paso emergen levemente sobre la arena para aparecer fragmentariamente en la extensión de dunas, porque la obra es varios, más de 1 aparece por lo menos en 2 para que sea leve y lateral.

Obras

Primera. En Paradero en Crucellas. En un cruce de caminos. Un cuarto existente en albañilería de ladrillos. Con una puerta y cuatro angostos vanos. Se lo pinta en una construcción en blanco, gris, y negro. Se logra una luminosidad. Esta construye un equilibrio visual entre la proximidad misma del paradero y la lejanía de los buses que transitan. Es un equilibrio entre el interior y el exterior, es la posibilidad de la simultaneidad en que dicha simultaneidad viene a ser presencia del continente.

Segunda. En la playa de Barra de Lagoa. Se construye una plaza. Enladrillada. Asiento en hemiciclo. Conformándolo de manera de alcanzar una visión fragmentada de la obra. Este equilibrio de lo fragmentado es presencia del borde del continente.

Tercera. Camino. Estación de servicio en presidencia de la plaza. Plaza juego de niños. Se reordena la plaza mediante una serie de postes de madera. Este tercer equilibrio busca hacer presente aquello que pasa inadvertido pues se lo deja sólo a las miradas transversales, trata de recoger precisamente la dimensión de transversalidad del continente.

Cuarto. Entre las tres obras la simultaneidad de lo fragmentado y la transversalidad conforma una presencia (1) totalizante (2) que sólo puede verse si se recorre en una travesía que sigue la franja celeste antes dicha (3). Por eso hablamos de una cuarta obra.

Actos y proclamaciones

En Clucellas. Escritura de textos de Amereida en el interior del paradero. Luego, lectura de esos fragmentos. Juntando la voz poética con la lejanía de la extensión al colocarse todos en círculo, de espaldas al texto escrito. En Presidencia de la Plaza. Textos de Amereida escritos en planchas colocadas en los postes. Se guarda silencio. En Barra de Lagoa. Reunión de vecinos de la localidad, lectura de versos de Amereida y entrega de la obra para que la cuiden sus habitantes.

Itinerario

Valparaíso, Mendoza, Puelches, Choele-Choel, San Antonio Oeste (Borde del Atlántico), Perú, Santa Rosa, Córdoba, Fiambalá, paso San Francisco, Salvador, Potrerillos, Diego de Almagro, Chulo, Copiapó, La Serena, Valparaíso.

Obras

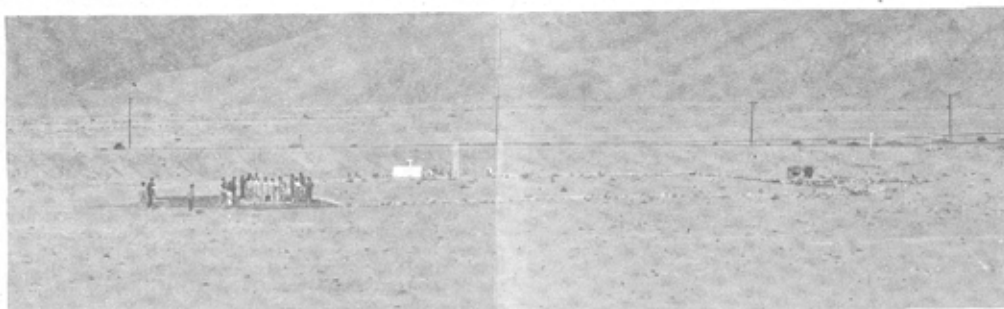
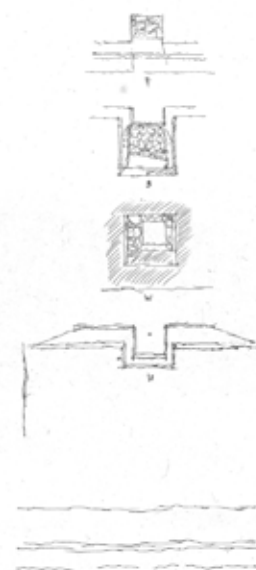
a) En Perú, pueblo próximo a la ciudad de Santa Rosa (Argentina). Entradas y salidas de la Pampa fértil a la Pampa árida.

b) En Chulo, lugar próximo a la ciudad de Copiapó (Chile)). Entradas y salidas de la Cordillera minera a la ciudad.

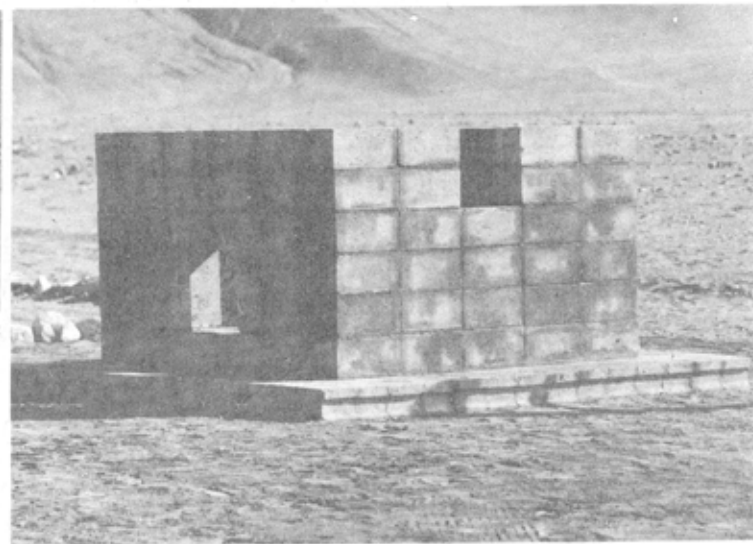
Actos

a) En el centro de Puelches, a la espera de constituirse, lectura de Amereida.

b) En Perú entrega de la obra a autoridades y vecinos. Lectura de Amereida. Colocación de plancha de bronce en Hall de la Escuela del poema "Borde de los oficios" con participación de profesores y alumnos.



CHULO valle cordillerano en Chile.



Nombre

Poema "Borde de los Oficios". Dos oficios. El Minero cordillerano y el Gaucho matrero.

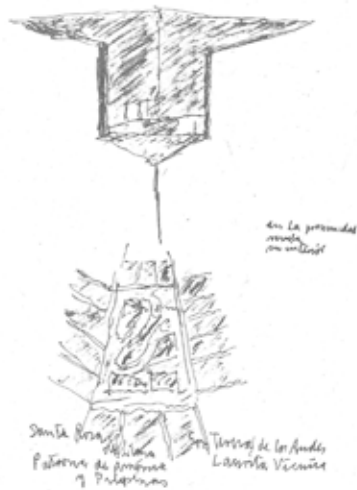
Itinerario

Primer paso en diagonal, que no a lo largo o a lo ancho. A fin de abarcar el máximo con el mínimo de recorrer, para que el punto más próximo al Atlántico sea más próximo al punto de partida: Valparaíso. Este punto es San Antonio Oeste. Encontrar lo matrero del gaucho no desde su lejanía sino que desde esta proximidad.

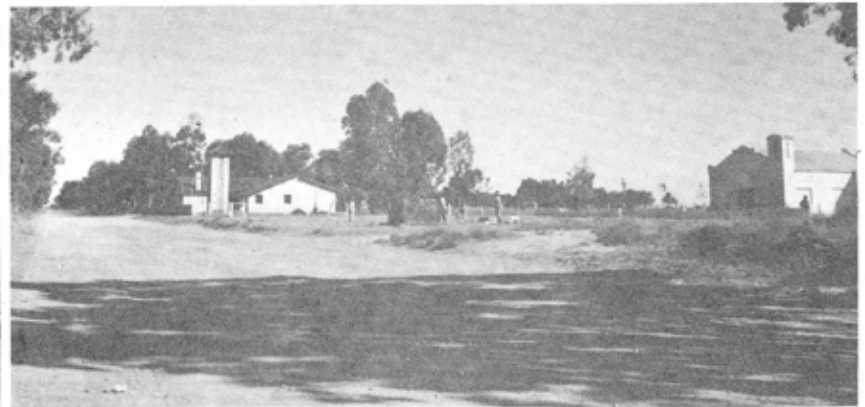
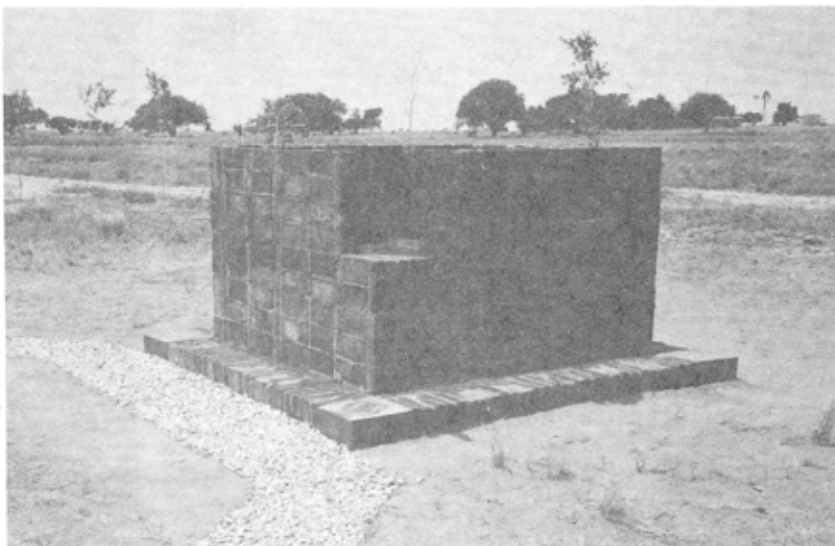
Segundo paso ir por el recorrido más corto desde las Pampas áridas a las fértiles.

Detención. En Perú reparamos que los oficios que trabajan la tierra, se cuidan de marcar los límites de ésta.

Tercer paso de nuevo en diagonal rumbo al punto de entrada y salida de la cordillera minera. Chulo, límite de la tierra explotada y la tierra urbana de la ciudad. Es tradición del oficio minero levantar ermitas en sus límites territoriales.



Tres instancias del "volver"
Desde lejos: las obras son como una mancha que interrumpe el horizonte.
Más cerca: una forma perfilada.
En la proximidad: revelan su interior



PERU pampa en Argentina.



Obras

Dos: un tem-plete en Perú y un tem-plete en Chulo. Tem-plete es un pequeño recinto al cual se contempla su interior pero no se entra. Es una interpretación de las ermitas con imágenes religiosas que es el lenguaje elemental con que los oficios de la tierra dan gracias por los éxitos de la empresa ejecutada y se encomienda la próxima. Pero en lugar de ser un nicho abierto en una cara lateral, a la manera de las ermitas, es abierto al cielo de América, es un trozo de tierra que se contempla a la manera de vuelo de pájaro. Pero no en la lejanía de éste, sino en una proximidad percibida en la Pampa que permite reparar en todo detalle de la tierra. Ambos tem-pletes son en albañilería con los materiales de su zona. Ellos intentan construir un acto. El acto de acercarse y de mirar la tierra limitada no como un símbolo del oficio. Sino como una experiencia del espacio. Ambos albergan en su interior el poema dedicado a Santa Rosa de Lima, grabado en una plancha metálica.

Actos

Las entregas de los tem-pletes y el almuerzo en Puelches, en que se expone el sentido de la travesía, el origen poético de ésta. Se habla dentro de una dirección: Aquella del "Regalo". Del cual se desprende que hayamos llegado a estos lugares. Y que se les dedique obras y trabajos como un acto de entendimiento entre hombres de los más diversos oficios.

Diagramación montaje y control de producción
Taller de Titulación 1991 Verónica Cortés, Marjorie Ermann, Elena Eyquem, Ximena Froemel y Rocío Muga.



SECCION 8

EL ORDEN DE AMEREIDA CRUZA ESTAS PAGINAS

PARTICIPANTES

Profesores Víctor Boskovic, Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Claudio Giroia

1984

Arquitectura

Titulación II

Andía S Alfredo, Arias V Leopoldo, Baeriswyl R Sergio, Bertolini C Enzo, Cruz S Hernán, Fuentes M Manuel, Hernaiz J José, Peralta T Patricio, Ramírez B Luis, Salaya I Carlos, Suárez B Hugo, Urmeneta O Viviana, Yurac F Alejandro, Zegers G María del Carmen.

Primer Año

Acuña L Hugo, Alarcón D Fernanda, Aldoney R Eduardo, Aldunce F Cristián, Alfaro F Luis, Aljaro E Nicole, Alvarado G Julio, Amengual M Elena, Armas M Germán, Aros R Héctor, Astorga A Octavio, Avila R Ricardo, Azócar A Pablo, Bazignan T Pablo, Bianchi R Eduardo, Binimelis M Maricela, Blanco G Rodrigo, Broquedis M Pablo, Bucca A Pedro, Bustamante M Marinella, Carvajal M José, Castro S Hugo, Celedón G Alvaro, Colacci R Cristián, Coloma T Jaime, Cortés S Carlos, Croquevielle A Claudia, Delaveau C Mylene, Delaveau S Madeleine, Delgadillo H Hugo, Delgado G Alejandro, Faúndez F Miguel, Fernández B Gastón, Ferrer J Alfonso, Figueroa G Héctor, Flores G Juan, Fuentes D Patricia, Fuentes G Luis, García U Alejandra, Gómez P Jorge, González F Aldo, Grez A Pedro, Guerra S Christian, Harrison V Francisco, Hermosilla F Luis, Herrera G Mario, Herrera L Tomás, Hildebrandt V Christian, Kahler G Ramón, Kruberg G Claudio, Ladrón de Guevara C Oscar, Lara Z Mauricio, Ledezma D Christian, Leigh L María, López de Maturana L Pedro, Maldonado D Félix, Manríquez V Manuel, Marambio M

(sigue)

Cristián, Martínez S Adriel,

Medel L Eduardo, Mendoza P Marcelo, Mercado E Rodrigo, Meza F Marco, Muñoz A Alex, Muñoz F. Claudia, Murillo R Jorge, Muzio S Claudio, Navarro V Claudio, Nettle V Alejandro, Noguera V Alfonso, Nordenflycht G Jorge, Olivares C Guillermo, Oñate P José, Ormazábal L Pedro, Parra P Waldo, Pavez L Samuel, Peragallo B Pablo, Pérez A Rafael, Pineda M Hugo, Pinochet P Oscar, Puvogel M Carla, Quezada M Hugo, Ramírez D Mauricio, Rapaz C Claudia, Reyes P Gabriela, Reyes S Claudio, Rodríguez G Ignacio, Santibáñez G Jhon, Segovia C Patricio, Serey R Cristián, Silva S Susana, Somoza L Ximena, Teillery D Juan, Tello V Eduardo, Torres M Iván, Uribe V Bernardita, Vallejos M Pablo, Vargas R Nelson, Villarroel O María, Vivanco R Christian, Vivian B Eduardo, Wagner C Priscilla, Zegers G Alfonso.

Diseño Gráfico

Titulación

Christie B Soledad, Cruz V Mauricio, Drápela V Cecilia, Izquierdo S Ximena, Letelier C José, Martínez de U Andrea, Morales A Claudia.

1985

Arquitectura

IX Etapa

Canillo A Eduardo, Christie B Isabel, Donoso P Gonzalo, Jorquera C Juan, Mercado U Patricio, Morales S Alvaro, Oviedo P Miguel, Quinlan E Rolando.

X Etapa

Brass M Frederick, Cañas E José, Consiglieri B Alicia, Corrales G Mauricio, Cortés S Carlos, Croxatto S Andrés, Fernández Y Juan, Klink Y Mauricio, Merino R Sergio, Olivares B Olga, Ramírez I Rafael, Recabarren A Francisco, Remedy F Italo, Reyes L Enrique, Ruiz M Angélica, Salgado E Huberto, Vallespir M Consuelo, Valdés R Cristián, Villalobos S Juan, Walker P Francisco, Weason C Juan.

Titulación I

Alliende A Mauricio, Córdova S Alfredo, Edwards R Pablo, Jaramillo P Fernando, Martínez L Alvaro, Méndez P Vicente.

Titulación II

Cinffardi C Antonio, Escalona P Inés, Flores D Mario, Grandón C Víctor, Huidobro M Pedro, Martín R Manuel, Méndez P Francisco, Mewe V Giancarlo, Parga M Andrés, Rojas D Loreto.

1986

Arquitectura

IX Etapa

Baeza D Elsa, Bellot M José, Cabezas B Marcela, Cagliero M Guillermo, Casiro P José, Davanzo P Juan, Delgado Z Guillermo, Díaz G Claudio, Flores S Leonardo, García O José, Hirheimer G Reuben, Lazcano H Rodrigo, Muñoz F Wilma, Odone P Luciano, Quercia M Mauricio, Saelzer C Gerardo, Salazar S Hernán, Susaeta U Juan, Valenzuela A Ricardo, Valenzuela D Rodrigo, Viertel V Jaime.

X Etapa

Barison K Germán, Bravo V Alfonso, Canala- Echeverría V. Patricio, Canihuante S Rafael, Carrillo A Eduardo, Christie B Isabel, Díaz V Alejandro, González C José, Grino B Jorge, Guerrero A María, Gutiérrez C Ramiro, Martínez M Fernando, Moena V Hernán, Montes I Rodrigo, Morales S Alvaro, Muñoz A Mauricio, Picón G Roberto, Rojas N José, Vargas G Gonzalo, Verdejo P Luis.

Titulación I

Cortés S Carlos, Donoso P Gonzalo, Jorquera C Juan, Mercado R Patricio, Merino R Sergio, Oviedo P Miguel, Quinlan E Rolando.

Titulación II

Brass M Frederick, Canas E José, Corrales G Mauricio, Croxatto S Andrés, Fernández Y Juan, Klink Y Mauricio, Olivares B Olga, Recabarren A Francisco, Remedy F Italo, Reyes L Enrique, Ruz M Viviana, Salgado E Huberto, Valdés R Cristián, Vallespir M Consuelo, Villalobos S Juan, Walker P Francisco, Weason C Juan.

1987

Arquitectura

IX Etapa

Aguilera K Rodrigo, Del Pino L Alejandro, Fernández F Cristián, Ferrada H Jorge, Hermosilla F Juan, Letelier E Patricio, Monteverde C Mario, Moreno G Carlos, Pozo P Eduardo, Rojas A Patricia, Saavedra L Liliana, Schiefelbein G Cristián, Soto A Alejandro, Uccelletti Z Luciano, Valdés R Tomás, Valdivia I Carlos

X Etapa

Bellot M José, Delgado Z Guillermo, Espina B Gabriel, González R Francisco, Guevara G Guillermo, Hirheimer G Reuben, Icarte B Carlos, Kirkwood C Ana María, Mauret G Eduardo, Middleton O Claudio, Muñoz F Wilma, Ojeda P Raúl, Ortiz B Gonzalo Pérez A Agustín, Reculé I Jean, Rencoret van W Rodrigo, Scalpello G Jaime, Valenzuela D Rodrigo.

Titulación I

Cabezas B Marcela, Cagliero M Guillermo, Davanzo F Juan, Díaz G Claudio, Flores S Leonardo, García O José, Lazcano H Rodrigo, Odone P Luciano, Salazar S Hernán, Susaeta U Juan, Valenzuela A Ricardo, Viertel V Jaime

Titulación II

Baeza D Elsa, Barison K Germán, Bravo V Alfonso, Canihuantes S Rafael, Carrillo A Eduardo, Christie B Margarita, Díaz V Alejandro, González C José, Grino E Jorge, Guerrero A María, Martínez M Fernando, Moena V Hernán, Montes I Rodrigo, Morales S Alvaro, Picón G Roberto, Rojas N José, Verdejo P Luis.

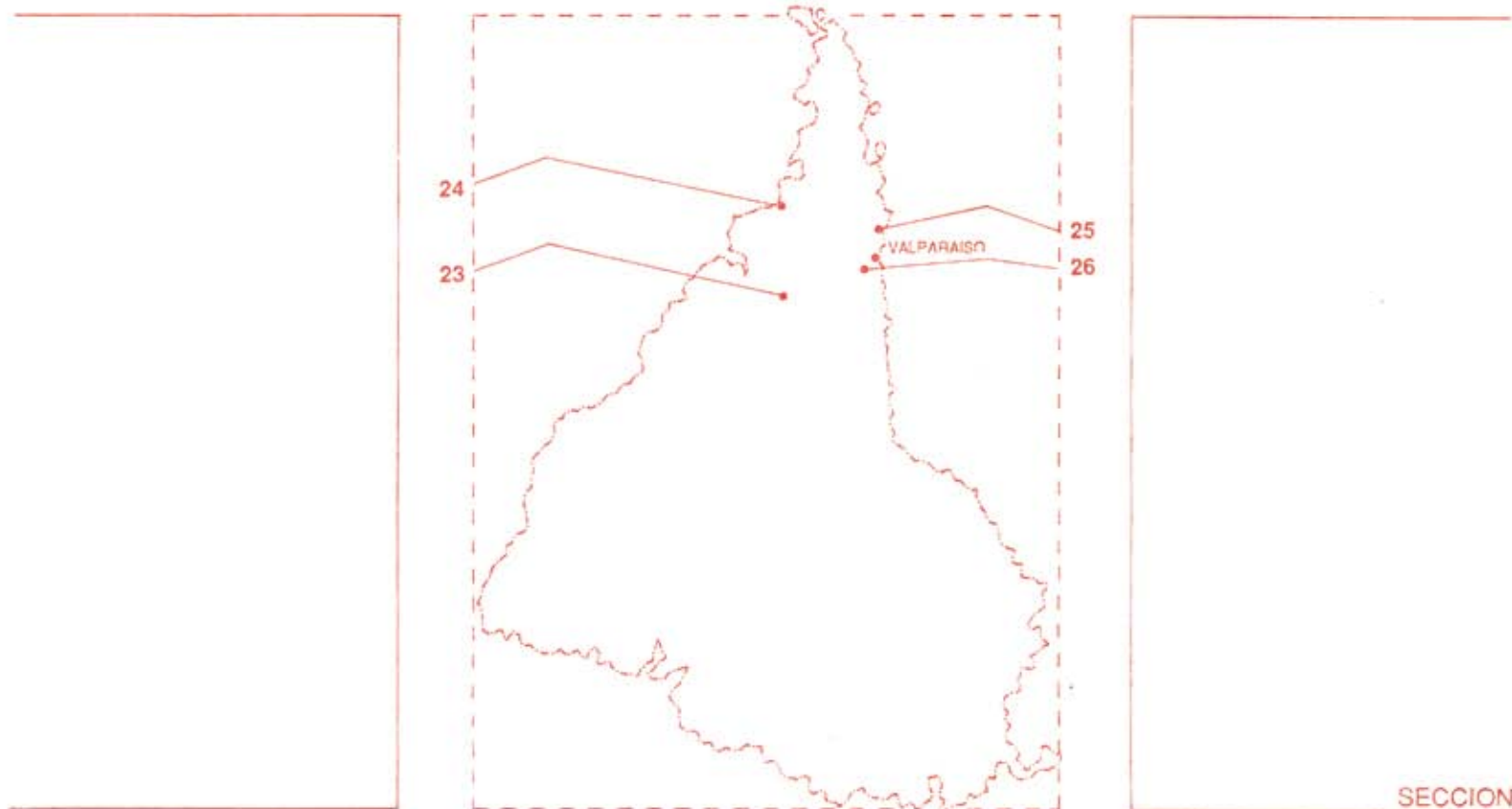
CUATRO TRAVESIAS DE LA SECCION 8

23
RIO PARANA
Argentina 1984
a

24
DESEMB. RIO DE LA PLATA
Argentina 1985
b

25
TREHUACO
Chile 1986
c

26
SANTIAGO
Chile 1987
d



SECCION 8

Estas cuatro travesías, naturalmente, significan llevar adelante una construcción interna que oye la palabra poética y que concibe una obra arquitectónica, al par que una construcción externa que organiza la empresa del viaje y campamento, con la edificación de la obra. Pero detrás de ambas construcciones hay una tercera, que es aquella del acto, que se dispone a oír la palabra poética cual momento de acción. Esta presentación da cuenta de estas construcciones internas y externas: pero no deja que lo relativo a este acto - tercero - permanezca en las observaciones de profesores y alumnos allá en sus carpetas.

La presentación misma se ordena en un texto a página abierta, en dibujos de planos - también a página abierta -; y la documentación fotográfica - de igual manera.

El texto narra la travesía. Los planos intentan construir la expresión de un espacio único que va desde el continente, hasta la obra y los pormenores de ésta. Espacio que vale de igual manera para las cuatro travesías. En cuanto a las fotografías ellas permanecen en el proceder habitual.

Dicho intento de construcción del espacio permite narrar las travesías como la empresa hacia los grandes ríos del continente

- la primera; que se llega a la desembocadura de estos en el océano - la segunda; para volverse a un río pequeño y aislado - la tercera; y la reunión de los dos ríos por el hombre - la cuarta. Cabe reparar que cada una de ellas quedaron en algo que es concluso, que podría no continuarse. Y al hacerlo no alcanzaron progresión alguna. Vamos así de lo concluso en lo concluso. Este es el acto que señala Amereida. Cabe volver a reparar que hemos quedado en lo opuesto a la planificación, en cuanto ésta llega a una conclusividad a través de pasos que quisieron otorgarse una libertad de inconclusividad, en cambio aquí, nosotros vamos, por pasos conclusos hacia la inalcanzable inmediatez de la palabra poética.

Leer por tanto, esta página con este sentido de lo desconocido.

Se cantea de suerte que la cara sea una superficie única: por ello, homogénea, pulida. Y sus bordes no guardan relación con el bulto de la piedra. Para lo cual la superficie es prolonga en un mínimo y libre achurado de estrías que vienen a construir la discontinuidad entre cara y piedra.

Las filas del limparita se disponen construyendo una continuidad. En una inclinación única (no vertical - no horizontal) que sólo se interrumpe por las fisuras entre la piedra. Y estas se ordenan de mayor a menor volumen. Y como las filas son dobles, en una liparita disminuye mientras que en la otra aumenta.

De suerte que quien se pasea por la plazoleta al par de quedar dentro de ella queda antes sus bordes. Pues todas las caras canteadas dan sólo al interior.

Por eso no resulta impropio que los diseñadores gráficos graben a cortapluma en las piedras que enmarcan la distancia entre las entradas a ambos pisos; estos versos de Amereida.

su inscripción

da lucidez a la piedra

La Travesía, en cuanto al obrar arquitectónico va, entonces, desde oír la palabra poética hasta hacer posible que los gráficos la graben en el lugar.

Actos; uno inicial. Aquel de Bahía Inglesa. Otro en medio de la faena: cuando se traslada la liparita de su sitio de almacenaje a la plazoleta recién excavada. Tal contacto con la piedra permite despertar el tacto nuestro que maneja a la escofina.

Acto de inauguración de la obra: signo y arquitectura, del signo que avanza su presencia visible y la arquitectura que la retiene. Todos participan en decir Amereida y "*Tierra baldía*" de T.S. Elliot. Bajo un volumen de tetraédros que es un artefacto volador estructurado para equilibrar la gravedad con la intensidad oscilante de los vientos cordilleranos.

"Tierra baldía" es el poema arquetipo que indica la historiografía de Vico: dioses-héroes-hombres-decadencia.

Amereida es su contracanto el Reinicio: lo mismo nunca igual. Precisamente en estas tierras descubiertas y entregadas al mundo por Europa, a quien canta genuinamente el poema de Elliot".

La plazoleta es un "interior" para presenciar actos como éste.

4. Rosario

Es un acto; que se prolonga por la orilla del río (durante 20 días) hasta Buenos Aires y en diversos parajes fluviales navega en barcos, botes, canoas, a nado. Lo hace a lo largo, a lo ancho, corriente arriba, corriente abajo, atravesándola.

Dentro de este acto prolongado, se realiza uno que trata de fijar dos mangas de polietileno inflado en plena corriente, sosteniéndola desde embarcaciones o por nadadores

Entonces se produce un interior. Que construye sólo el agua y el cielo. Es decir el río se vuelve mar. Y la ciudad con sus calles, casas, dormitorios etc. se vuelven exteriores a los cuales vamos y volvemos, entramos y salimos.

Pero la arquitectura no puede decirse ni decir que un río se torna mar. Eso es algo que incumbe y pertenece a la poesía.

Sin embargo verificar el límite "interior-exterior" si que le incumbe y le pertenece a la arquitectura. Tanto que es el acto primero de la Travesía, "Per-se" - podemos decir.

Por eso este segundo viaje se mantiene como acto.

Los gráficos exponen la bitácora que registra nuestros días: esta se configurará en una edición.

PRESENCIA DE LAS OBRAS DE TRAVESIA

1 San Andrés

Abramos Amereida.

... hace dos siglos unos jesuitas dibujaban meticolosamente las islas de los ríos ...

... cantaban todavía - continuando a los primeros cartógrafos de la costa - el agua los cerros apenas aparecían bosquejados ...

pero

debemos apoyarnos en cuanto elemento comparezca al unísono

ahora

Por eso hoy los cerros quieren ser habitados en progreso. Por eso para quienes transitan por el camino internacional el signo escultórico y la plazoleta comparecerán como una señal que anuncia una ocupación de la cordillera. Pero los sentimientos y presentimientos se viven también en pormenores. Así quienes se lleguen y paseen por el lugar se podrán conjeturar que clase de ermita es ésta. Estamos en una cordillera que mantiene huellas de los Incas.

En cuanto a la duración: las piedras posadas y las líneas benditas bien pueden permanecer largo tiempo.

2 Rosario

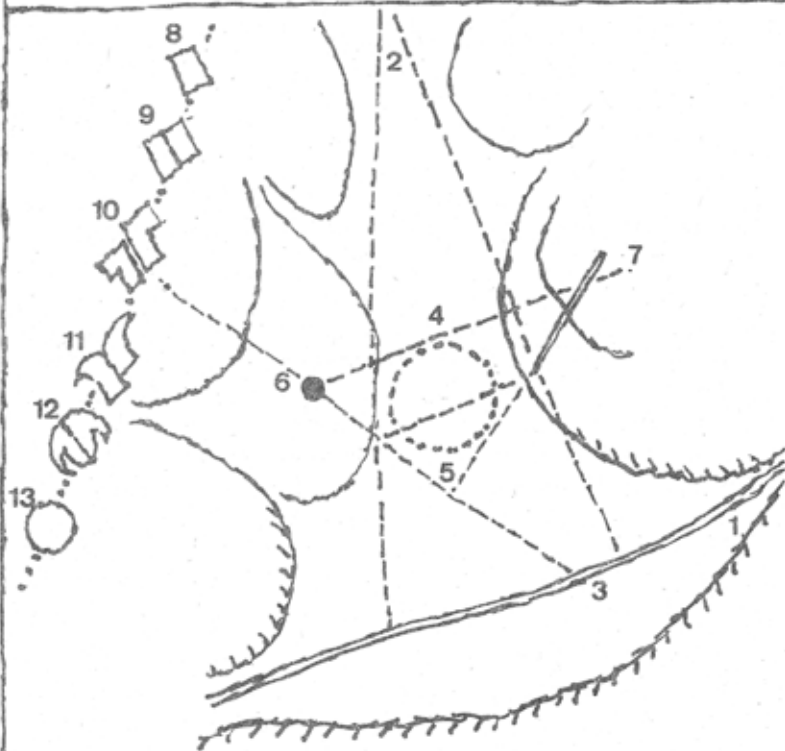
Significa una experiencia de la escala del continente. Que se mantiene como algo interno a fin de juntar fuerzas para proclamarla en adelante.



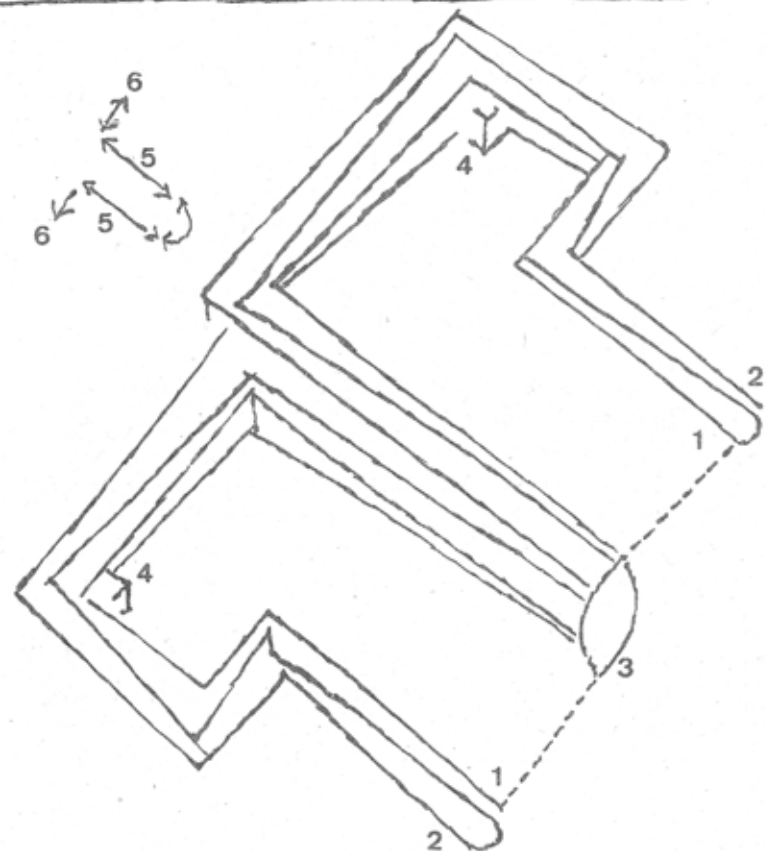
1. Hoya del Paraná 2. Valparaíso 3. Bahía Inglesa 4. San Andrés
5. Rosario 6. Dimensión del acto de partir al Paraná 7. Eje fijo del continente sobre el que gira la dimensión 6.



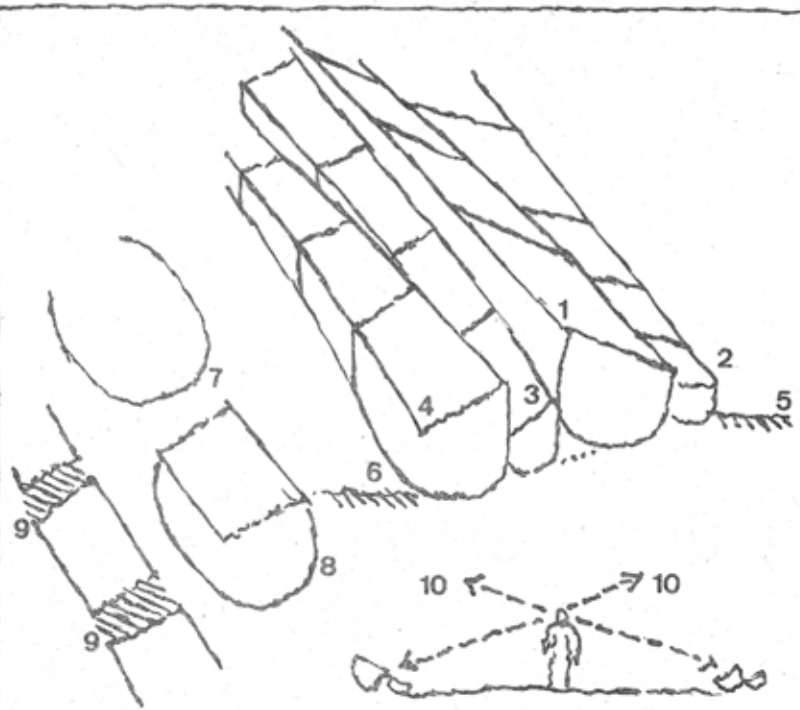
1. Copiapó 2. Bahía Inglesa 3. San Andrés 4. Salar 5. Ojo del Salado
6. Río salado 7. Ordenación de las líneas conformadoras de estos encajamiento cordilleranos: en que la altitud 3 es habitada como 3'.



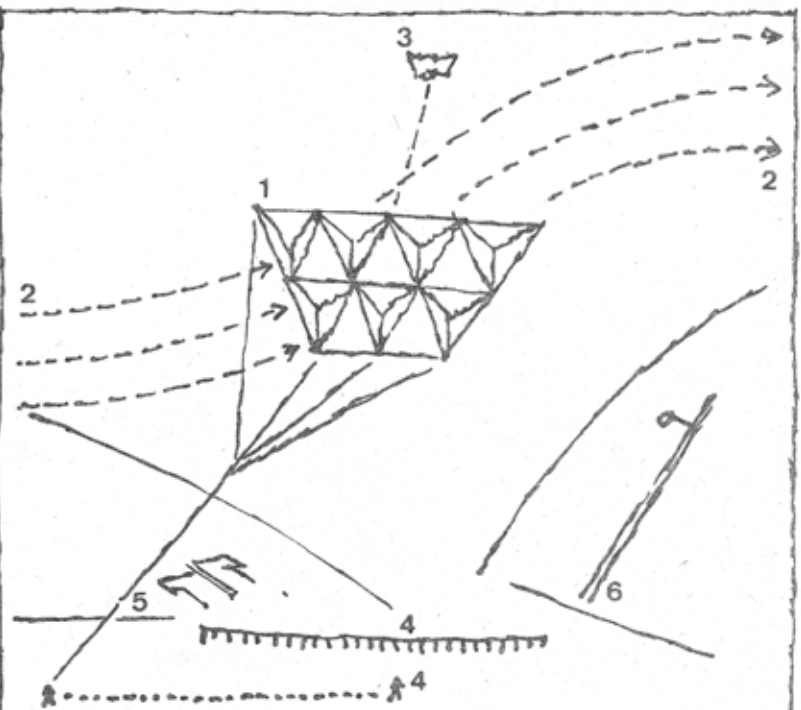
1. Camino 2. Cono de deyección 3. Detención 4. Campamento 5. Acto volantín 6. Plazoleta arquitectónica 7. Signo escultórico 10. la forma de la plazoleta: la que no se destruye el grandor de la cordillera 8/9/11/12/13.



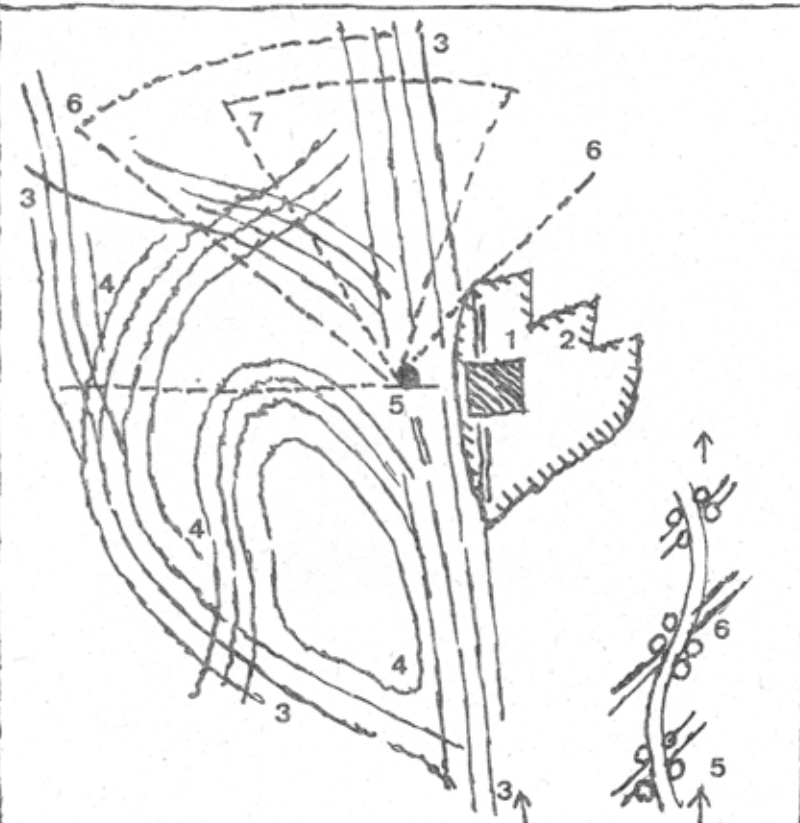
1. Plazoleta 2. Bordes de liparita 3. Verso grabado 4. Asiento ocasional
5. Once pasos longitudinales 6. Tres pasos transversales.



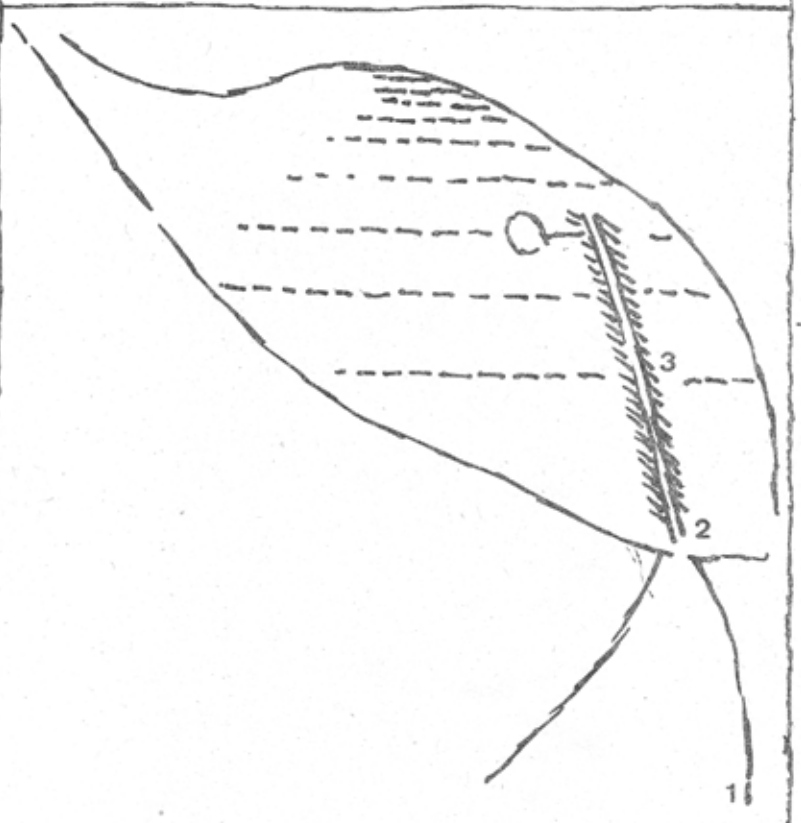
1/2/3/4. Bordos en liparita de las plazoletas 5/6/7. Liparita dimensionada
8. Canteada 9. Achurados entre canteadas 10. Mirada absorta hacia los
bordes - hacia el paraje cordillerano.



1. Artefacto volador en la intensidad de los vientos cordilleranos 2/3. Ar-
tefacto equilibrado, mostrando la dimensión inmedible de su tamaño: 4.
Acto de término 5. Arquitectura 6. Escultura.



1. Ciudad inicial Rosario 2. Ciudad Actual 3. Río Paraná 4. Tierras-río
5. Acto en el río: la manga polietileno estabilizado en la corriente 6. Los
nadadores: la experiencia agua-cielo.



1. Camino viniendo de Argentina 2. Signo escultórico 3. Graduación de
la visión frontal en verdaderas magnitudes.

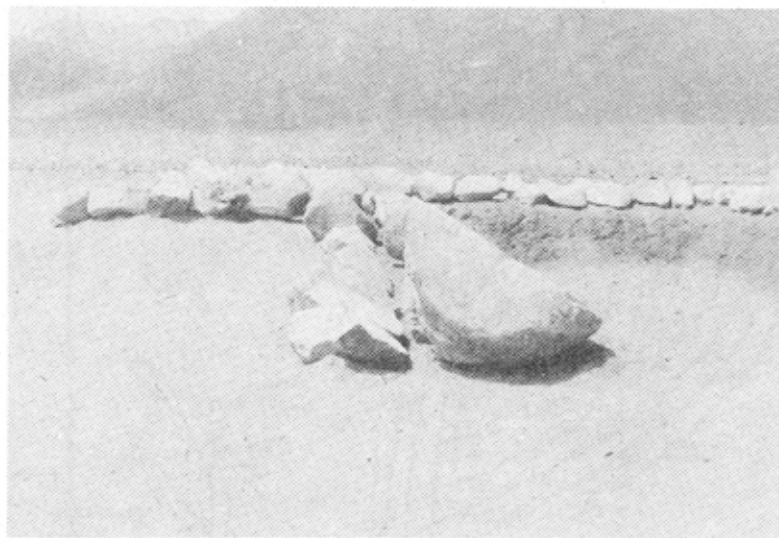


1. reparar que la cordillera es más encajonada y alta, sin embargo las personas dan cuenta del tamaño del lugar.

2. reparar que en esta cordillera encajonada se tiende a mirar el máximo de cielo.



5. plazoleta

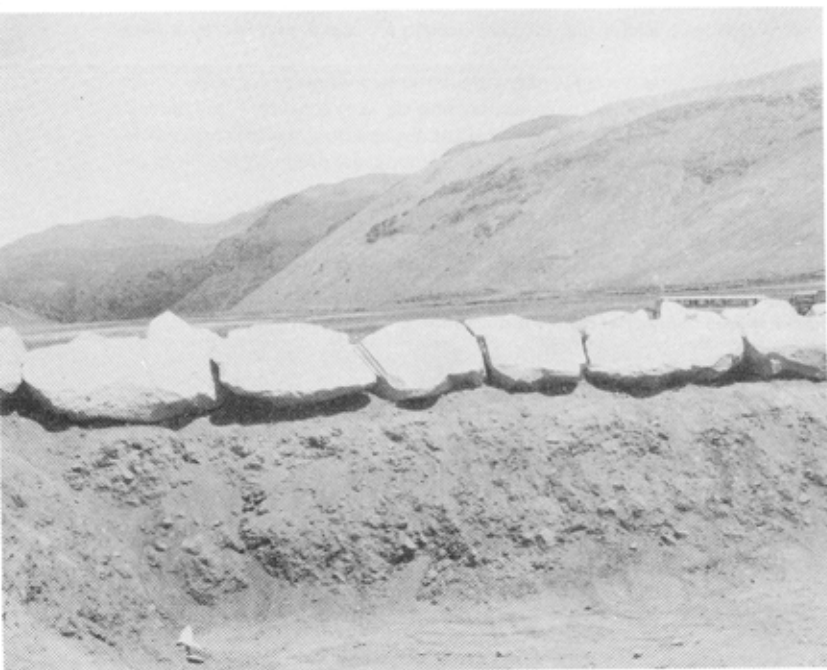
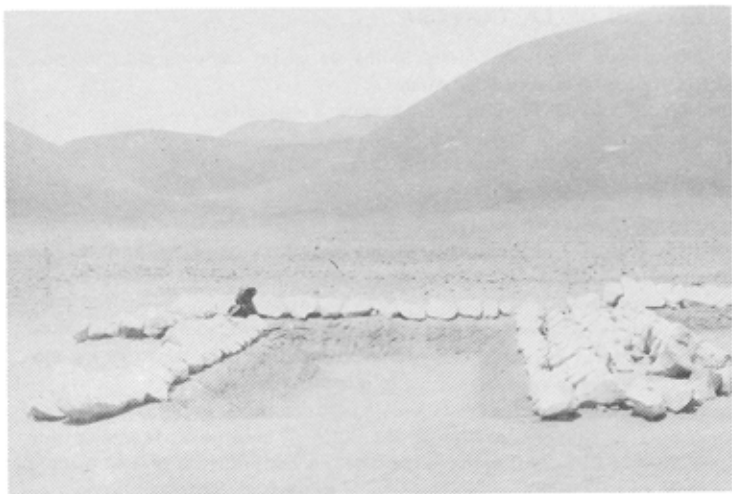


6. liparita canteada

4. el signo escultórico resulta mucho más visible



3.



7.



8. la construcción: visto hacia el paraje cordillerano.

TRAVESIA A LA DESEMBOCADURA DEL RIO DE LA PLATA.

INICIO DE LA TRAVESIA

Poéticamente se señala que la Desembocadura del Río de la Plata con las ciudades de Buenos Aires y de Montevideo desaguan la hoya hidrográfica del Panamá, y que ésta desagua a la hoya del Amazonas, la que a su vez desagua en la hoya del Orinoco; se conforma así una hoya hidrográfica única del continente.

Y la desembocadura es el paso a esta hoya. "Mar Dulce" lo llamó Solís al no divisar sus orillas y tenerle por el primer paso austral a las Indias. Amereida lo canta.

¿y no entregó el viento en torno al primer barco
su saludo más vasto
su inconsolable inocencia
sobre las pampas
y la dulzura de otro mar blanco inexistente
cuya sorpresa guarda la mirada
cuando la tierra púdica se entrega?

En cuanto al paso a esta hoya, poéticamente es señalado el tango "Cambalache" de Enrique Santos Discépolo :

"Arquetipo del tango genuinamente porteño que corresponde profundamente a la ciudad de Buenos Aires".

"El tango enjuicia el siglo" por el modo heteróclito, desordenado sin jerarquía con que los valores, las cosas, los elementos están mezclados y por tanto implica un juicio moral.

"La definición radical de la poesía contemporánea implica precisamente el modo de unir en un marco de referencias las dos cosas más dispersas, es decir, es decir en cierta manera una semejanza con Cambalache".

"Pero con signo invertido, no es ya un juicio moral, sino un momento constitutivo de la obra de arte.

¿ Pero ello es posible? Si. Cambalache puede transformarse en orden, sin perder lo heteróclito. Novalis indica que la poesía va más allá de las cosas, para establecer una relación.

Entonces, Buenos Aires asumirá su "Mar Dulce".

REALIZACION DE LA TRAVESIA

1. La travesía viaja a Buenos Aires. Se instala en un camping del Cinturón Ecológico-borde de gran Buenos Aires.
(Duración 15 días) 50 alumnos, 3 profesores, 2 ayudantes.
De allí va y vuelve a Punta del Este.
(Duración 5 días) 30 alumnos, 3 profesores, 2 ayudantes.

2. No visitamos Buenos Aires. Trabajamos en el campamento y sólo salimos de él para organizar una conferencia pública en un centro cultural de San Telmo) acerca de la visión poética, arquitectónica y escultórica de Amereida sobre Buenos Aires.

Para formular la parte arquitectónica observamos la ciudad. Pero no al modo habitual en que lo mirado se asienta en lo próximo para construir las lejanías. Sino que observamos a través de lo que dice la poesía.

Es como si nos asentamos en la lejanía para retornar a lo próximo. Hay en ella algo de la situación sin bordes de Solís. Y caemos en la cuenta que Buenos Aires ha crecido, se ha expandido no continuando de una manera unitaria la traza inicial española en tablero de ajedrez. Sino que ha constituido múltiples trazados que giran entre sí (los barrios). Y que dejan zonas intermedias de giro (los umbrales de los barrios). Y ello acaece de manera —nos parece— porque la ciudad inicial fue concebida desde la perfección. Como lo fueron las primeras gobernaciones de América que trazó Carlos V, que eran franjas de idéntico ancho que iban de Océano a Océano, con fronteras paralelas y rectilíneas.

Después, las fronteras entre los países siguieron la división de las aguas.

Ya no se parte en ellas de la perfección sino de la exactitud. Y así, Buenos Aires al crecer se ha regido por la exactitud. En cuanto a conformarse por las peripecias de la vida urbana (sentidos de la época, del progreso, etc., requerimientos de expansión, de renovación, etc.).

Se trata, entonces, de una evolución desde la perfección a la exactitud. En la primera, cada gobernación contaba con "monstruosidades" que permitían el buen gobierno, por ejemplo, la del "Oro" (Potosí), la de las permanentes cosechas (Cochabamba). Y lo exacto ya no es de lo antemano favorable sino lo que hay que conquistar cada vez conforme a las circunstancias.

Pero esta travesía no abre a evoluciones sino a disputa. En que la ciudad se construya a sí misma tanto a partir de la perfección como de la exactitud. En un renovado equilibrio. Bien vamos que Cambalache dice de una nostalgia de perfección. La disputa va sin nostalgias.

Ahora bien, mientras más crece la ciudad en altura, más difícil resulta la posibilidad que ella se construya a través de dicha disputa. Pues la altura urbana por regla general es una resultante del número de pisos, y éstos lo son de

alturas domésticas. No es época de torres libres o cúpulas con brillos dorados.

Por eso Buenos Aires tiene que volverse a pensar su ciudad-en-altura. Y como no puede pensar en torres; ha de hacerlo por otra vía. Y así puede concebir que Buenos Aires, el gran Buenos Aires no se asienta en un plano, el de la pampa, sino en un promontorio sobre la Desembocadura. Vale decir en una tierra que se alza en múltiples diversas alturas. Abstractamente hablando no se parte de un suelo sin figura, sino de uno con figura. Por tanto la concepción de cada obra-casa, calle, barrio, etc. - implica dos operaciones creativas: una la de la abstracta figura del suelo, otra, la de la concreta obra misma.

En todo promontorio natural, cada obra que se construye en él, se levanta desde una altura, una altitud propia, particular, como viene —por ello— a aislar a la obra en alguna medida de sus vecinas. Lleva a pensar como nos aislamos en las plazas de la ciudad. Si, eso. Cada obra en el promontorio —abstractamente hablando— se levantará en una plaza que le otorga un cierto aislamiento. Y dentro de dicha plaza se podría levantar, por ejemplo, simétricamente en un centro o asimétricamente en sus bordes.

Las obras de una tal visión de Buenos Aires encontrarán miles de posibilidades de conformarse a partir del secreto de su plaza.

¿No es este el de Solís?

Evidentemente el Promontorio significa una presentación de la ciudad, de cuyo decible es una conferencia, en un texto; pero que al par pide de una representación. Una que la haga visible, visitable, aún más, habitable-si cabe decir.

Por eso en el camping, en uno de sus vértices, junto a un riachuelo y bajo un bosquecillo, ejecutamos representaciones del Promontorio. Es un conjunto de cuarenta huecos que se horadan en la tierra. Ella es húmeda, blanda. Cada hueco-lo inverso a esos podios de los ganadores deportivos etc. es una representación de esas plazas abstractas del Promontorio. Por eso los huecos buscan aislarse tanto de sus vecinos del conjunto, como el horizonte natural del bosquecillo. Para lograrlo, dejan de ser redondeados y adquieren vértices-uno, dos, tres, o más, que los agrandan y permite bajar a ellos y colocarse en diversas posturas y costados, y así representarse ese aislamiento simétrico o asimétrico dentro de las plazas.

Pero una experiencia de una representación arquitectónica no es un mero enlace de lo abstracto y lo concreto. Por eso cavar y conformar huecos es demorarse en una prolíja ejecución. En que la tierra en el momento de ser extraídas es representación de lo que es un material arquitectónico.

La obra arquitectónica se inaugura en "El Acto del Reflejo".

Nos colocamos en fila que avanza para construir con nuestros cuerpos y con

una superficie reflejante que cada uno porta, un gran espiraloide que recoge el brillo del sol que inicia su ocaso, para enseguida desgranarnos y detenernos cuando nos lo indican unos altos parlantes que ya han venido diciendo:

¿no es preferible — un momento — resistir con el instinto a la nostalgia?

perdámonos en pos de nuestros propios pasos — detrás de la sobre luz

hay siempre un signo

Y al detenernos anotamos lo que en ese momento vemos. Anotaciones que son "dichos de phalene" que se envían al poeta quien coloca las conectivas. Y emerge un poema; en que lo "dicho" azul —por ejemplo— se vuelve "una plaza" donde es posible que se de y brille el azul.

Y partimos al centro cultural de San Telmo en pleno Buenos Aires. Donde primeramente se expone dibujando la visión del Promontorio y se invita a ir al camping a visitar su representación. Para luego ver en T.V. "Lo heteroclitico", pero antes se oye el tango Cambalache.

El Diseño Gráfico registra y recoge la entera travesía —preparativos— viaje-campamento-otros actos, esta conferencia . . . y confecciona una bitácora. La cual no es un volumen. Sino un conjunto de "separatas".

3. Punta del Este.

Acto en un roquerío en el extremo del balneario frente al paso de la Desembocadura al Atlántico. Los arquitectos presencian el construir de una escultura: una plancha de aluminio es doblada a mano - es una forma hecha a ciegas. El silencio se extiende como lejanía. Amereida: decirla, es gesticular. Anochece y la obscuridad se ha llenado de turistas.

Y la participación del espacio, que permite el paso del Atlántico a la Desembocadura, señala una plaza allí, la existencia de una plaza primera.

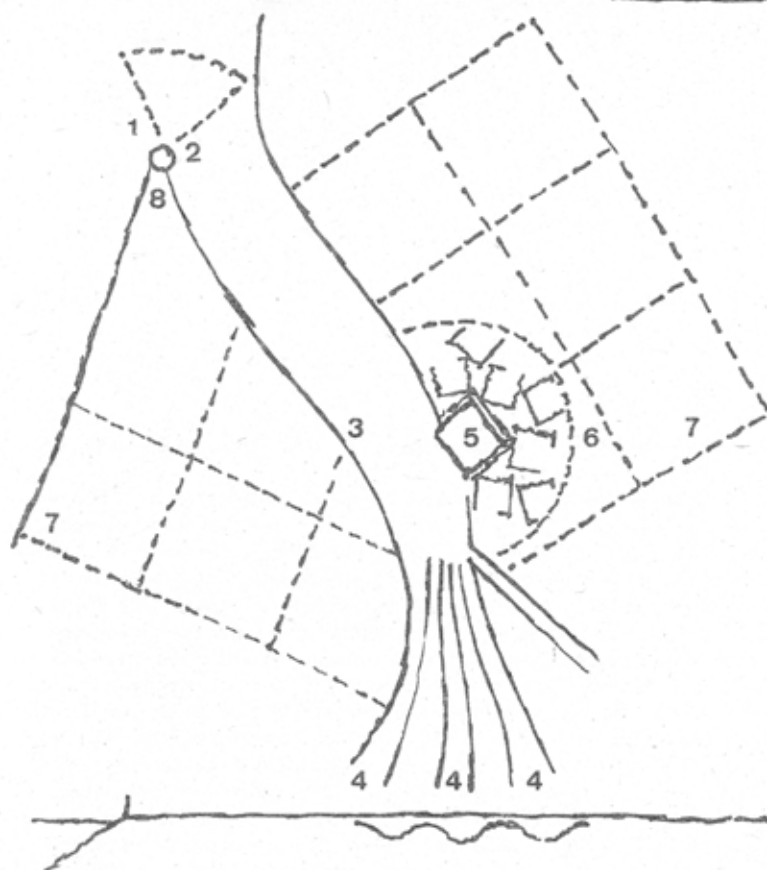
PRESENCIA DE LA OBRA DE ARQUITECTURA

Un acto-conferencia recordable para los asistentes a él. Una "Representación Arquitectónica" que puede ser mantenida por el camping como un "divertimento" de jardinería. Al no contar con un texto explicativo intercalado en él; su sentido permanece velado.

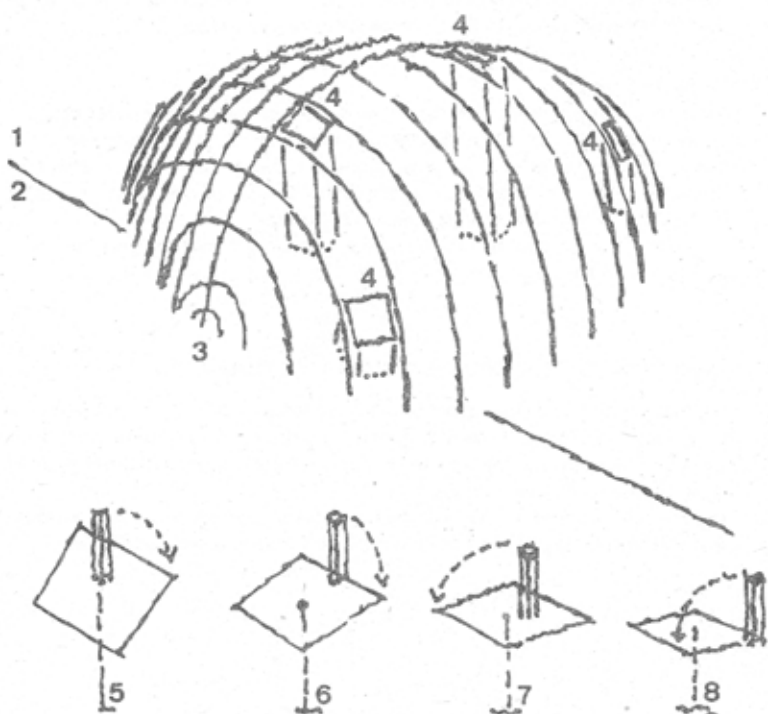
Experiencia, por tanto, de la distancia entre una visión y su proclamación. Entre el acto de abrir la (visión) y el acto de fundar (la proclamación).



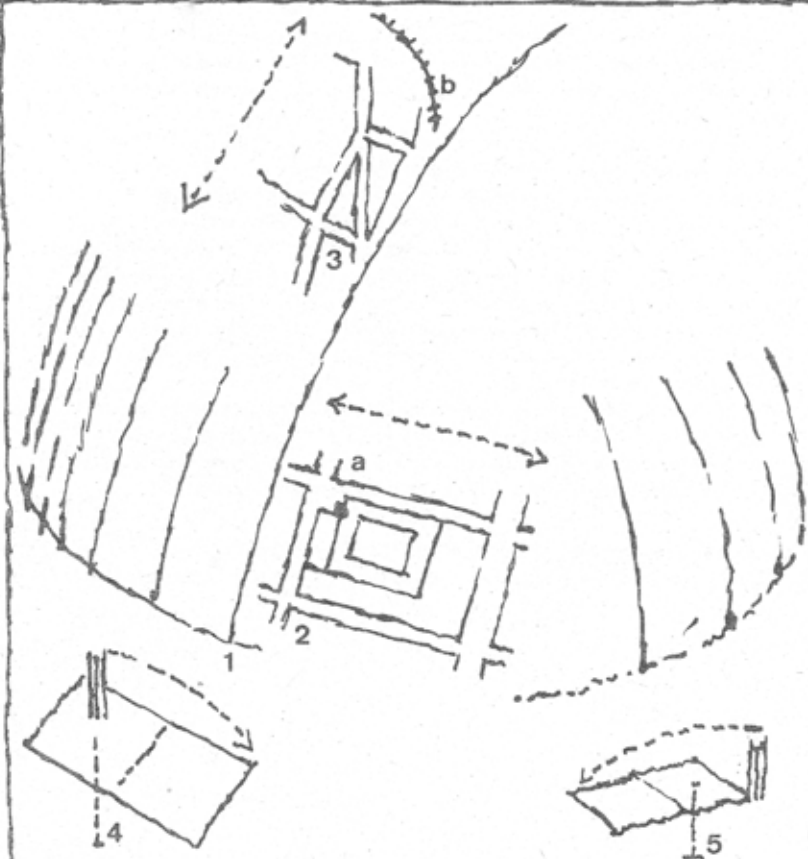
1. Buenos Aires y la hoya única del continente 2. "Mesas" que reúnen las hoyas 3. El mar del paso a las Indias 4. Eje fijo de la travesía.



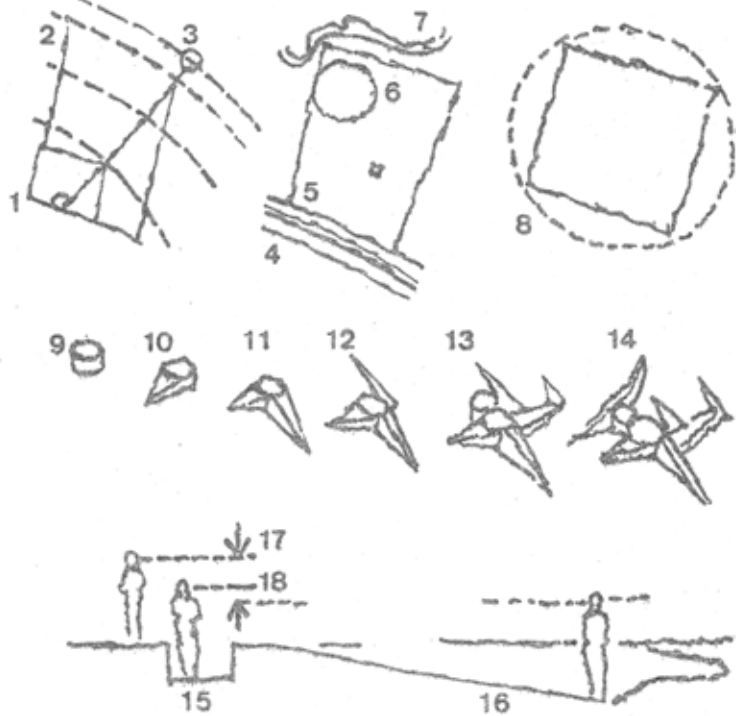
1. Atlántico 2. Desembocadura 3. Estuario 4. Delta 5. El primer Buenos Aires 6. El gran Buenos Aires 7. Partición territorial 8. Punta del Este.



1. Tierra 2. Río 3. Promontorio 4. Plazas 5. Edificación en altura central 6/7. Intermedias 8. Vértice.



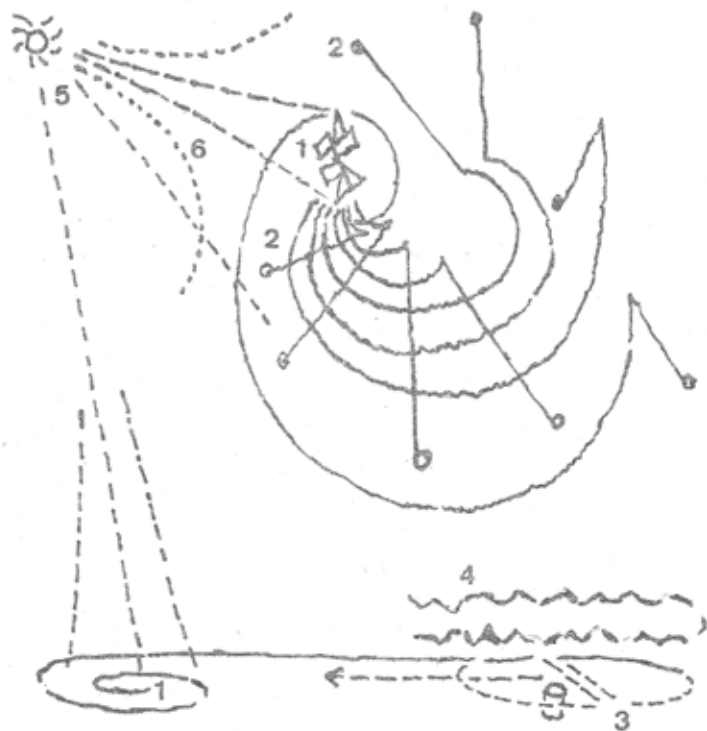
1. Promontorio 2. Convento de las Catalinas: ejemplo de ubicación de la torre 3. Cementerio Chacarita: ejemplo de extensión de la manzana en la irregularidad: en que, a, una plaza b, dos plazas.



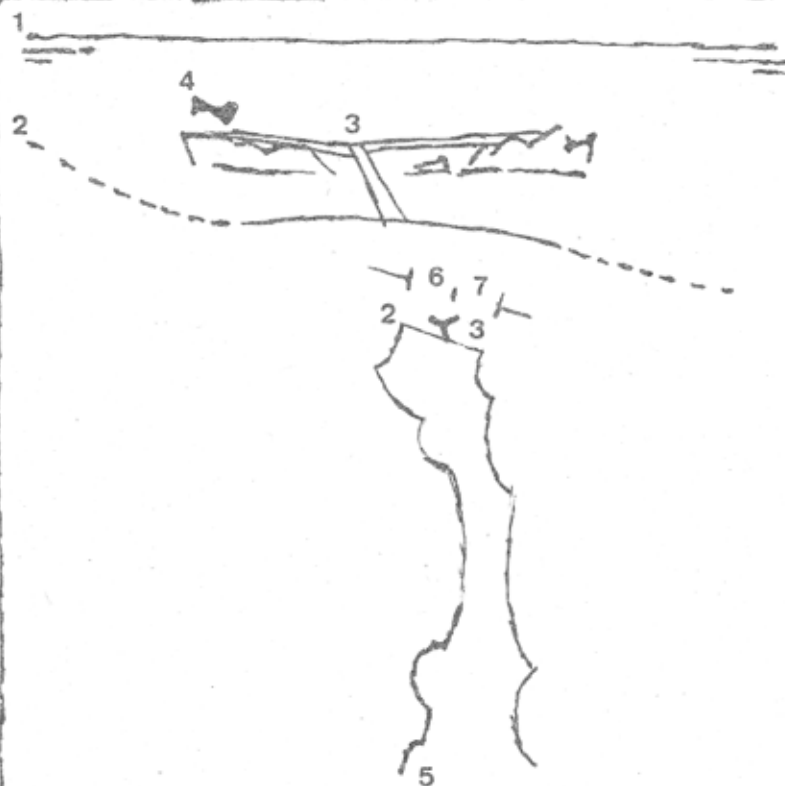
1. Buenos Aires 2. Gran Buenos Aires 3. Cinturón verde 4. Autopista
5. Terrenos del club-deportivo 6. Bosquecillo 7. Estero 8. Lugar de los
hoyo-pedestales 9/10/11/12/13/14/15/16. Manera de extenderse para
centrar el cambio de horizonte.



1. Bajo el bosquecillo los huecos - podios se ordenan en un régimen de
equidistancias 2. Con un horizonte en la tierra 3. Cada pedestal - hoyo se
identifica al ser una variación autónoma.



1. Acto del reflejo superficies reflejantes 2. Desgranarse y detenerse 3.
Manera de comprender los huecos - podios 4. Bajo el bosquecillo 5. El acto
a cielo abierto con intervalos de lluvia.



1. El paso del Atlántico en la desembocadura al estuario adentro 2. Tierra
3. Roquerió 4. Escultura 5. Península de Punta del Este 6/7. Plaza en el
agua del paso 1, o, construcción de un centro.

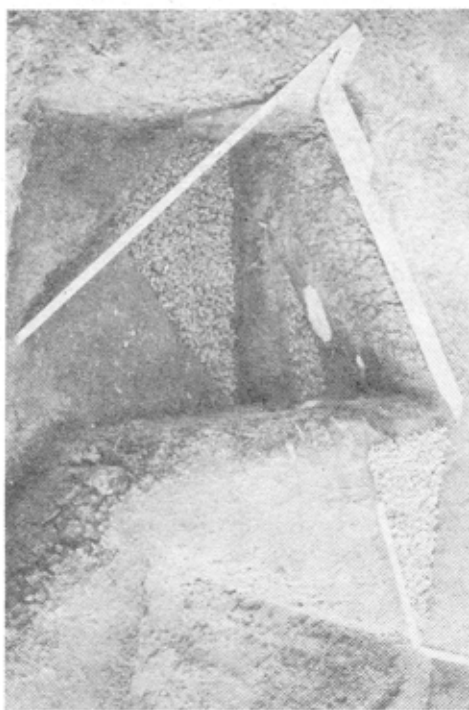


7. Acto del Reflejo

1, 2, 3, 4, 5, 6. Bajo el bosquecillo



8. Un hueco-podio, parte central, vista rasante



12



TRAVESIA A TREHUACO. CHILE.

INICIO DE LA TRAVESIA

Las travesías anteriores llevan a inquirir por las capitales. Aquellas de América. Aún las del Polo Sur. A inquirirse por las acropolis, por sus temenos.

Nos inquirimos al unísono desde la poesía, la escultura y la arquitectura. Llamamos a esta triple manera de inquirirse "orfebrería".

Por aquello que la orfebrería sabe pasar fluidamente en sus objetos de un extremo a otro, así de la decoración abstracta a la figurativa.

Nos inquirimos a la luz de los Poemas "Los Estorninos". Las bandadas de estorninos avanzan a través de los vuelos estrechados en todas direcciones de sus pájaros. Los poemas cantan la interrupción "per se". La cual es la mayor distancia que permite mantener una relación o una significación.

Decimos los poemas avanzando en continuos quiebres de direcciones. En la Ciudad Abierta levantamos un conjunto de unos 400 troncos de eucalipto que nos invitan y obligan a dicho avanzar. Sin embargo no alcanzamos una expresión poética, arquitectónica, escultórica que constituya una "orfebrería".

Por eso guardamos los troncos. Pero no simplemente acumulándolos parados o en vertical, sino inclinados y vamos inclinándolos uno a uno de manera que no se toquen. Y lograr que el acumulado de los 400 troncos sea sin toque alguno, constituye una cierta expresión.

Pero en cuanto a las capitales no avanzamos.

Por ello, en un momento dado se decide poéticamente partir a cualquier lugar. Al trabajo de cualquier lugar; pues en todo y cualquier lugar siempre se trabaja. Y así, partiremos a Trehuaco, a una planta elaboradora de madera, que nos facilitaría todo su material de deshecho que incluye troncos.

REALIZACIÓN DE LA TRAVESIA

La travesía va a la planta maderera ubicada en un lote semi-rural semi-urbanizado a la orilla del río Itata; a unos 4 kilómetros del pueblo de Trehuaco y frente a Coelemu (en la orilla opuesta).

(Duración 20 días) 50 alumnos, 3 profesores, 2 ayudantes.

Se permanece en el terreno. Allí se arma el campamento, se levantan las obras, se celebran los actos y diariamente se oye cruzar voces que dicen "Los Estorninos".

El viaje desde Valparaíso ha sido de noche. Quedamos en una situación semejante a Valparaíso: una altura que mira al mar de frente - la tierra a su espalda. Aquí: el camino a la espalda, enseguida una pendiente fuerte, un lecho cubierto de pasto, luego uno arenoso, las aguas del río.

Las semejanzas en el acto de ubicarse colocan en lo unitario del espacio.

De inmediato se levanta la escultura "Dispersa I".

Ella consta de una forma inicial, tridimensional, concebida y levantada de un solo golpe y que se coloca de espalda al río, más otras dos formas pequeñas, una al pie y una segunda en lo alto de la pendiente fuerte. Luego la forma inicial avanza extendiéndose linealmente, estableciendo nuevas relaciones direccionales entre sus centros y bordes. Todo ello sin recurrir a materias preciosas o táctiles sino a un puro construir ("Masisa" pintada blanca) ya que no esculpe ni modela. Por último la escultura se expande en trazos sobre la tierra (en latex negro).

En un momento dado sólo está la escultura en el terreno. Y una rampa lo más suave posible - para salvar la pendiente (del acantilado) y que va de medianera a medianera.

Entonces se realiza el acto de iniciación de las obras de arquitectura. Se leen los Estorninos - todos se concentran en la regularidad de un semicírculo para oír. Se contempla la escultura - todos se dispersan para verla.

Ello hace reparar que la rampa en tierra arenosa es bien distinta subiéndola que bajándola. Lo cual nos permite ese acto de dispersarse para contemplar la Dispersa I, sobre todo en un espacio que no colocó en su virtud unitaria.

Por tanto se trata de igualar bajada y subida. No ser, por tanto, esta simple rampa, sino una caja de escalera. Toda la pendiente se divide en una treintena de partes o cuarteles. Cada cuartel se considera un cuarto; "cuartos de baño" se lo llamaron cuando se intro-

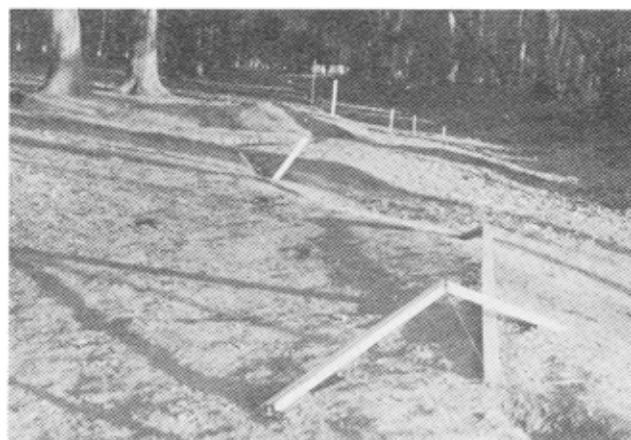
4



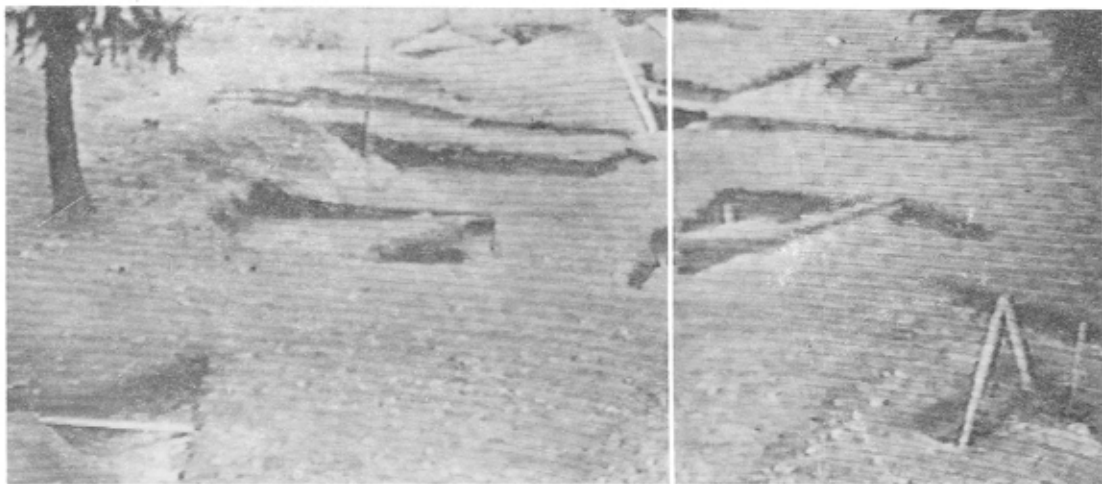
5



6

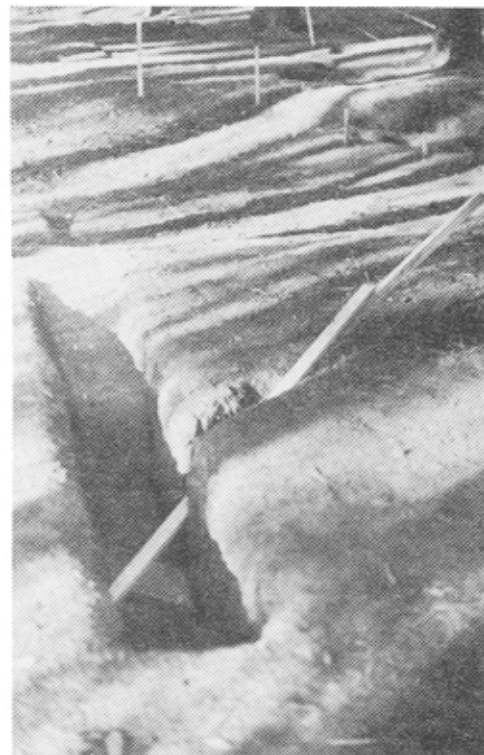


8, 10, 11, 12, 13. Los huecos-podios



9. Disposición de una parte, huecos-podios

10



13

dujeron los artefactos sanitarios en la casa de tres patios.

Y se trae madera de deshecho que se acopia en cada cuarto.

Tal operación hace que el lecho plano y verde de pastos donde se levanta Dispersa l pida-a su vez de cuartos. Unos cuartos gratuitos.

Se obtiene ocupar los lotes vecinos. Y se acopia madera deshecha en dirección diagonal a la escultura. Pues ella es la resultante de las direcciones en que se dispersan los pasos para contemplar con la mirada.

Y se comienza a entramar los deshechos. Al máximo entre sí mismos. Al pelo (de ir a caballo sin montura, sin estribas, sólo con un lazo).

Y los cuartos comienzan a construirse como miradores a lo largo de la rampa; miradores que permiten retroceder y sentarse; o pararse para colocar la frente tocando algo, como los fieles en una columna de la iglesia. Y estar parado es a la vez atravesar, no una simple puerta - sino una suerte de arco de triunfo. Pero sentarse no es algo a la mano o doméstico, sino algo a buscar - tal búsqueda es de la índole de un laberinto. Con todo ello el asiento gana altura y se arma con el mirador: es un púlpito o ambón de iglesia - por decirlo así.

Mientras tanto, abajo los acopios en diagonal a la escultura se ordenan en cubos, tetraedros, cilindros que giran sus generatrices verticales a fin de conformar entre ellos suerte de callejones. Los que se dispersan y reúnen al modo de las aguas lentas del lecho arenoso. Y los callejones son cuartos gratuitos. La gratuidad de dejarnos rectificando nuestra posición respecto a la escultura.

Una construcción con deshechos es una con intersticios. Se trata, así, del gobierno del intersticio. Que es multiplicidad incontable e inacabable. Que se gobierna sólo agregando más trozos (Es la misma operación que aquella de guardar inclinadamente 400 troncos en la Ciudad Abierta). Pero hay que detenerse. Entonces un acto en medio de las faenas.

Acto: el campamento cuenta con una gran carpa neumática. Círculos de sopranos, contraltos, tenores, barítonos tendidos en la arena del suelo, bocarribas, tocándose las cabezas, dicen Amereida y los

Estorninos. Es una figura conclusa. O, un acto nocturno que dice: *los príncipes y los principiantes* de Amereida. Lo concluso en el silencio nocturno.

Caemos en la cuenta que hemos de construir un ornamento. Llamamos ornamentos a esas figuras conclusas de Alberti en la fachada de Santa María Novella y que a nuestro parecer son claves gráficas del orden de la obra. Los construimos aparte de los cuartos.

Los colocamos en ellos como un mobiliario. Los ornamentos tienen su parte de asiento. El ornamento de los callejones es algo entre palio y puerta. Constituye otro acceso que se abre por el lote vecino.

Hemos intentado construir la intimidad, que no la domesticidad de este lugar cualquiera. Sobre tal acto, también, se han de asentar las capitales.

Acto de término. Rodeamos la escultura. Salimos del terreno, vamos por camino mirando el borde de las aguas del río Itata.

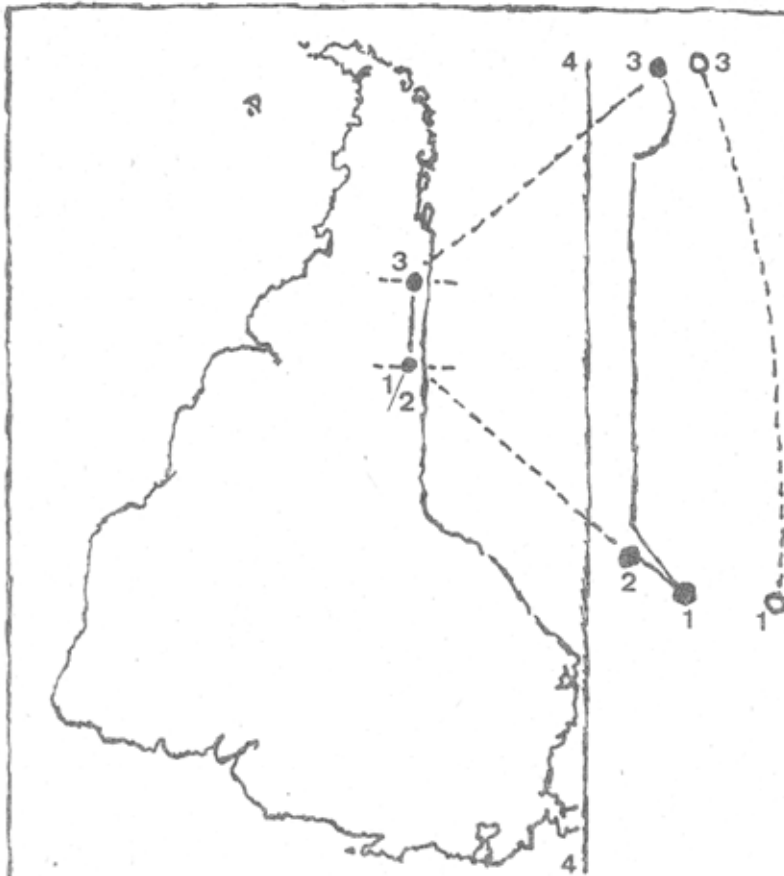
Anochese. Luces y fuegos dispersos en la oscuridad trazan el espacio cual construcción infinita que canta la escultura, mientras la oscuridad se lleva los intersticios del espacio finito que le es dado construir a la arquitectura.

El Diseño Gráfico construye dos salas gráficas. Una, en el interior de la casa del terreno que ocupamos, otra al aire libre en uno de esos lotes vecinos que nos facilitaron. Desde dicha espacialidad se registra la travesía. Y se conforma la bitácora de ella.

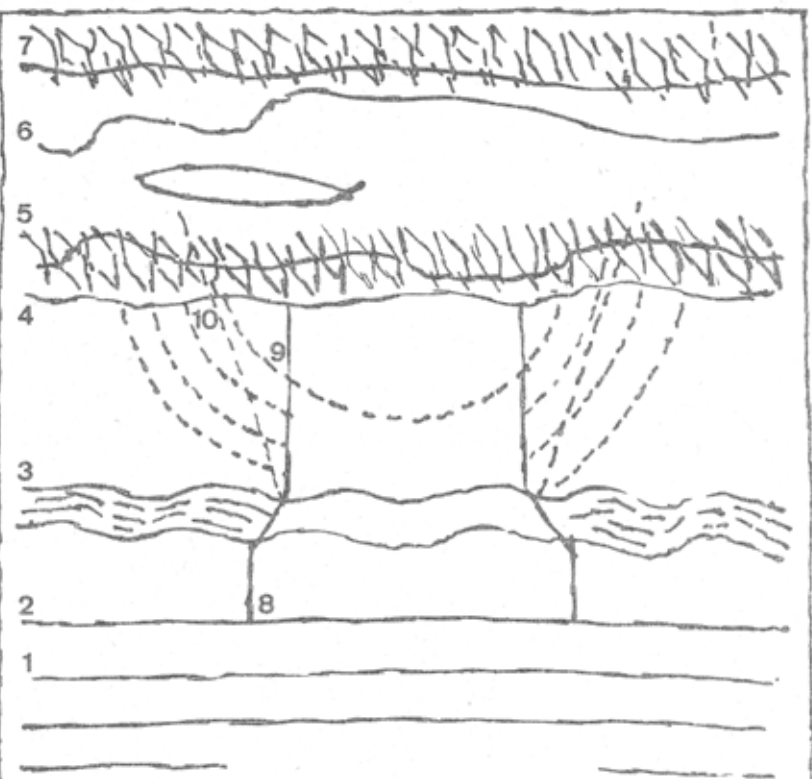
PRESENCIA DE LAS OBRAS ARQUITECTONICAS

Se trata de una obra en una propiedad privada visible desde dos puentes sobre el Río Itata y del camino del Trehuaco a Bulnes donde da la propiedad. Es lo que puede ofrecer un "lugar cualquiera".

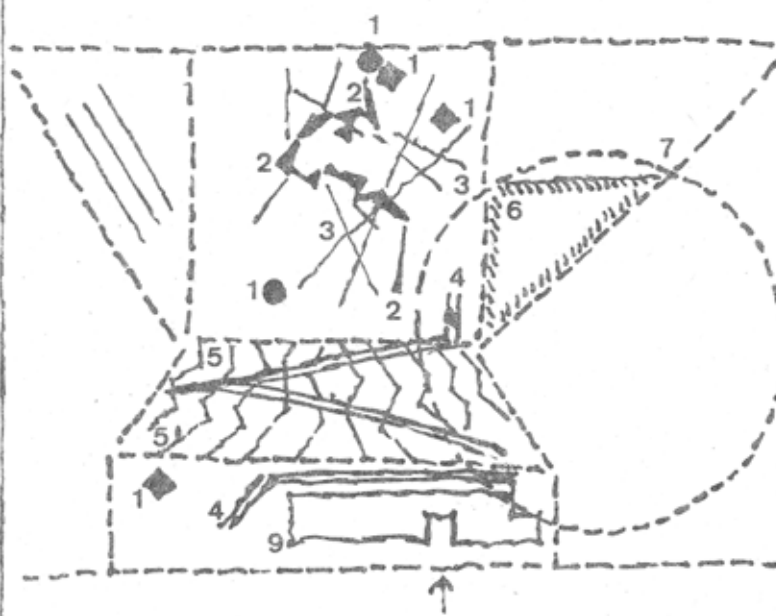
El recuerdo de un acto para el personal de la industria maderera y sus familiares. Los "Estorninos" se dicen en medio de grandes castillos de madera como escenarios.



1. Valparaíso 2. Santiago 3. Trehuaco 4. Eje fijo del continente americano que coincide con el eje de la travesía.



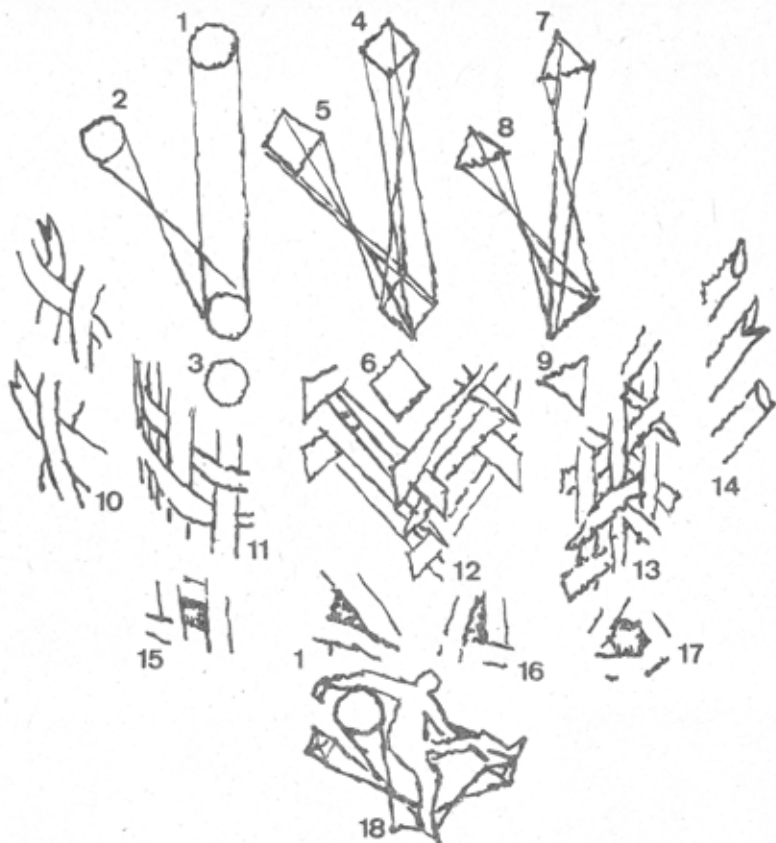
1. Carretera a Chillán 2. (terreno) parte alta 3. acantilado 4. lecho verde cultivado 5. curso aguas 6. lecho arenas 7. lecho verde 8. terreno 9. rasantes curvas de un centramiento fluvial 10 rasantes de contigüedad con vecinos.



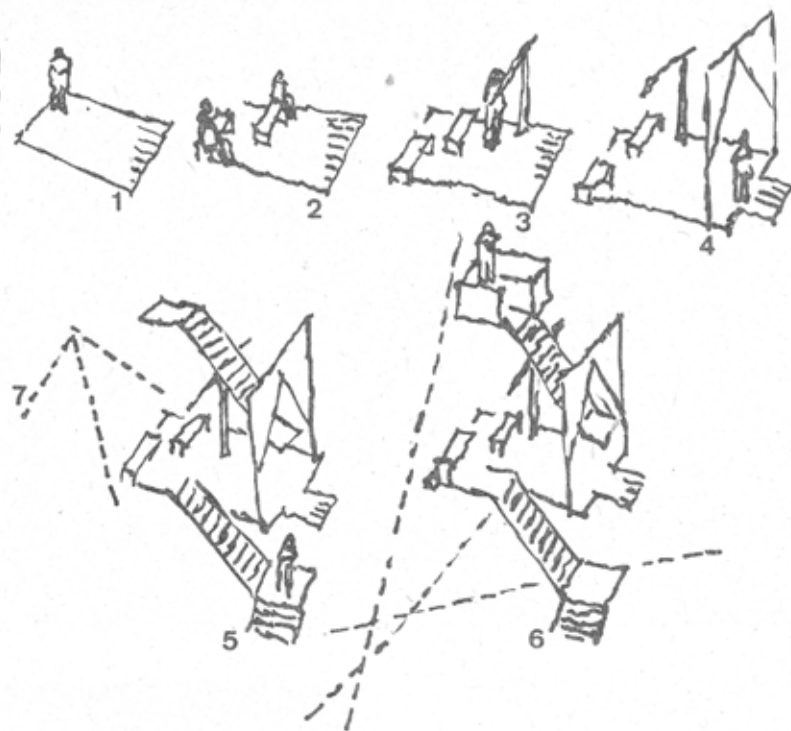
1. escultura inicial 2. su extensión 3. trazado sobre el terreno 4. caja de escaleras 5. cuartos 6. callejones 7. centramiento en el lecho del río 8. centramiento hacia el lecho del río ordenado por el Diseño Gráfico con lineamientos 9. casa.



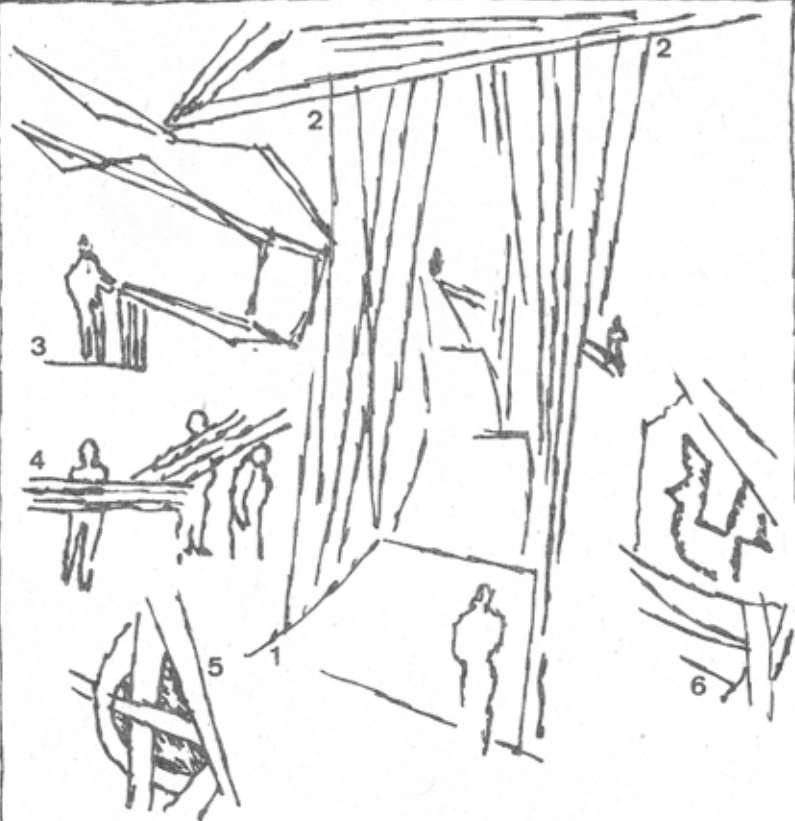
1. Callejones 2. cuerpos construidos con deshechos (ver cuadro siguiente) 1/2 conforman múltiples puntos de vista que ven fragmentos de la escultura para recompenerla como total.



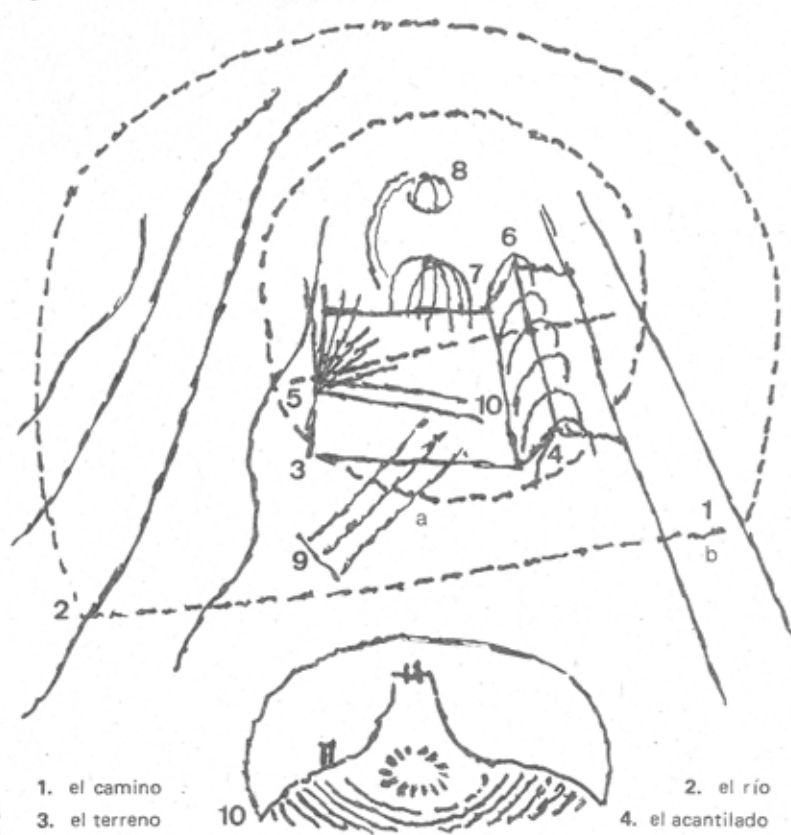
1. construcción con deshechos - circular 2. inclinado 3. círculo base
4/5/6. deshechos - cuadrados 7/8/9. deshechos - triangulares 10/11. entramados curvilíneas 12/13. entramados rectílenas 14 deshechos 15. intersección cuadrada 16. triangular 17. hexagonal 18. ornamento.



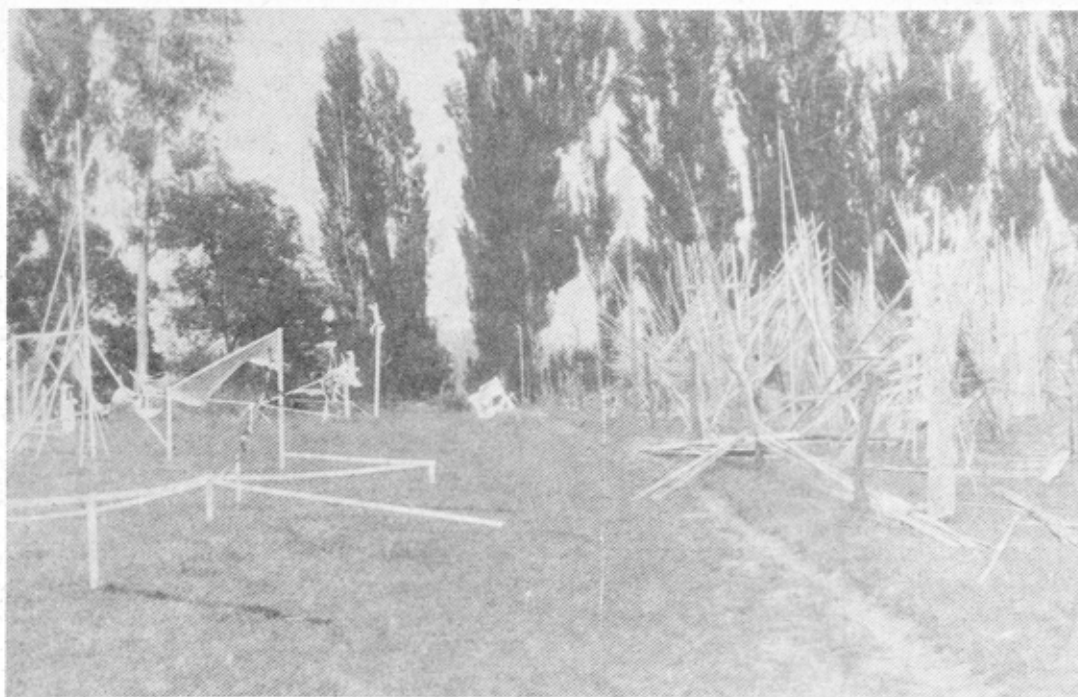
1. cuarto mirador 2. con asiento 3. la frente toca barra 4. atravesar arco de trinco 5. al modo del laberinto 6. cual ambón 7. cuartos vecinos que se entremezclan a fin de permanecer re-ubicándose.



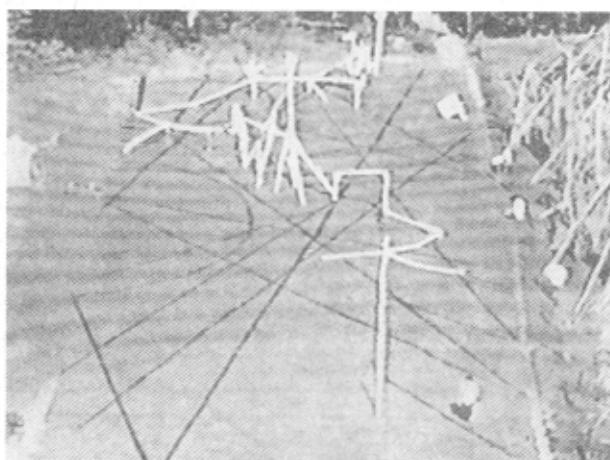
1. Caja de escalera 2. cielos de los cuartos 3. piso de un-cuarto 4. al modo de los muros de los cuartos 5. los intersticios que conforman los deshechos 6. los grandes intersticios que mira fragmentos de la Dispersa I.



1. el camino 2. el río 3. el terreno 4. el acantilado 5. tamaño de la escultura 6. tamaño de la caja de escalera 7. tamaño de los callejones 8. acceso a los callejones 9. "Sala" al aire libre de Diseño Gráfico 10. carpa neumática a: representación del espacio del acto "Los Estorninos" b: del acto de término.



1. mirando hacia el río desde el camino.
comparar con foto 10



2. escultura inicial



3. 4. entre ambas fotos dan cuenta de la altura de la obra



5. entre ambas fotos: fragmentos de la obra



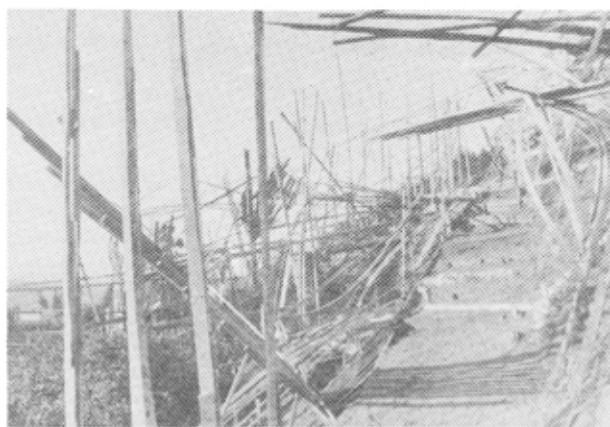
6. reparar en la forma: (tamaño)



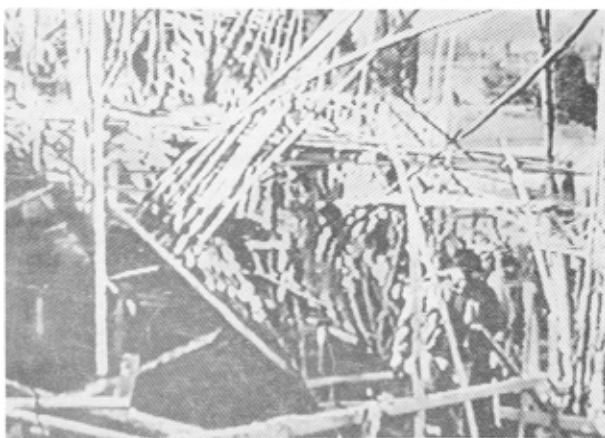
10. mirando desde el río hacia el camino.



7. callejones



9.



8.

TRAVESIA: "ATHENEA". SANTIAGO DE CHILE.

INICIO DE LA TRAVESIA

La travesía es a la ciudad. Es aquí. A esta de Santiago.

REALIZACION DE LA TRAVESIA

Una primera etapa de preparación en Valparaíso.

(Duración: 1 mes 1/2) 50 alumnos, 2 profesores.

Una segunda de ejecución en Santiago.

(Duración: 1 semana) 50 alumnos, 2 profesores.

Preparación: se construyen los elementos arquitectónicos. Y la escultura conforme a una maquette realizada hace 25 años para recibir un poema (ocasión: terremoto en Valparaíso) y que es un volumen exento, que se ordena como monumento, que advierte por tanto.

Ensayos de grabación del poema.

Ejecución: montaje de la escultura y la arquitectura. Grabación del poema.

Cabe referirse al Campamento:

Es evidente que él es indispensable en una travesía. Precisamente por ello él recibe —esta vez— la luz de Athenea. Que lleva a que lo llamamos "Castrum". Que eran aquellos campamentos organizados en razón de construir el orbe conforme a la urbe: el acto de Roma.

El Castrum ocupó unos terrenos vacíos frente al monumento. Que no lo están por un mero azar. Sino porque en este punto la ciudad central, antigua, española, cuyo espacio se contracta en manzanas y cuadras, cambia a la ciudad nueva, alta, la Ciudad Jardín, cuyo espacio se expande en avenidas que siguen antiguos cursos de las aguas naturales.

El Castrum es un lugar de actos: no un campamento.

Así se obtiene en préstamo tablonas para pisos, paneles para tabiques y cielos, andamiages para alcanzar altura y se construye un escenario. Uno que se abre a la vasta "platea" de los terrenos y sus árboles. Y se invita a los arquitectos que lo diseñen, a venir a reordenarlo. Siempre que comprendan que todo escenario es un espacio que no se contracta ni se expande. Como el agua entonces.

Y el escenario es para oír y ver el poema "A la vez".

El Castrum no fué posible realizarlo.

PRESENTACION DE LA OBRA A LA CIUDAD

"Athenea" tenía su lugar en el Acrópolis; así sucedía en Atenas y allí, desde su altura, indica a la ciudad que la adversidad se ha de trasmutar en necesidad de convivencia.

En la tetralogía de Esquilo, el juicio de "Athenea", hace que las Furias perseguidoras (Erinias) se transformen y se vuelvan consejeras de la prudencia (Euménides).

Señalando que cuanto aparece como adverso ha de ser asumido como tal, a fin de trasmutarlo en favorable; en propia razón de ser, es decir, fuente de paz.

Toda ciudad se asienta en un lugar; el de Santiago es al pie de la Cordillera de Los Andes, frente a ella.

Y desde allí bajan las catástrofes. "Conmoviendo la apariencia" . . . como dice el poema. Son los terremotos y es la nieve. Esta . . . "por nieves negras", (el agua mezclada con la tierra), hacen que los ríos se desborden.

Pero, al mismo tiempo, la cordillera constituye para Santiago una luz que la baña con su esplendor; esplendor que proviene de las altas cumbres iluminadas y que hace de ella esa . . . "cercada luz" del poema.

Por tanto, esta ciudad ha de empeñarse para que sus catástrofes sean asumidas de una suerte tal que lo adverso se vuelva lo favorable, es decir, al modo de esa "cercada luz" . . .

El lugar del monumento es del todo preciso: es donde el río Mapocho recibe al canal San Carlos, que trae las aguas del río Maipo.

El canal es la primera construcción que se realizó en este país para unir, por obra de la mano del hombre, dos ríos — obras de la naturaleza. Por eso el monumento se levanta exacta e inmediatamente junto al punto donde el canal San Carlos cumple su cometido.

Así, este punto que une cordillera, ríos y canal, indica a la ciudad que ha de tomar conciencia de su habitar; ese habitar suyo que es para tramar su paz (las Erinias se transforman en Euménides).

Y al indicar eso, simultáneamente señala que la ciudad es amada por su lugar. Pues su tierra —de un modo peculiar— "se enamora de su gente" . . . lo advierte el poema. Y ella, la ciudad, al permanecer en el lugar, a su vez, lo ama.

"Athenea" es un poema; pues en un poema las palabras adquieren una precisión que hace que ellas queden, permanezcan, ofreciéndose a renovadas vocaciones e interpretaciones.

Y lo que permanece no puede ser meramente escrito en una piedra o en un lápida, pues ésta es una superficie sólo conformada para recibir un texto.

El poema ha de ser grabado en una obra que cante su pleno esplendor: en una escultura. Así, "Athenea" es recibida por una escultura expresamente concebida para ello. Y que, por tanto, al recibir el poema une la precisión propia de su forma a la precisión de las palabras de éste.

Todo monumento debe cobrar altura para que sea tal. Al respecto, se tiene en Roma la historia de la Fontana de Trevi. Ella se levanta sobre el acueducto romano "Acqua Virgo" y en la Edad Media era una simple fuente junto a la tierra para el uso de los vecinos; pero, mediante intervenciones de arquitectos durante cinco siglos, ella alcanzó esa imponente magnitud vertical que la constituyen en uno de los monumentos de Roma.

"Athenea" no alcanzaría en un futuro su magnitud vertical de monumento, sino que hoy mismo, desde su primer momento la inicia, mediante un conjunto de arcos livianos, como elementos arquitectónicos propios de parques, que se disponen junto a la escultura.

Pero dicho conjunto de arcos no viene a dejar cerrada la obra del monumento, sino, por el contrario, la deja abierta a que sea prolongada por la orilla del río hacia el Centro, o también, hacia Las Condes.

Cabe invitar a arquitectos, urbanistas, paisajistas, a que se interesen en ellos. Por su parte, los arquitectos de la Municipalidad de Providencia se encuentran prestos a iniciar este ordenamiento urbano.

Este ordenamiento ha de iniciarse por una fuente que se erija en la inmediatez de la escultura y los arcos. Una fuente canta, muestra lo favorable de las aguas, especialmente en este caso, en que se podrá contemplar sus aguas en el reposo de sus estanques o en el movimiento de sus surtidores al lado de las aguas que pasan del río y del canal.

Y los arcos al ser un conjunto de delgadas líneas, permitirán que se extienda el sentido del monumento sin trabas, alcanzando una precisión correspondiente a la de la escultura y de las palabras del texto. Lo que da cuenta así . . . "cual promisorio" con que comienza el poema "Athenea".

"ATHENEA"

1 Cual promisorio
2 o detrás
3 cercada luz
- el secreto no registra -
4 Aún otra
5 íntima
6 se dice a sí
conmoviendo la apariencia
7 Tal antaño
por nieves negras
8 al hilo
ciñe
ciegas
libertades
recurrentes
9 Esta tierra guarda
el silencio inviolable de su eco
10 y velada
se enamora de sus gentes
11 Lámpara
que todo olvido vuelve

NOTAS AL POEMA

- | | |
|--|--|
| 1 Aún la catástrofe encierra una esperanza: lo promisorio | 5 cuando tiembla |
| 2 La Cordillera, el fondo o el detrás de la ciudad construye, cercado como un vaso abierto la luz magnífica de la ciudad | 6 Ella se dice sí misma al temblar conmoviendo la apariencia |
| 3 Pero a primera vista la razón, la causa de ese efecto - el secreto - no se registra | 7 Desde siempre las nieves cordilleranas |
| 4 La tierra se hace a sí misma otra | 8 Se desfilan en hilos (Mapocho, Maipo) y encauza "ciñe" las aguas "libertades" violentas, "recurrentes". Por esos lechos bajan a su vez las ondas telúricas |

- 9 Pero este lugar cuida el silencio del eco que se produce entre su estremecimiento y su permanente presencia segura
- 10 Como si al temblar indicara que nadie puede poseerla (pues ella es sólo eco de sí misma) y así de algún modo velada toma distancia para enamorarse de sus gentes
- 11 Cordillera, ríos, conjunción de ambos en el San Carlos que une el Maipo al Mapocho, son la lámpara que recuerda la destinación de la ciudad. Por eso que todo olvido, querer olvidar, gracias a ese peculiar modo de ser lugar, el destino vuelve

PRESENCIA DE LA OBRA DE TRAVESIA

En esta ciudad, hoy, y acaso en todas, el ciudadano va sopesando cuanto le acontece, concierne o simplemente ve. No se trata aún de un juicio, que exige de argumentos, de argumentaciones.

Viendo esta obra desde la velocidad de un automóvil que deja retenerla como unos arcos de jardinería, unos la sopesarán favorablemente y otros no, como una manifestación más de las formas en libertad que ha abierto nuestro siglo poético.

Los que pasan a pie, por su costado. Sopesarán que esas formas en libertad no son sólo un espectáculo, sino un interior, en medio del aire libre se entiende.

Quienes se detienen a leer el poema: el interior es en 3 alvéolos. Alvéolos: ese retirarse "calmo de las olas en la baja marea". Cada alvéolo cobra su altura primeramente en virtud de un virtual que no material pasamanos. El pasamanos es uno de los primeros elementos que hace interior. Enseguida los alvéolos se re-elevan para lograr una altura ya no doméstica sino junto al borde urbano de un río. Así se configura la forma de una ocasión. Esta de leer un poema. Uno grabado. Que no finge estar en su página en blanco. Sino en una leve tridimensionalidad que ocasionan las cadencias de los versos del poema.

Sin embargo la multitud sopesante crece y se expande en la velocidad.

Sin embargo un poema se lee en el silencio de sus palabras y blancos.

Y estos dos "sin-embargo" juntos, dicen de Erineas que se transforman en Euménides. Son el acto mismo de la ciudad.

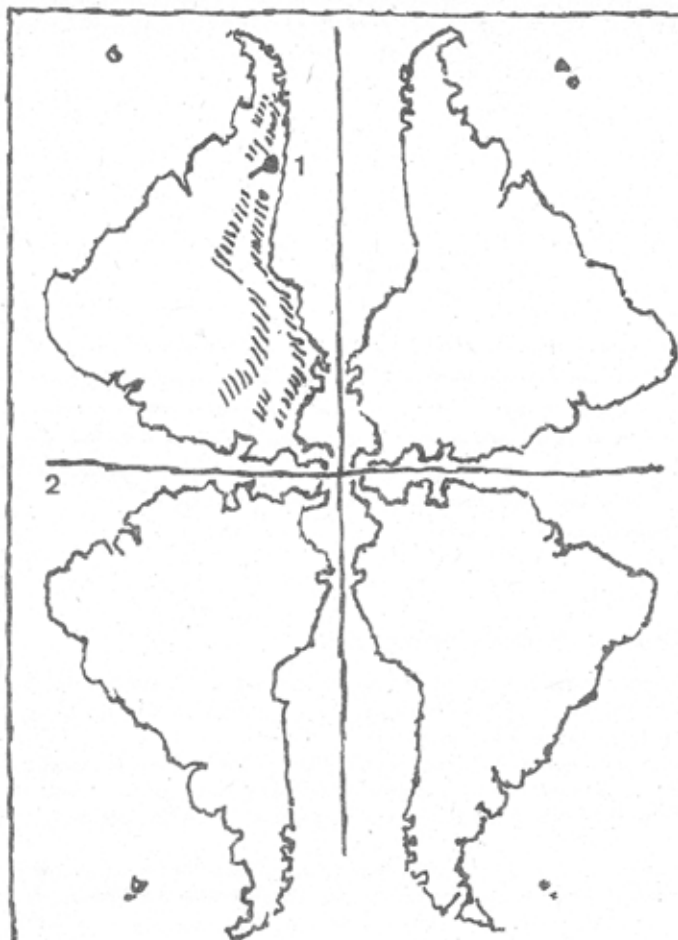
EL ESPEJO GRAFICO

"Las ciudades generan desde su manera de ser reales "momentos" cívicos. Por cierto, que son lugares que durante un lapso o una época son reales patrones de medida de la vida urbana. Así fue la "Plaza Brasil", la "Puerta y escalinata del Banco de Chile" y lo es hoy "Providencia".

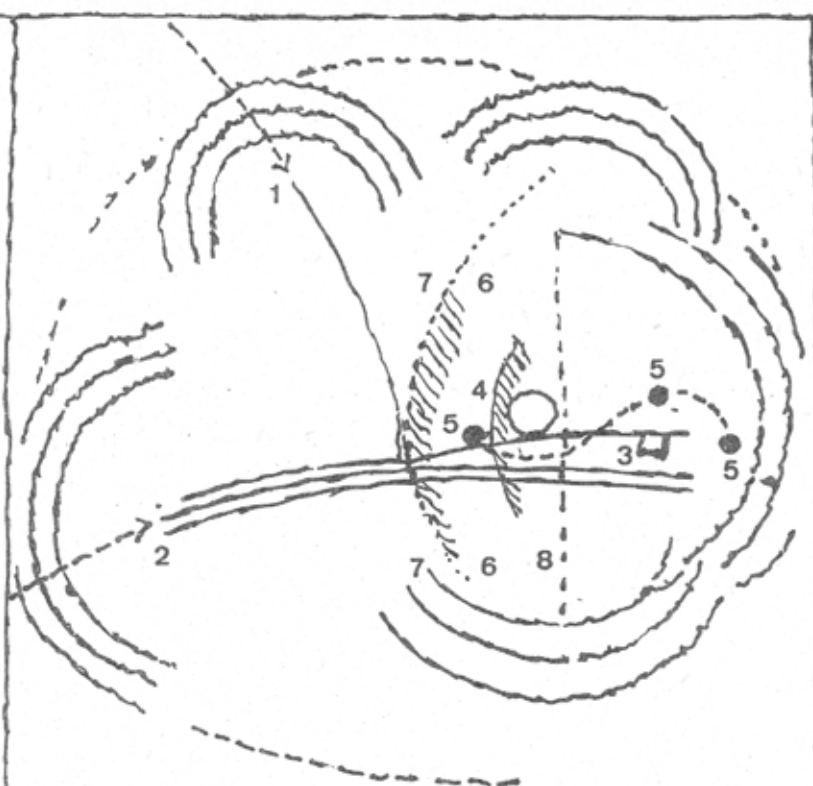
El intento de estos trabajos de Diseño Gráfico consiste en abolir, por el juego de presentación-representación del "aquí" y el "ahí", es decir, aquello que está "allí", es ahora "aquí" —tales "momentos" cívicos— y se ven al unísono. Como si pudiésemos intercalar entre las sutilezas del transcurso urbano las sensaciones de un "espejo" que al reflejarse "reúne".

Pero esta exposición se abre "haciéndose". Es decir, que un cuarto "momento" —el que realizan los talleres de arquitectura en su travesía a Santiago y que llaman Athenea— se diseña durante la exposición misma.

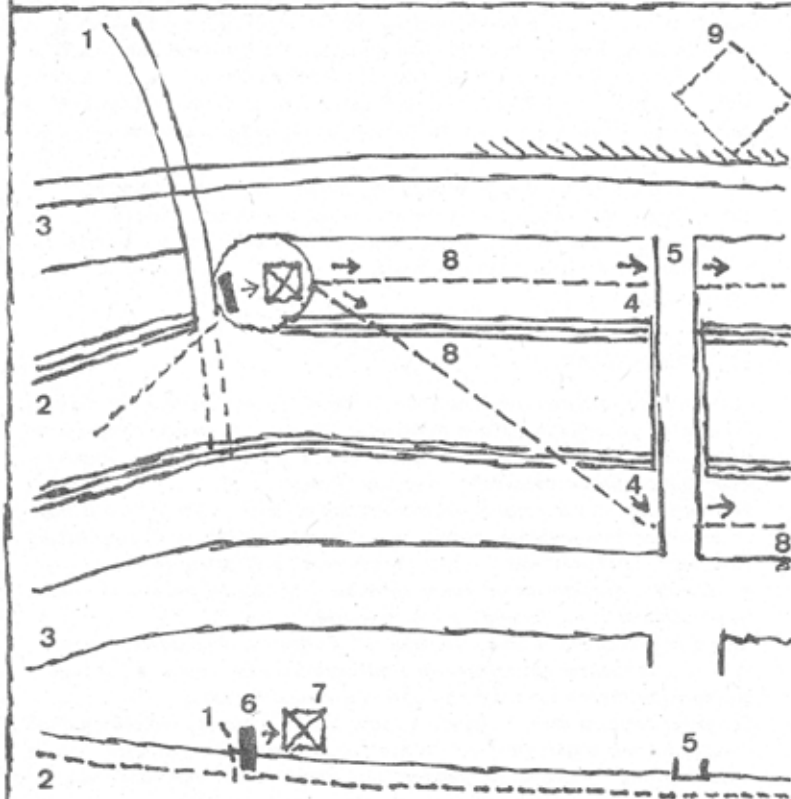
Como así también abre, invitando a todos los ex-alumnos de diseño gráfico de esta Escuela a participar del "canto" de la "travesía a Santiago" bajo la luz del "ritmo" ("aparte" y "regreso") o cadencia del tiempo incontable sin el cual no hay posibilidad alguna de que algo se reúna".



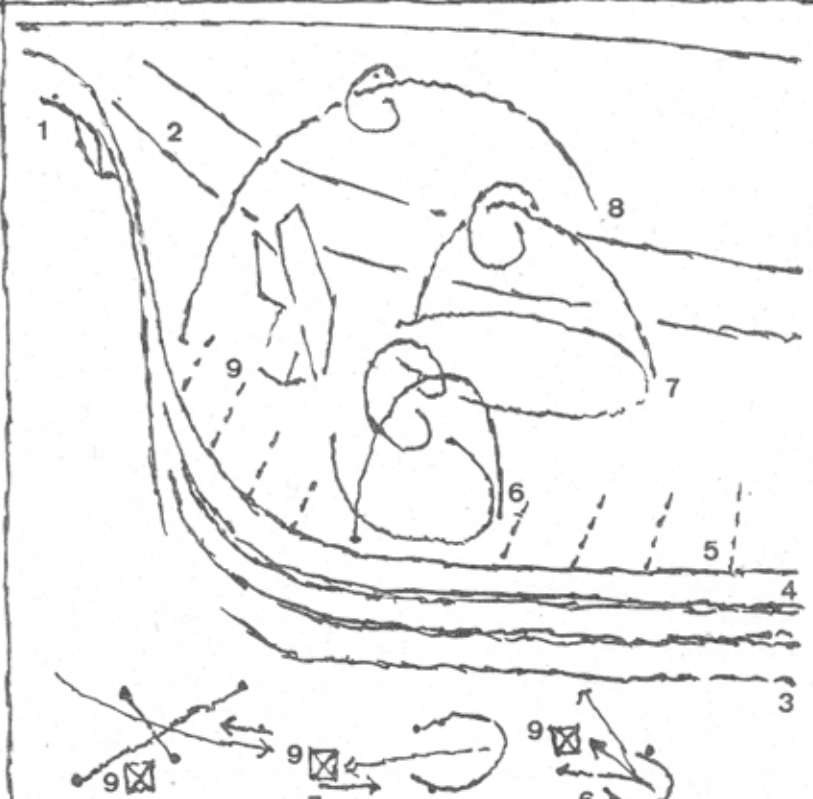
1. Santiago. 2. Las cuatro orientaciones de Amerigo Vesputi que conforman el eje fijo de la travesía.



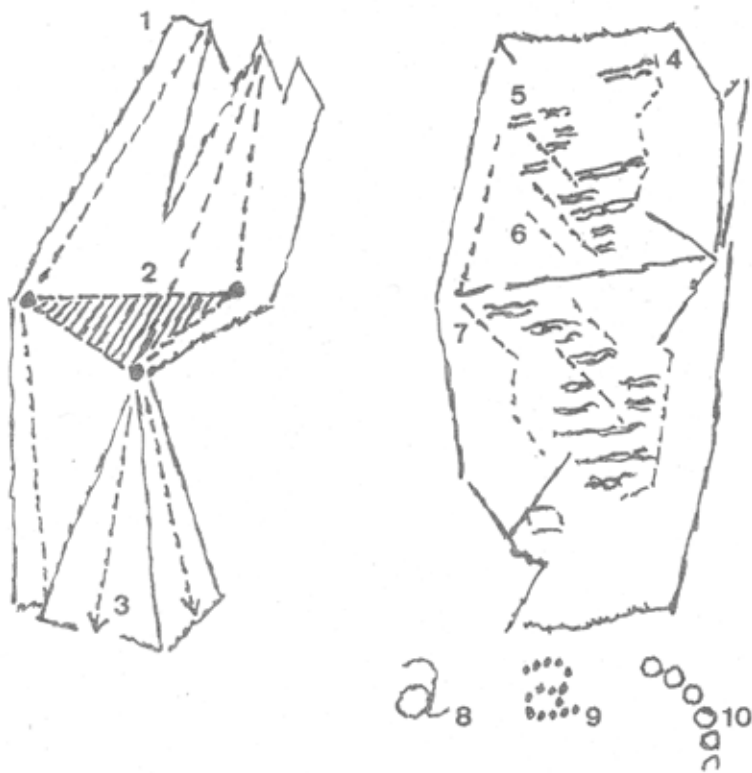
1. Canal San Carlos 2. Río Mapocho 3. Plaza de Armas 4. Cerro Santa Lucía 5. Los pre-lugares del destino de Santiago, exposición de Diseño Gráfico 6. La ciudad de la persistencia de la traza española: lo público 7. La ciudad-jardín tendiendo a clubs privados 6/7. Frontera-dilema 8. El orden primero de la ciudad.



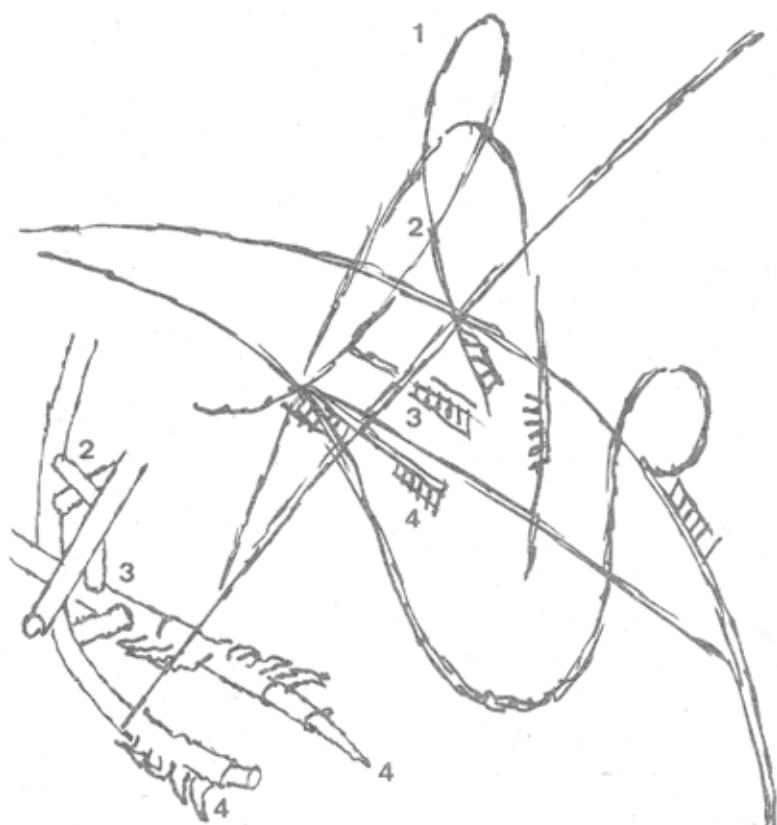
1. Canal San Carlos 2. Río Mapocho 3. Avenidas 4. Jardines 5. Puente 6. Lugar primero y lugar definitivo 8. Futuras fuentes a lo largo del río 9. Castrum o campamento.



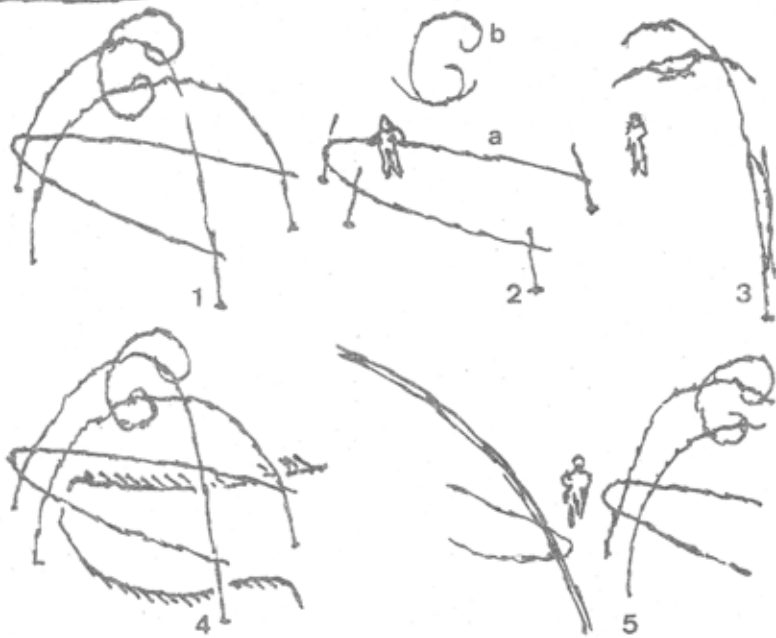
1. Salida del canal San Carlos 2. Camino en el jardín 3. Río Mapocho 4. Gaviones 5. Prado del jardín-avenida 6. Alvéolo de lectura menor 7. Medio 8. Mayor 9. Escultura.



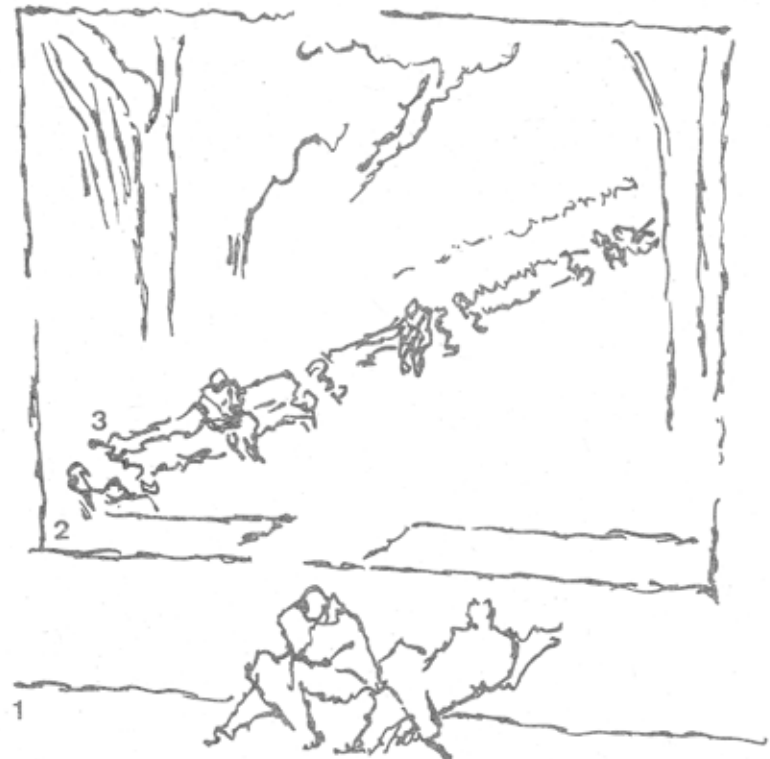
1. Estructura resistente de firmeza y de cambio=8 veces mayor que el modelo 2. Triángulo plano de verificaciones 3. Ejes de verificaciones 4. Título poema 5. Versos 6. Renglones transversales "al aire libre" 7. Margen de las superficies del poema 8. Letra con inclinación de manuscrita 9/10 Por percusión - no por trazo.



1. Los perímetros superiores en su disposición tridimensional; en planta y elevación no ortogonal 2/3. Las ortogonalidades de las uniones 4. Los detalles, que acompañan al habitar, al retener la mirada: nuestro sentido de la miniatura.

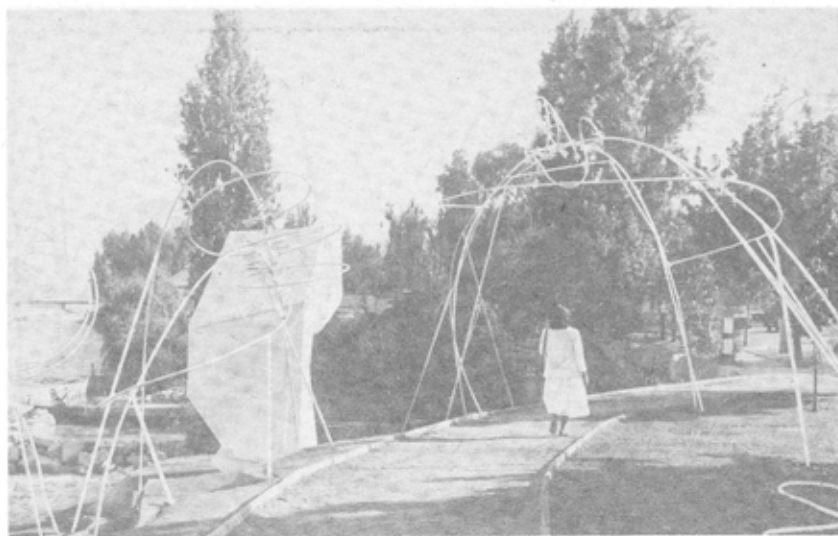
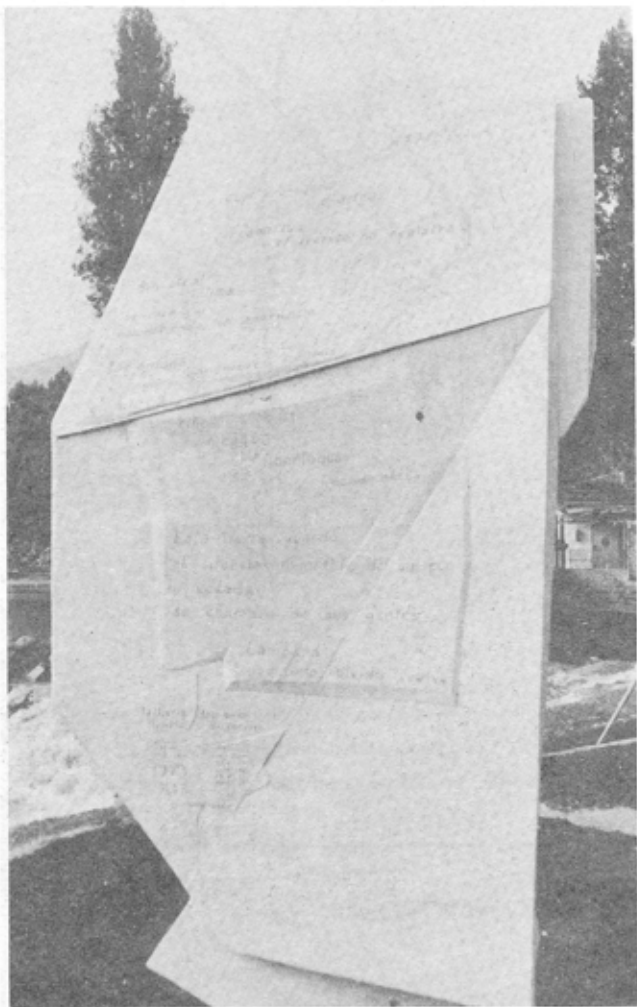


1. Alvéolo: interior para lectura poema 2. Baranda y vertical en dos alturas a/b 3. Líneas perimetrales 4. Las nivelaciones para el equilibrio de la postura que lee 5. Las equiparidades entre los alvéolos.



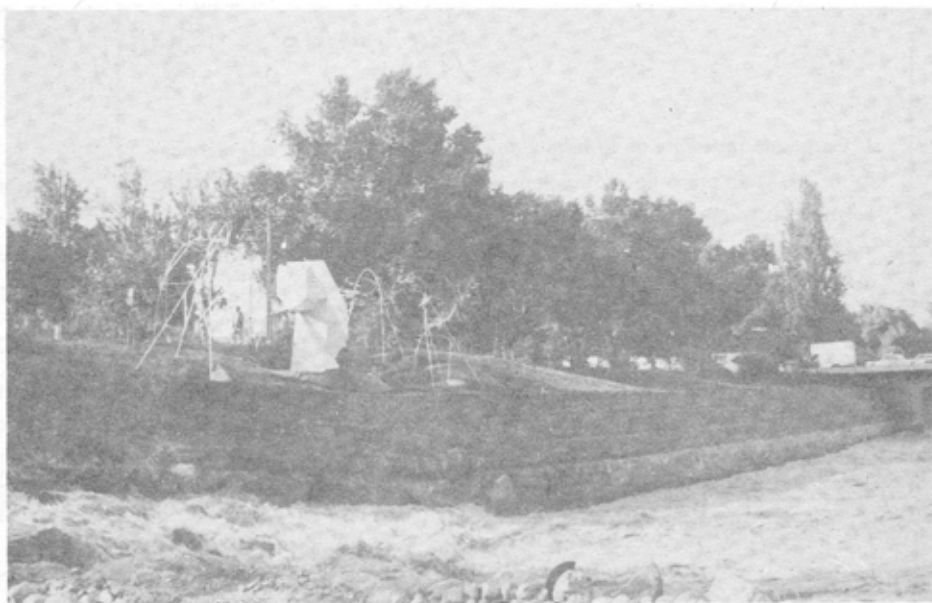
1. Sala de exposición 2. Dibujos de los lugares de Santiago que apuntan hacia el destino de ésta 3. El trazado a plumilla que se extiende para alcanzar un tamaño que constituya un "aquí" gráfico.

1. El poema grabado en la escultura

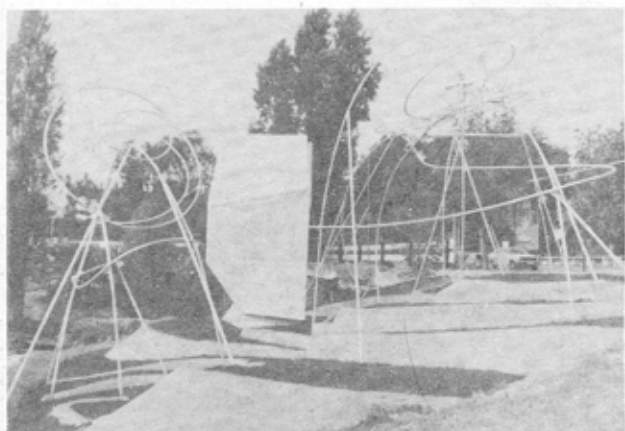


2. La escultura, "alvéolo" mayor y mediano

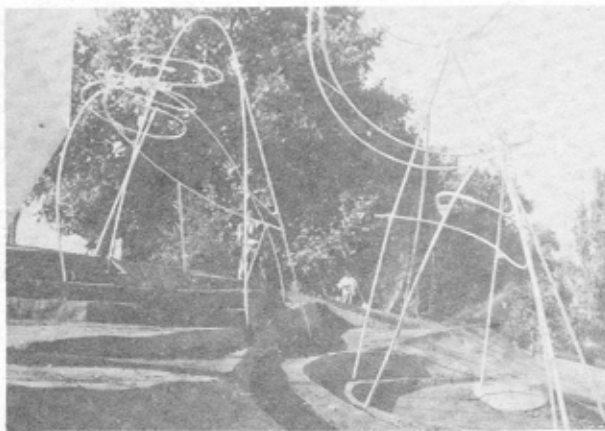
6



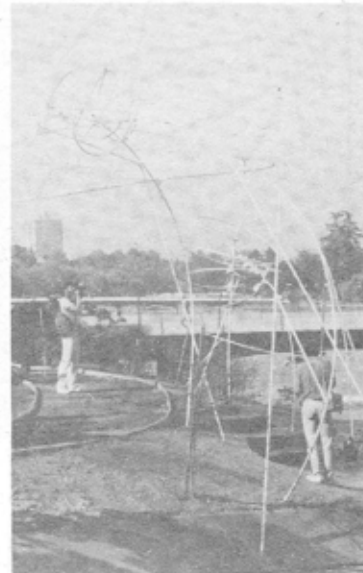
8, 9, 10, 11. Vista parcial de los 3 alvéolos



8



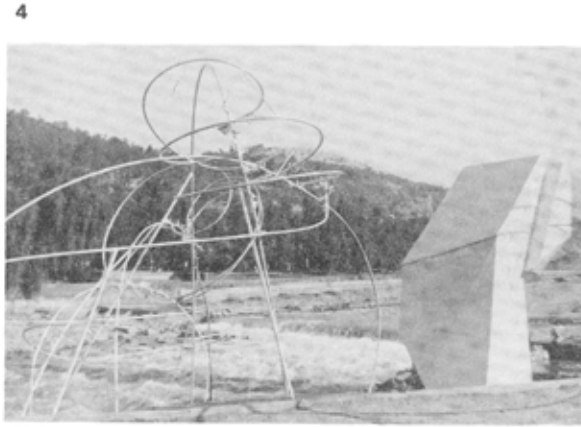
9



10

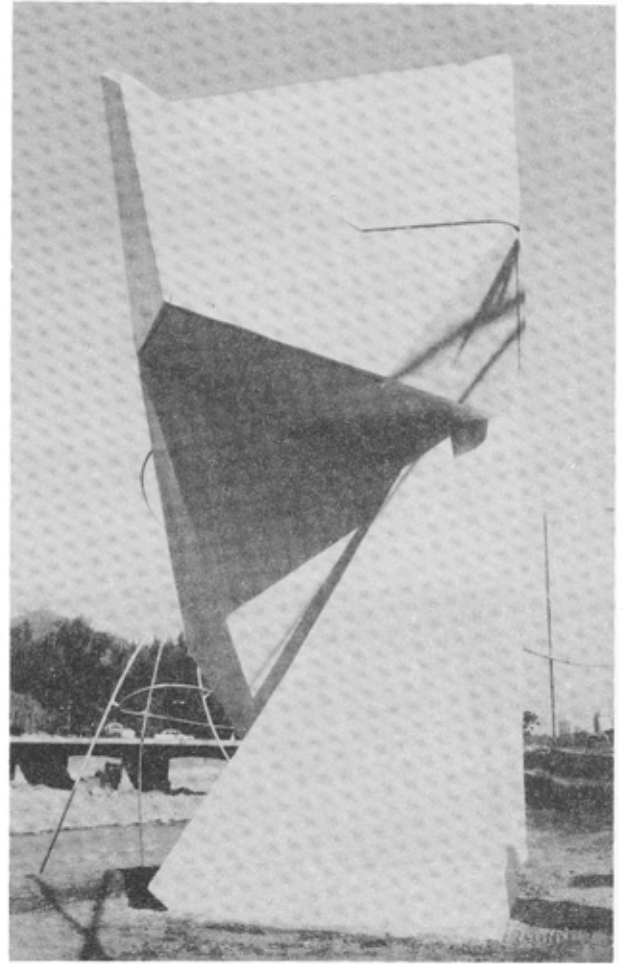


3

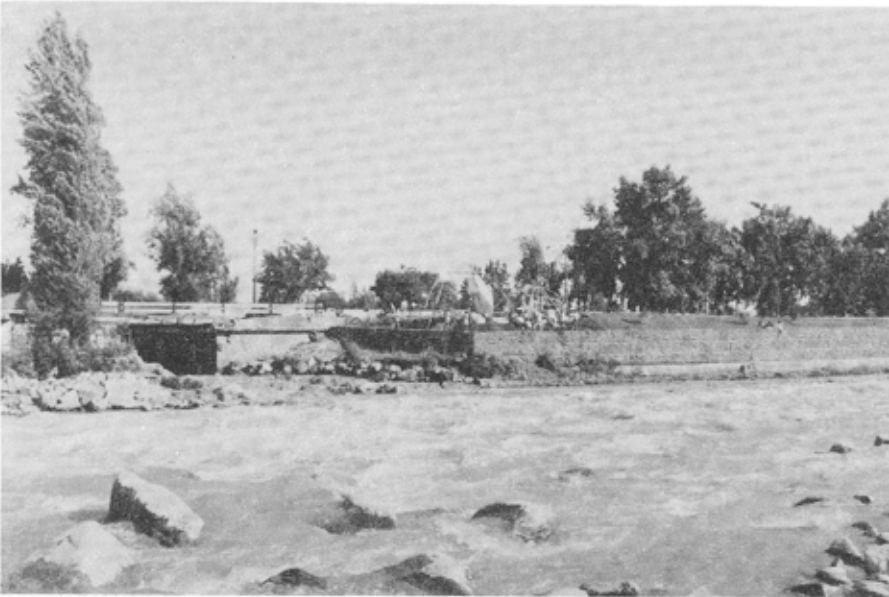


4

5



1, 2, 3, 4, 5. Girando en torno a la escultura

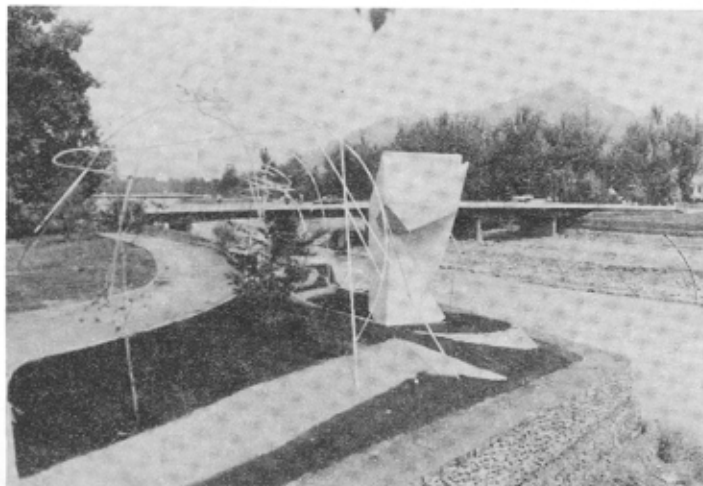


7

6, 7, 13. Athenea desde la otra rivera del Mapocho



11



12



13

Diagramación, montaje y control de producción:

Pablo Serra Durán y Patricia Soto Avendaño

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.



SECCION 8e

EL ORDEN DE A M E R I C A CRUZA ESTAS PAGINAS

PARTICIPANTES

Profesores Sylvia Arriagada, Victor Boskovic, Tomás Browne, Patricio Cárvanes, Alberto Cruz, Miguel Eyquem, Alejandro Garretón, Claudio Girola, David Jolly, Ricardo Lang, Isabel Margarita Reyes.

1988

Arquitectura

Titulación I

Aguilera K Rodrigo
Bellot M José
Castro P José
Ferrada H Jorge
Medina S Paulina
Moreno G Carlos
Pérez A Agustín
Pozo P Eduardo
Rojas A Patricia
Scalpello G Jaime
Schieffelbein G Cristián
Soto A Alejandro
Valdés R Tomás
Valdivia I Carlos
Valenzuela D Rodrigo.

Titulación II

Delgado Z Guillermo
Espina B Gabriel
González R Francisco
Guevara G Guillermo
Hirnheimer G Reuben
Icarte I Carlos
Kirkwood C Ana
Mauret G Eduardo
Middleton O Claudio
Muñoz F Wilma
Ojeda P Raúl
Ortiz B Gonzalo
Quercia M Mauricio
Reculé I Jean
Rencoret V Rodrigo
Saelzer C Gerardo
Salazar S Hernán.

IX Etapa

Bianchi R Eduardo
Caorsi C Luis
Carrasco S Víctor
Castro S Hugo
Celacci R Cristián
Díaz P Patricio
Kruberg G Claudio
Mujica M José
Noguera V Alfonso
Valdivia M Cynthia.

X Etapa

Bullemore M Ricardo
Del Pino L Alejandro
Fernández F Cristián
Ferrer J Alfonso
Fonseca R Mauricio
Guevara C Héctor
Hermosilla F Juan
Herrera R Tomás
Jeanneret M Andrés
Ladrón de Guevara C Oscar
Leiva A Claudio
Letelier E Patricio
Mira B Carlos
Monteverde C Mario
Uccelletti Z Luciano
Valenzuela V Beatriz.

Primer Año

Acevedo G David, Araya C
Claudio, Ayala L Carolina,
Barahona D Pablo, Barahona
U Francisco, Barba M
Franka, Barraza S Isabel,
Beltrán N Laura, Cabezas F
Alejandro, Calderón R
Caterina, Campos de Q
Marcela, Campos S Marcelo,
Camus V Matías, Canales C
Alvaro, Carrasco S Sandra,
Castillo H Eduardo, Cenitago-
ya G Rodrigo, Cepeda O
Rodrigo, Cevasco M René,
Chávez C Catalina, Chávez F
César, Cifuentes C Jorge,
Compagnon P Verónica,
Concha G Daniel, Contardo P
Josefina, Díaz G Carolina,
Enceno E Alvaro, Ermann C
Marjorie, Escobar E Paulo,
Eyquem V Elena, Fontaine G
Solange, Froemel D Ximena,
Gálvez S Heraldo, Garcés A
Andrés, Godoy S Marcelo,
González E Camila, Gonzá-
lez S Marcos, González T
Aldo, Guajardo E Paz, Ivelic
Y Iván, Jacob R Renate,
Jiménez R Patricia, Johnson
B Ronald, Kruse!! G Lía,
Leppe C Francisco, López S
Isabel, Luza C David, Luza P
Alejandra, Santis J Oscar,
Sapunar M Vladimir, Schmitt
C Jorge, Scotti D Marcos,
Segovia V Gonzalo, Sigala M
Claudio, Silva G Andrés,
Silva Q Andrés, Soza C
Francisco, Tapia P Bernarda,
Torres C Gabriel, Ulloa V
Pablo, Valenzuela L Natacha,
Vargas V Carlos, Vásquez C
Juan, Vera R Santiago,
Vergara G Carmen, Vergara
K Paula, Viani B Camilo,
Villagra A Mario, Villagra P
Cristián, Vinagre M Alvaro,
Young I Jorge.

Diseño Gráfico

Titulación I

Figueroa G Mauricio
Martínez M Alejandra.

Titulación II

Aguilera R Julieta
Figueroa G Héctor
Latorre F Carolina
Mastrantonio R Carla
Saavedra G Marcos.

Diseño de Objetos

I Etapa

Ubilla S Mario
Valenzuela B Roberto
Vergara E Fernando.

II Etapa

Armijo V María
Covarrubias V Christian
Gallardo M Carlos
Sauma M Juan.

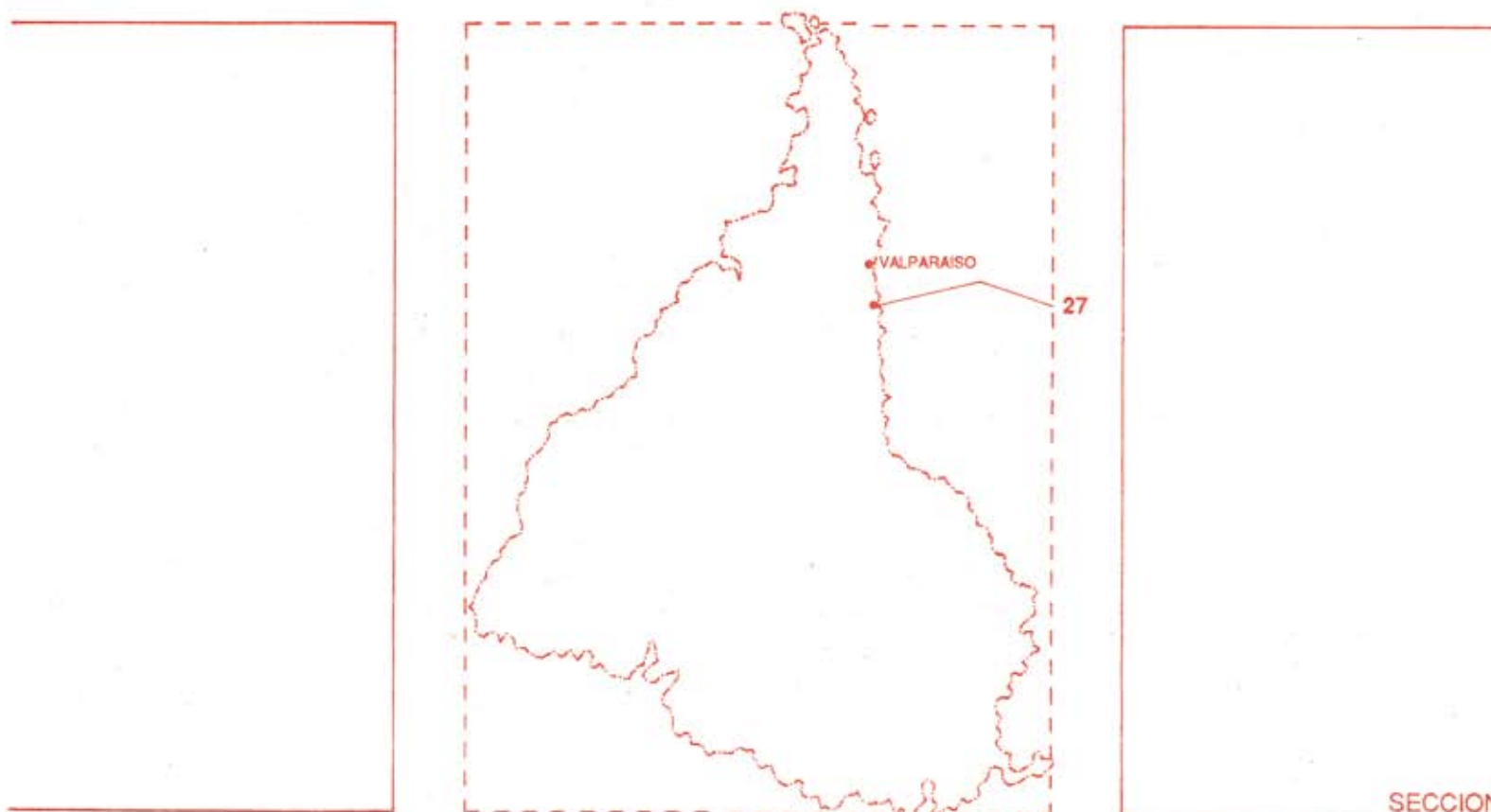
TRAVESIA DE LA SECCION 8e

27

LA SERENA

Chile 1988

a



SECCION 8e

Esta travesía se presenta de la siguiente manera: primero, a página abierta, la palabra dicha. El poema y sus notas. En seguida siempre a página abierta, la palabra hecha, podemos decir. Ello en fotografías que muestran y demuestran eso de ser 'hecho'. En seguida las páginas de la realización de la Travesía, de su comienzo a fin. Luego, los planos de la obra, desde la dimensión de la obra que se levanta. Prosiguiendo con la concepción y labor de los 7 profesores con su grupo de alumnos, cada uno en su página abierta. Más las páginas de la Escultura, del Diseño Gráfico, del Diseño de Objetos, para terminar con las fotografías del acto de finiquito de la Travesía.

La unidad de presentación corresponde entonces a lo concebido y realizado en común, en un común en que todos se encuentran uno al lado del otro mirando lo mismo; en cambio en la página abierta de cada profesor, encontrándose siempre al lado de todos y mirando también siempre lo mismo, lo hace, podríamos decir, a través de un cierto color: este a través del rojo, aquel del azul, etc.. Pues la unidad no lo es de unificación, pero tampoco lo es de dispersión. Sólo recorriendo el continente en razón de una visión

única uno se encuentra con lo no único de su extensión, en que dicho no ser único no es dispersión. Sino otra experiencia. Una que bien parece sólo se puede padecer en las travesías.

Hay algo que no se incluye en esta presentación. Y es un cuadernillo acerca de la ciudad de La Serena: de lo que Amereida puede venir a significar para su destino. El fue presentado a las autoridades civiles y religiosas, a fin que diesen su aprobación a la Travesía. Significa portanto, una anticipación a esta. Y tenemos que esa anticipación yace en manos de los que cuidan de la ciudad. Ello - nos parece - es algo real. Pues en obras de abertura y fundación - como lo son las travesías de Amereida - se coopera más bien por anticipación que por tratar de entregar modelos. Cabe entonces preguntarse por la relación entre ese cuadernillo y esta propia presentación. Respuesta: es de la misma índole que entre esa visión en rojo o en azul de los profesores. Todo ello bien dice del espacio. De aquel que se abre en la relación Poesía y Arquitectura.

Y es lo que se extiende en el orden de estas páginas.

Borde de los oficios

Todos los oficios en el borde
oficios tienen borde
cuales son los bordes de los oficios.

Cuanto ardor

¿Por qué nace y hay oficio? ¿Por qué el hombre oficia? ¿Por qué nace el oficio?

El animal no está ligado sino sólo al orden natural.

Forma, razón espíritu no tiene inmediatez.

La construcción que está obligada es el oficio. Oficiar. Religioso. El oficio divi- no.

Forma de construir el mundo. Alaba la propia capacidad de construcción que él recibió.

El movimiento en el cual se produce el caer en la cuenta. La tradición es sentirse extraviado.

El temor originario. La selva oscura. El pavor no está orientado.

¿Qué es estar arrojado a la libertad.

En Góngora, en la Eneida, el naufragio.

Al lado de lo terrible nace lo propicio. Los pozos negros.

De hartazgo con-ser Platón. La chispa.

La razón violenta. Apollinaire. El tedio en Baudelaire.

Miedo arde, te quema. Arde. Por arder es un fervor que surge, que surge.

Con Antígona.

Cuanto ardor el miedo

a. Un cuantificador es la primera palabra.

Si hubiera sido "cuando" indicaría un campo, donde se abre el poema: la circunstancia, por ejemplo, lo que suscita el miedo; alude a una medida, a la "fuerza", al impulso que sucede u ocurre: impulso o pasión.

Cuanto - Cuantificador

¿Algo que no es cero: Qué es el cero?

shunya - (vacío) (2/0)

si tanto cuanto el divisor se vuelve pequeño y si tanto cuanto el cociente grande si el divisor se reduce a extremada pequeñez y el cociente se agranda más allá de toda medida.

Sin embargo si se puede decir que tiene tal o cual medida no ha alcanzado su extremo límite pues es posible aún encontrar una medida mayor. Pero el conocimiento se vuelve indeterminable y puede llamarse "in-finito" cuando el divisor es cero.

Colebrooke, funcionario colonial inglés emprende la investigación de la matemática hindú. Publica su trabajo en 1816.

Cuanto tendiendo al "como". (cuando tú me digas haré).

En cuanto: tendiendo a "apenas".

Tanto cuanto: cuantificador.

b. ¿Por qué decir "pasión"?

Porque se refiere al ardor.

El ardor abraza. Se suele decir "amor ardiente".

La musa (el ardor ardiente) consume y se consume -con luz y calor- luce, alumbrando y arde (de ardor).

La pasión es impulso, pero a la vez se padece, arde, quema.

c. Desde la interioridad de un padecimiento de una pasión- porque es padecimiento- al puro ardor sucede un miedo.

Un retraimiento sucede al arrojado.

Van juntos.

Parece que toda pasión implica ese modo, ese andar al unísono del temor y del impulso.

Una larga tradición presupone al hombre, como condición humana, la de "encontrarse", "hallarse" de abrirse extraviado, sin la presumible escena "segura" que el animal por ejemplo reconoce en sus instintos ligados a sus necesidades en un entorno.

Sin negar ni afirmar como decisión esa tradición; en vez de traer a primer plano ese ex-travío como condición humana y el encendido del miedo que obliga a orientarse y construirse la escena que en el hombre se suele llamar "mundo", hemos puesto el tono en la interioridad de la pasión, orden, impulso -padecimiento, miedo temor, que en el mismo momento de encontrarse, se teme y se alienta a sí mismo.

De este modo no se acentúa tal o cual causa de la pasión.

Se parte de su aparición, de su modo de presentarse.

Ese ardor, miedo cálido e iluminado, arrojado que se padece y por padecerse se teme, se manifiesta como una emoción (e-moción); mueve la mente.

Dante indica que la palabra mente dice corazón o intelecto junto a ardiente intelecto. Un intelecto en coraje, pues de la palabra coraje deriva corazón, (también coraje y corazón indican: memoria). En francés y portugués se dice aprender de memoria aprender con el corazón "par-coeur-de-core"; retener en la memoria quiere decir no olvidar, o sea, tener presente.

La mente se manifiesta pues como moción de aquel ardor que padece.

Esa masa que quema e ilumina, se quema a sí misma. Tanto cuanto arde con su miedo, mueve la mente. De tal modo que aparece movida en esa pasión se da la medida con que el hombre se orienta, construye mundo. Es decir, mide con iluminado y arriesgado cálculo su modo de estar en la "terra".

Su modo de estar es de pie y la estancia o unión en la terra, el cálculo de calce.

Su medida.

Mueve la mente.

El miedo implica los instintos. El orden implica la mente. No es la

*Cuanto ardor el miedo
mueve la mente
al guante de un oficio
o pie que calza la tierra.
Como una estrella
su luz
en la distancia.*

razón en el pensamiento. Sino que la unión del corazón y pensamiento. Pascal, razones del corazón que la su.

Al guante de un oficio

De su inmediatez. Un mecánico, un cirujano se pone sus guantes, la realidad. La precisión. No mediatez externa solamente. El guante. A la mano le conviene. El guante en el médico es su piel.
Los sentidos: Las virtudes visibles. Táctiles.
No hay sensación - percepción a la una.
Es la clave del poema. Le da la calificación al oficio.
La Eucaristía Cristo en la materia, Vázquez Mella. El dogma de la Eucaristía.
La persona de doble naturaleza.
El oficio es su delicadeza ad-infinitum.
Guante que no es un guante.
La mano esconde el oficio en Amereida.

O pie calza la tierra.

Su estrella o mente (ardiente intelecto que se padece) calza su luz o pie en la distancia y en la "terra".
Más allá de tal distancia la que ilumina la estrella o mente, la luz y el pie calce en terra, deja de verse de manifestarse.
Su alcance en tanto cuanto ardor el miedo mueve la mente. Más allá es oscuro.
Cada construcción irradia una distancia.
Múltiples construcciones entrecruzan las irradiaciones.
El hombre construye con múltiples distancias irradiadas y zonas de oscuridades que no alcanzan sus irradiaciones, como la luz de la estrella no va más allá de la distancia que domina.
Ese mundo irradia, se manifiesta de ese modo.
Manifestarse por sus irradiaciones es llevar a la luz las distancias, es decir, gloriar, que decir manifestar.
Gloriar es por esta razón himno y por eso propiamente oficio.
Es el calzar. Una unión permanente exterior. No basta un agricultor para que un hombre haga tierra. Amereida. Si los nómades del desierto. El camino que no es camino.
Es desierto de Demeter.
Como el ritmo sólo allí le da el ritmo del pie en el ritmo de la tierra.
Calza como un guante.
¿Qué significa caminar?
Andar, andado, que ha de andar a diferencia el que no anda.
Troqueo = el pie griego en el momento de librar.
Troqueo = medida el metro. Los ingleses miden con el pie.
Metro: sólo hay donde hay hombre.
Huella de Robinson Crusoe. Los griegos. Hay hombres por semejanza en Robison Crusoe. Un triángulo. El extraño.
Constituye lo ineluctable.

Como una estrella su luz en la distancia.

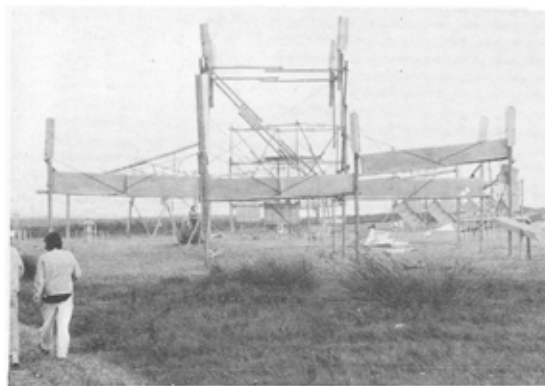
Como una estrella (calza) su luz en la distancia.
Ser estrella es tanto que luz y que luce.
Esta calzada su distancia.
Cuando está apagada no hay distancia.
El fundamento de la proximidad es la lejanía-Heidegger.
Alcance.
alcance a lo que tú dijiste
si me alcanza la injuria
no me alcanzaba el que me persigue.

La distancia y alcance.
La distancia es el cruce de su estrella a su luz. Idea su exterior de guante. El calce en su estrella.
Miedo, término con distancia.
Toma el guante, pasa al pie. Pasa a la estrella. Pide suelo. Estrella-luz.
Quiero decir, el ritmo es este modo como se unen lo uno con lo otro.
Las tintas están cargadas en este poema en un calce. El calzado del pie. No son sólo esos calces adecuados. Su estrella calza a la distancia. La estrella calza su luz en la distancia. El problema del tiempo y el espacio.
Son dos o uno bifronte el espacio y el tiempo.
Bergson quería un lenguaje temporal del tiempo.
Siempre espacio es uno bifronte.
Heidegger: todo pensar acerca del ser implica pensar el tiempo.
"Ser y tiempo".
La matemática se estremece con la noción de invariante que la recorre.
La generalización es el encuentro de una invariante en múltiples cambios que parecen dispares.
Narciso es el advenimiento en el estar perdido. Del perímetro.
Remitirse al poema del borde y sus orillas en la "Guerra Santa".

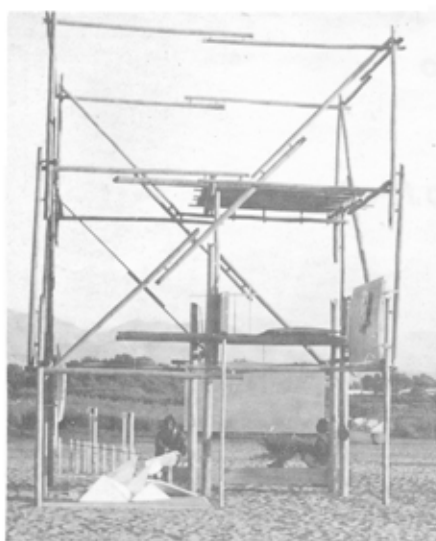
*una estrella toca el silencio
con el instinto del agua en las orillas.*

Ver instinto-congénito.
Orión, primero en el silencio sideral. Metafóricamente. Los silencios inimaginables.
Su orilla es el silencio del agua y no su rumor. Donde deja de oír el río es donde está la orilla, su rumor.
Todo borde es ambiguo, separa y une. Imaginadas definiciones no se dejan establecer unívocamente.
Definir es trazar sus límites, construir una manera de limitar.
Método científico, experiencias repetibles y predecibles.

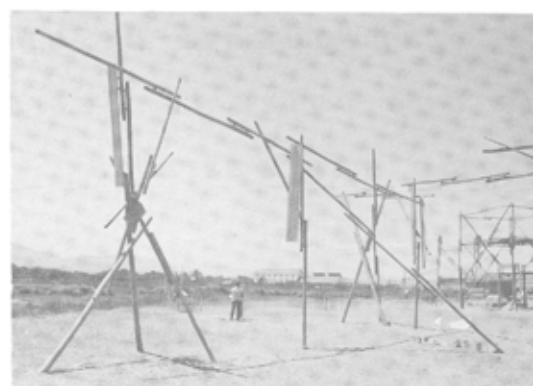
OBRAS DE LA TRAVESIA



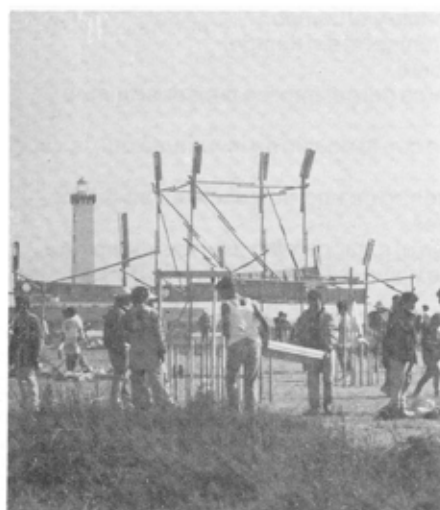
1 Pabellón de las Ciencias



2 Pabellón de la Nutrición



3 Pabellón del Teatro



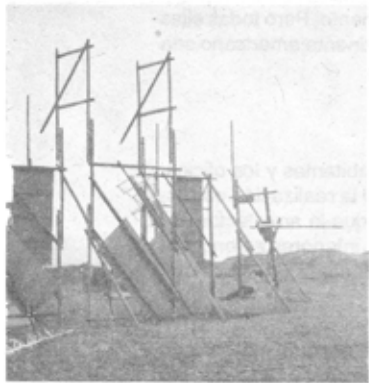
1



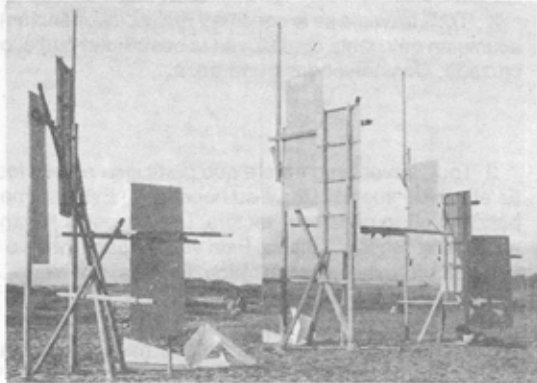
2



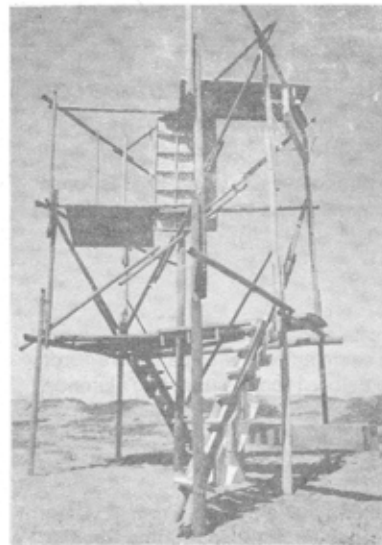
3



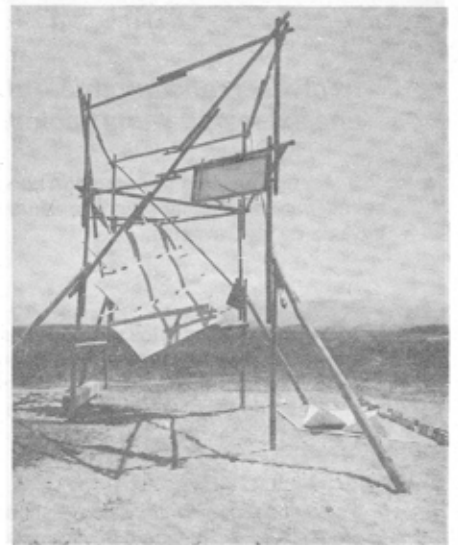
4 Pabellón de la Oración



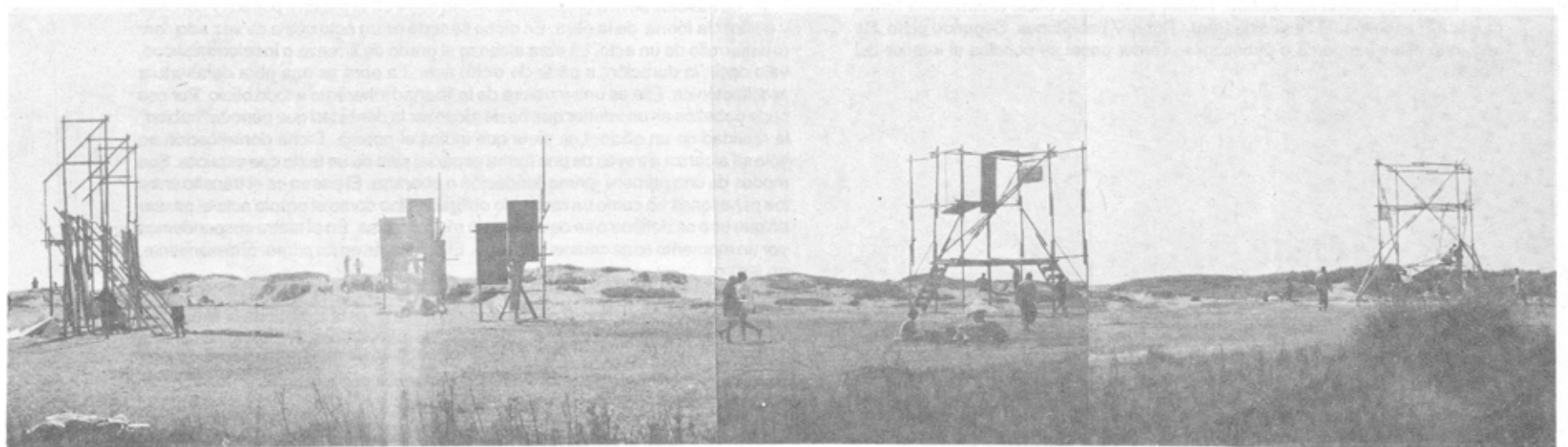
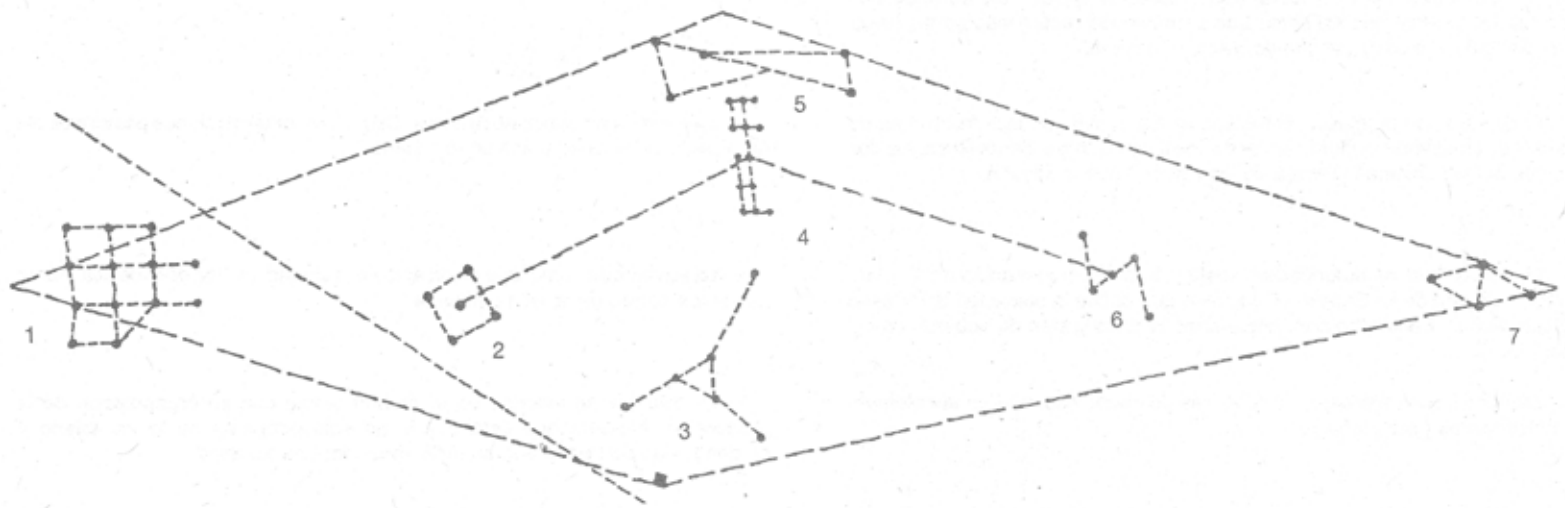
5 Pabellón de la poesía, arte y matemáticas



6 Pabellón de la Hospitalidad



7 Pabellón de la Reflexión



4

5

6

7

I Travesía : encontrarse. Tal acto. Que es encontrarse con una extensión y una acción.

1 Así una travesía se encuentra con las otras travesías ya realizadas -unas treinta- para determinar si será una nueva travesía, una travesía más, o bien la travesía de las travesías.

2 Se encuentra con los participantes: invita a todos los talleres a concurrir. Llevando a cabo un recorrido único o varios semejantes. Participan tres talleres (1º año, 5º año, Titulación) en un recorrido único. 11 profesores: 160 alumnos, más Diseño de Objetos en un recorrido semejante: 1 profesor: ...alumnos.

3 Se encuentra con la visión. Esta es abierta por la poesía. Primera visión: la arquitectura recibe como advertencia al modo de Amereida: Santa Rosa de Lima, Patrona de América y de las Filipinas. El recorrido por tanto puede llegarse hasta dicho archipiélago. Segunda advertencia: los oficios, el de la nutrición, de la hospitalidad, de la oración, de la reflexión, de las ciencias, las matemáticas y del arte del teatro. Tercera advertencia: ubicarse desde nuestro aquí. Los puntos en las costas más salientes que permiten las rectas más cortas hacia Lima. Lavapié (Arauca) Lengua de Vaca (Coquimbo).

4 Encuentro con la Iglesia. Arzobispo de La Serena señala: la obra ha de levantarse permitiendo un fluido acceso a los fieles. Junto a Santa Rosa, las dos recientes beatas chilenas: Teresa de los Andes y Laura Vicuña.

5 Encuentro con las autoridades: costa y cuidado. Presentación de un planteamiento urbano de La Serena - Coquimbo que define la ubicación del "Paseo de Santa Rosa". Encuentro con propietarios vecinos: estan de acuerdo con el Paseo.

6 Encuentro con empresas proveedoras de materiales: que donan elementos constructivos (pizarreño).

7 Encuentro con la realización. Primer paso. Cada oficio alcanza una forma propia. Un pabellón. El Paseo de Santa Rosa: 7 pabellones. Segundo paso. Se conciben estos interiores o pabellones. Tercer paso: se concibe el interior del Paseo.

8 Encuentro con la ejecución. Fase de pre-fabricación. Pabellón en estructuras libres de troncos. Fundaciones en cubos de hormigón. Recubrimientos con planchas de pizarreño, en el lugar.

9 Encuentro con el finiquito. Acto religioso. El Arzobispo bendice la obra. Acto poético. Grupo de alumnas dicen el poema: Los Apuntes.

II Travesía : encontrarse : los encuentros anteriores se encuentran con su libertad.

1 Toda travesía se la concibe y realiza independientemente. Pero todas ellas acumulan en cuanto constituyen la posibilidad que el continente americano sea cruzado. Construyéndose una traza.

2 Toda travesía se abre a que participen en ella los habitantes y los oficios. Es el pueblo que construye su habitación. Evidentemente la realización corresponde al oficio de la arquitectura. Las travesías llevan a que la arquitectura se acompañe con la escultura. Esta vez los pabellones o los interiores se encuentran con un "exterior" escultórico. Este es, por cierto, autónomo.

3 La perfección de una visión que nace de la palabra poética: esta vez un poema acerca de los oficios. Que mira al obrar de la travesía su "ha lugar".

4 La travesía no busca abstraerse. Oye las recomendaciones pastorales del Arzobispo. La obra se ubica en lo urbano.

5 La travesía se constituye en un acto de la ciudad, en una obra de ella. Actúa así desde dentro de la vida cotidiana.

6 La travesía se inscribe en el mundo actual con su organización de la producción. Muestra que ésta puede no sólo ocuparse de lo ya abierto y fundado, sino de lo que aún se está abriendo; una travesía.

7 La travesía lleva a una simultaneidad entre oír la palabra poética y concebir y edificar la forma de la obra. En dicho sentido es un acto que a su vez adquiere el desarrollo de un acto. La obra alcanza el grado de firmeza o indeformabilidad, vale decir, la duración, a partir de dicho acto. La obra es una obra de abertura arquitectónica. Ello es una muestra de la libertad inherente a todo oficio. Por eso cada pabellón es un interior que ha de alcanzar la densidad que permita "habitar" la realidad de un oficio. Los siete que indica el poema. Dicha densificación no sólo se alcanza a través de una forma espacial sino de un texto que explicita. Son modos de una primera -prima-fundación o abertura. El paseo es el tránsito entre los pabellones no como un recorrido obligado sino como el propio acto el pasear en que uno se detiene o se devuelve sin mayor causa. En el teatro suspendemos por un momento esas causas nuestras. El paseo, es en su primer ordenamiento, un teatro.

8 La ejecución se concibe a partir de la traza. Y esta a partir de la linealidad. Y esta a partir de sus extremos, vale decir, de sus vértices. Por tanto no se trata de figuras ya construidas o figurativas. Por ejemplo: un cubo signo de la ante dicha traza. Los vértices se conforman como secciones regulares en los troncos, pintados en virtud de dicha regularidad, en rojo.

9 El modo de reflexionar acerca de la travesía y su realización es primeramente no analítica que examinará los diversos aspectos que la componen. Sino es de una índole general que se da a través de la celebración. Una continuada celebración. Que se finiquita en el doble acto poético litúrgico.

LA TRAVESIA

III Travesía : encontrarse con la libertad : aquella de la construcción, de la faena de construir.

1 Construcción de este trazado para la traza de la América de Amereida. Una secante de Cabeza de Vaca al Callao. Con su intersección con el agua que baja por el Río Elqui. Y de allí una diagonal hacia el S. E. hacia el centro de La Serena. Trazado ajeno a las necesidades de la ciudad -las pasadas, las actuales y las futuras

2 Construcción de la participación o constitución de partes que dan cuenta de ser partes, vista desde la escultura, del bajo relieve, en cerámica: son placas de esmaltes dedicadas a las Santas Patronas.

3 La perfección de un poema y las advertencias que se expanden como las ondas de agua en un estanque al caerle una piedra y que avanzan hasta volverse imperceptibles. Pero esta vez las ondas no se expanden sino que se contractan en aquello que es el teatro. Aquel de los tiempos en que la palabra rimaba la acción y que hoy es la indicación de lo que ha de ser la acrópolis actual. Las distancias entre pabellones, o sea la carne del Paseo, se hace por ocupaciones que realizan los talleres en forma de cuñas, que configuran los alumnos Teatro la forma a partir del acto no sólo concebido, sino que ejecutado

4 El acto poético y el acto de la pastoral episcopal son, por cierto, discontinuos entre sí. Pero la extensión donde se traza Amereida y se levanta al paseo es continua. Y lo continuo siempre permite un "lugar geométrico" para las ubicaciones

5 Construcción de ese lugar geométrico que le indica a La Serena su querer aislarse del mar y del río a fin de ser ciudad de interior o propiamente ciudad americana. Esto es lo que entra en revisión. Que La Serena reciba el Pacífico, cual desconocido poético.

6 La construcción técnicado actual, ejerce y otorga el montaje. La travesía: fase en Valparaíso: prefabricación. la Serena: montaje.

7 La construcción dispone de una franja entre la playa y los primeros lotes que en esa parte aún no levantan sus cierros. El Paseo de Santa Rosa es concebido como la superficie de esas quintas de los alrededores de las ciudades que eran casas, jardines, hortalizas y arboledas pero esta vez cual figura anamórfica. La concepción de la quinta aporta las dimensiones de lo holgado en lo anamórfico que sólo permite la franja disponible.

8 Construcción de un interior arquitectónico en que recorrerlo o permanecer en un punto representa suertes iguales. Por la densidad de la forma alcanzar el acto de residir. Demorarse. Que no entrar y salir después de haber verificado novedades, como en las exposiciones. Aún en los jardines. Y ciertamente en las calles de hoy. La densidad de la equidistancia de los vértices de los pabellones, esta vez

9 La organización de los tres talleres en una multitud. Que es la cantidad que recibe una orientación a través de concretas acciones de estudiar, de trabajar y vivir en travesía, hace que esa cantidad misma sea ya anticipo de la celebración.

IV Travesía que al encontrarse con su libertad, construye un insertarse en el acontecer histórico de la construcción del mundo como obra.

1 Introducir que aquello que adviene como lo ajeno dentro del tráfago de los requerimientos de las necesidades del mundo actual sea posibilidad de América. Sea América cual regalo de Amereida

2 No la integración de artes y quehaceres que se organizan en mesas redondas como idénticos. Si no la arquitectura, la escultura: los esmaltes ellos tres son lo ulterior. La palabra poética es lo anterior

3 Hay una consistencia de los límites del paseo calculado a través del acto-cuña del alumnado. Es la consistencia no de la exactitud sino del rango de lo aproximado. Tanto espacial, como constructivo en cuanto a edificado. Así el vacío se prolonga y yace en los límites. Ella corresponde a una obra. Que no a una doctrina.

4 La obra no es con una función litúrgica-cultural como una iglesia o capilla. Ella es, en este sentido profana. Lo sacro quisiera construir sin las participaciones que la ejecución de la materia, exige. Lo profano va con la partición. Así esta vez, la obra entera se parte a fin de construir su masa. La masa del paseo a masa de su vacío

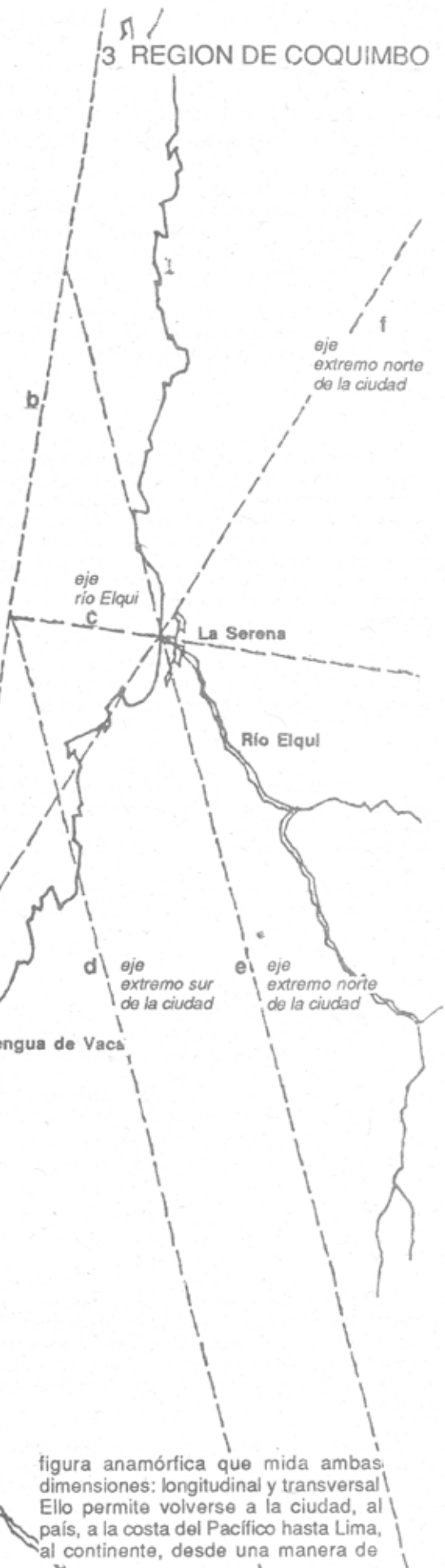
5 Una continuidad es un hacer y un deshacerse en continuidad. El Paseo a Santa Rosa de Lima como obra sin duración constituye un incidente urbano. Que abre a nuevos incidentes. Los cuales vendrán a construir una obra er renovada continuidad. Que esa es la dimensión de la arquitectura

6 Una ciudad puede ver como el montaje levanta la obra. Es lo más necesario que ocurra. Por tanto hoy es lo opaco. El obrar arquitectónico, como edificación se viene retirando en la ingeniería actual. Los talleres en los campamentos de travasía se empeñan en que edificar la arquitectura comience a concebirse de un modo que venza lo opaco.

7 Una ciudad habita en lo verificado. En cuanto a finalidades ubicables procedimientos reconstruibles y percepciones ya familiares. El Paseo de Santa Rosa propone un momento de lo inverificado. Por tanto el acto de habitar la obra permanece abierto. Al modo de quedar absortos. Es lo que le corresponde hacer a las travesías. En un sentido de Acrópolis cuando la palabra va delante de la acción.

8 La construcción del paseo es que cada pabellón se lo perciba desde él. Es una percepción del paseo que se amplía sobre sí misma. Para aprehender la extensión natural. Cual si ello fuese la indicación de un abstracto escenario de un teatro. Donde puede caer el rayo de la palabra poética.

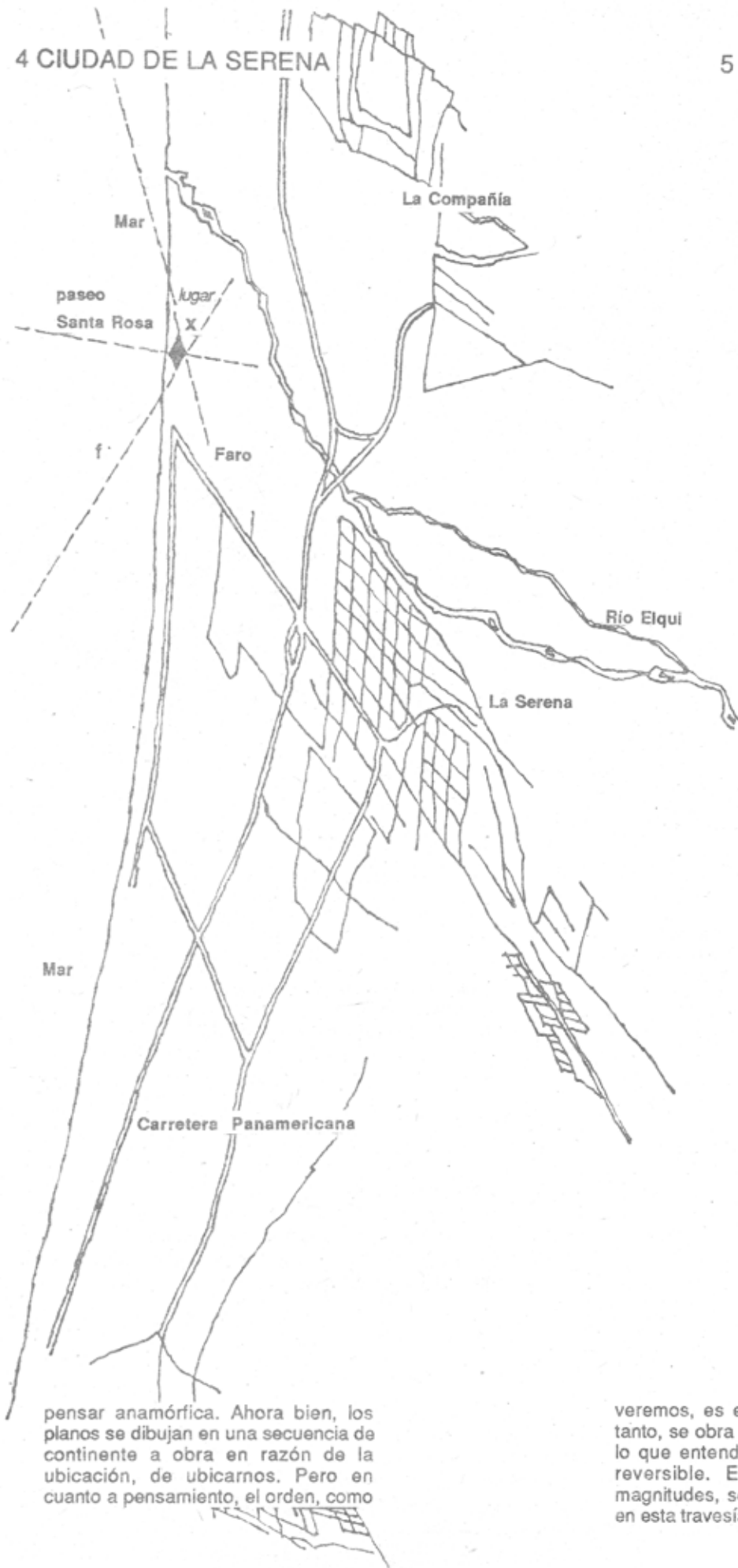
9 La celebración viene desde fuera -los otros celebran- y desde dentro. Así el taller de Diseño de Objetos realizando una travesía en bicicletas-campamento, llega al Paseo de Santa Rosa, para levantar a lo largo de él elementos metálicos. Los que dicen de la invitación que toda forma arquitectónica hace para que se la acompañe. Los elementos se tornan "objetos" acompañantes de la arquitectura. Lo cual es su primera misión.



Un paseo cobra su extensión simultáneamente por el largo y por el ancho. A diferencia de un camino que predomina, por cierto, el largo. La figura del paseo es vista como una

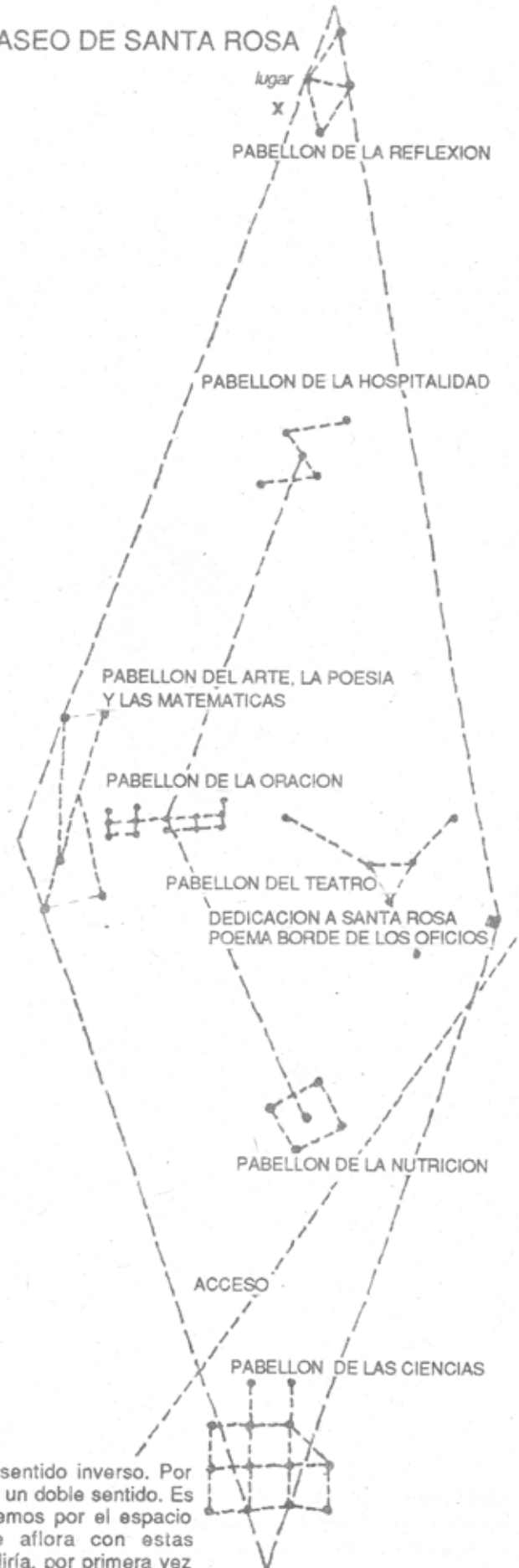
figura anamórfica que mida ambas dimensiones: longitudinal y transversal. Ello permite volverse a la ciudad, al país, a la costa del Pacífico hasta Lima, al continente, desde una manera de

4 CIUDAD DE LA SERENA

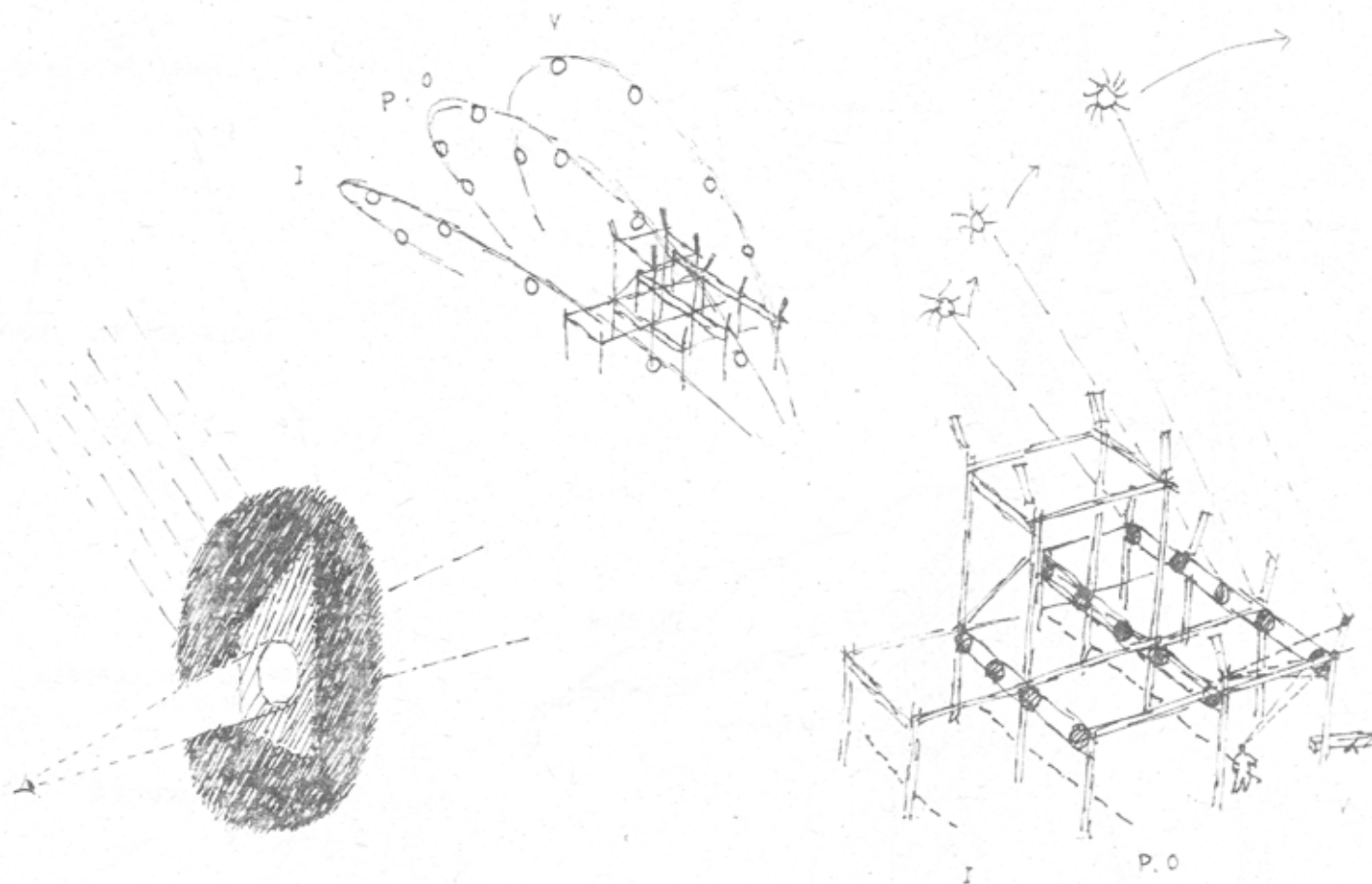


pensar anamórfica. Ahora bien, los planos se dibujan en una secuencia de continente a obra en razón de la ubicación, de ubicarnos. Pero en cuanto a pensamiento, el orden, como

5 PASEO DE SANTA ROSA



veremos, es en sentido inverso. Por tanto, se obra en un doble sentido. Es lo que entenderemos por el espacio reversible. Este aflora con estas magnitudes, se diría, por primera vez en esta travesía.



El rayo directo transformado en una imagen capaz de ser observada a ojo desnudo.

*Distintas trayectorias del sol para las estaciones del año
Invierno
Primavera - Otoño
Verano.*

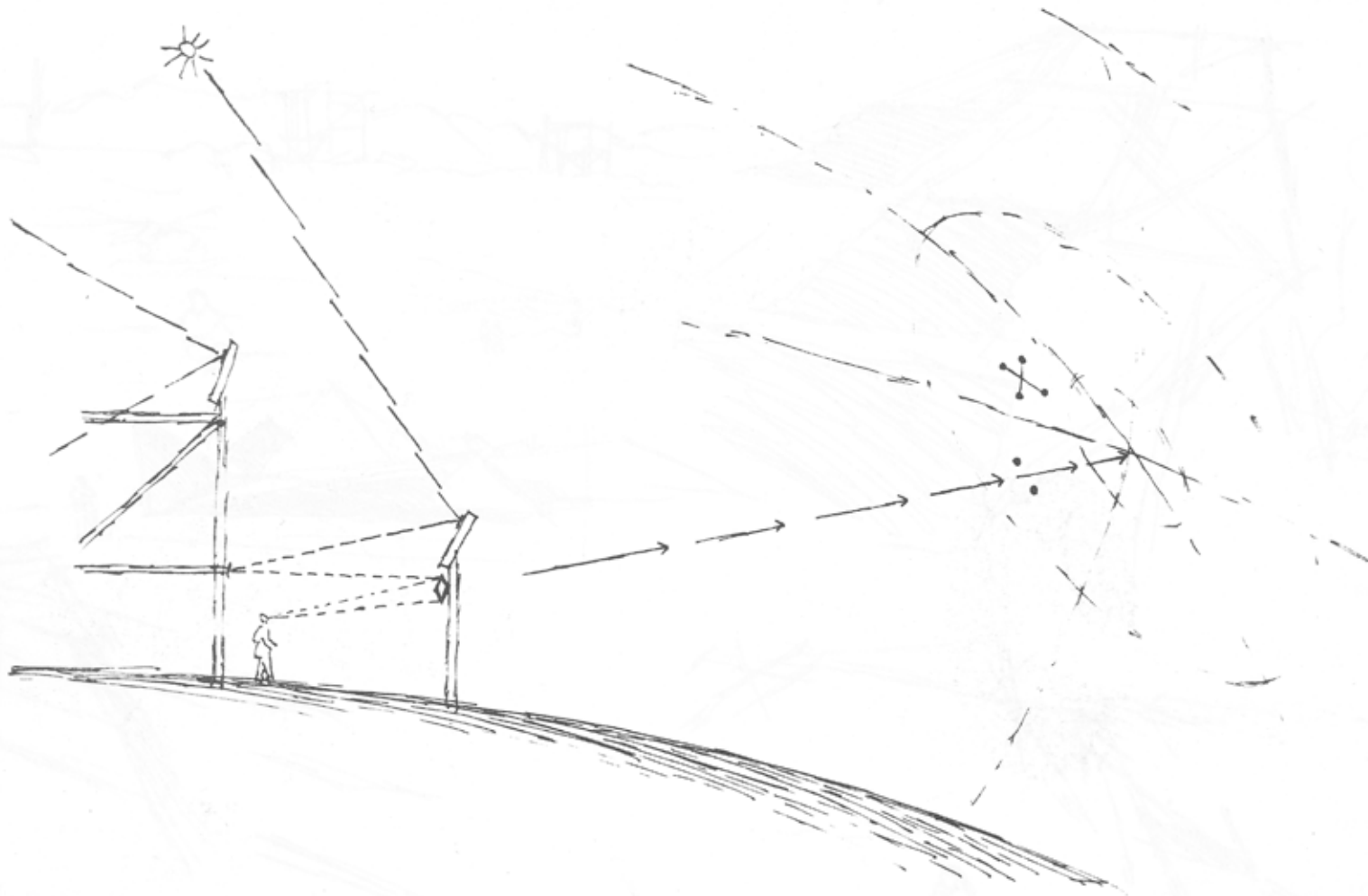
El pabellón se recorre siguiendo los soles proyectados según las horas del día y según la fila correspondiente a la estación del año.

1 Relación entre pabellón y ciencia

No es la contemplación de la imagen del sol ni una demostración de la mecánica celeste. Es demostrar que la luz en el ojo hace la conjunción entre la física y la biología. En el poema: *"como una estrella su luz en la distancia"*

Este pabellón pone de manifiesto la luz del sol porque éste es nuestra estrella origen de la energía que mueve todos los procesos naturales. Da vida a la vida. Así se ilumina con el poema: *" Como una estrella su luz en la distancia"*.

Las imágenes que este pabellón muestra, recogida por los sentidos simbolizan el quehacer científico de la física y la biología - la filosofía. En el ojo se produce la quinta esencia de la física en la biología. En la visión de la luz no hay símbolo; ahí se manifiesta la identificación del mundo físico y el mundo biológico.



2 Visión del sol en la imagen proyectada hacia la Cruz del sur.

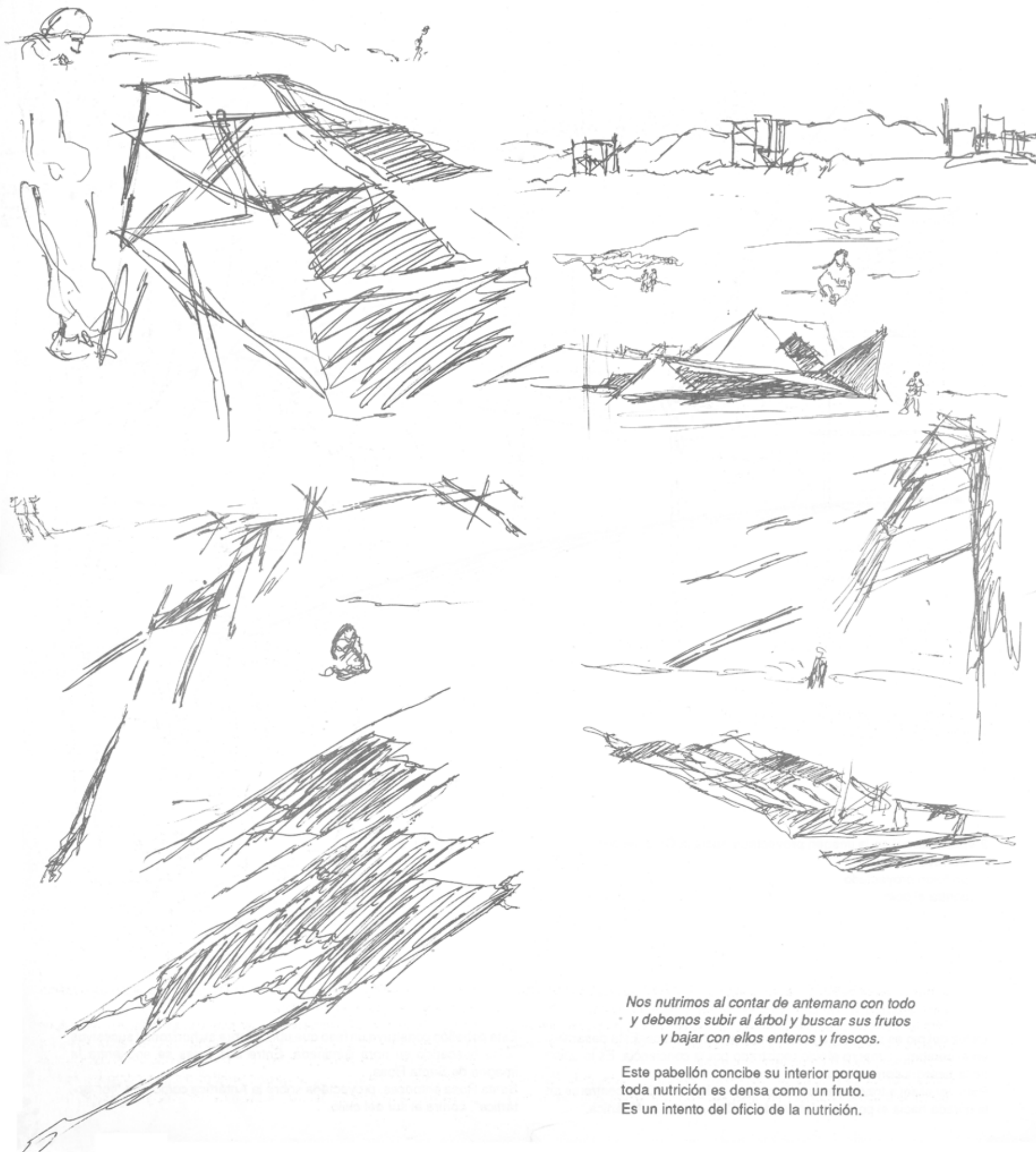
Un rayo en el ojo
un fotón proyectado
contra el polo.

La luz del ojo es sensible a partir de la unidad cuántica. Esta desarrolla en el cerebro un macro efecto registrado por la conciencia. Es la unión de la biología con la física.

Para ver el sol a través de un reflejo, esta imagen debía encontrarse en la mirada hacia el polo, a la altura de la Cruz, sobre la Antártica.

Este pabellón construye un friso que ubica sobre su horizontal sucesivos soles buscando su hora iluminada. Entre dos soles se encuentra la imagen de Santa Rosa.

Santa Rosa entonces, proyectada sobre la Antártica como una "flor antártica", contra el sur del cielo.



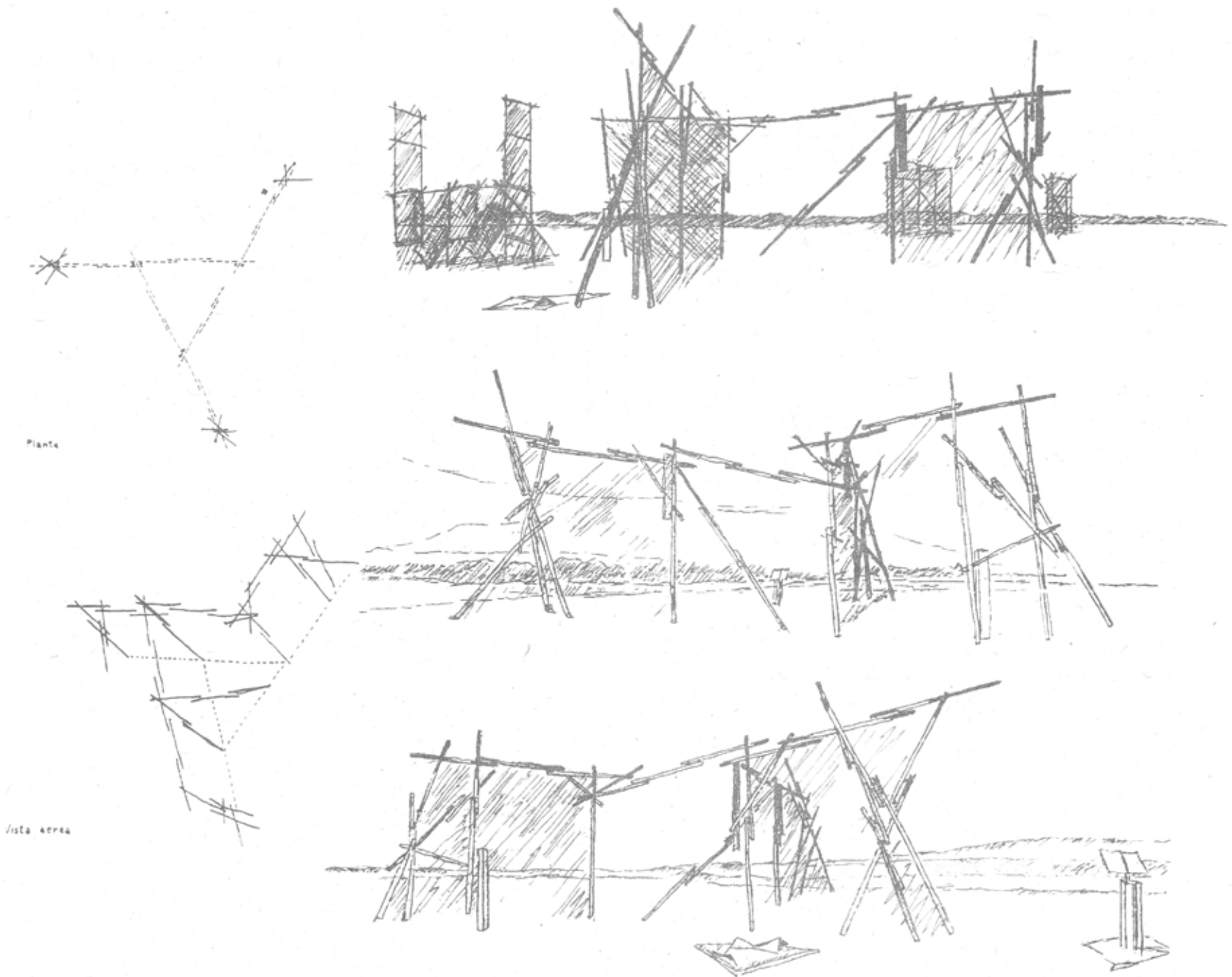
*Nos nutrimos al contar de antemano con todo
y debemos subir al árbol y buscar sus frutos
y bajar con ellos enteros y frescos.*

Este pabellón concibe su interior porque
toda nutrición es densa como un fruto.
Es un intento del oficio de la nutrición.



La forma del pabellón de la Nutrición es el cubo básico que se construye hacia adentro, se densifica. Ni se deforma ni se expande. Pero la nutrición efectivamente provee de algo, este pabellón provee al paseo de una sombra. Es posible estar próximo a la escultura, al texto, a la imagen, dentro de una luz atenuada. Pero, ¿porqué esto no es un escenario?. Porque un escenario tiene una distancia única al cuerpo, para habitarlo sólomente con la mirada desde

allá. La proximidad es sólomente para los actores que no es espacio. Es el equivalente a un andamio. La obra tiene simultáneamente la precisión de la lejanía: su vertical, en la proximidad: el cuerpo luminoso de las sombras que llegan hasta los por menores, conformando un interior. Todo esto generado con la libre determinación de la ortogonal; la ortogonal es el modo como la nutrición construye la extensión natural, la hace campo ortogonizándola.

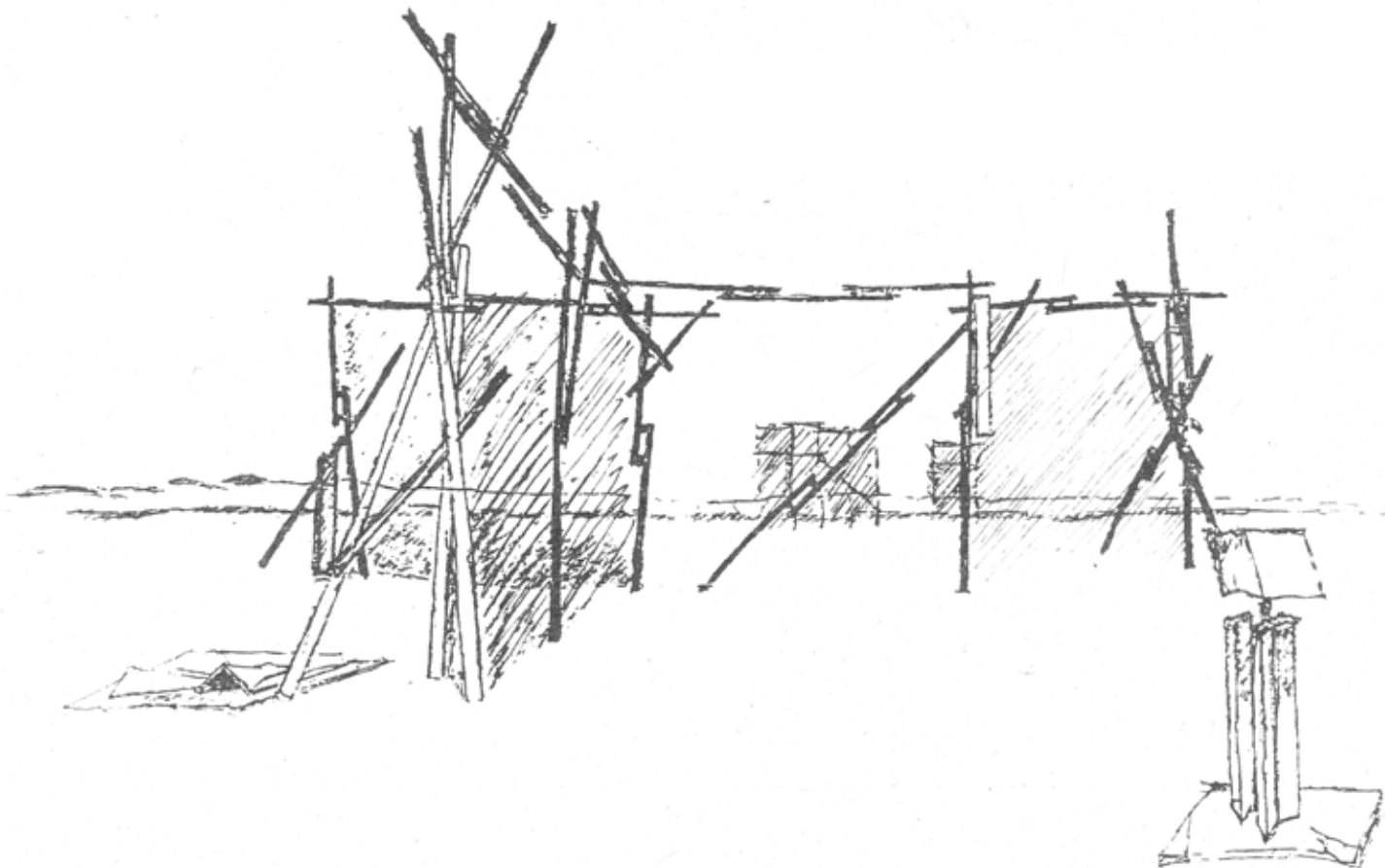
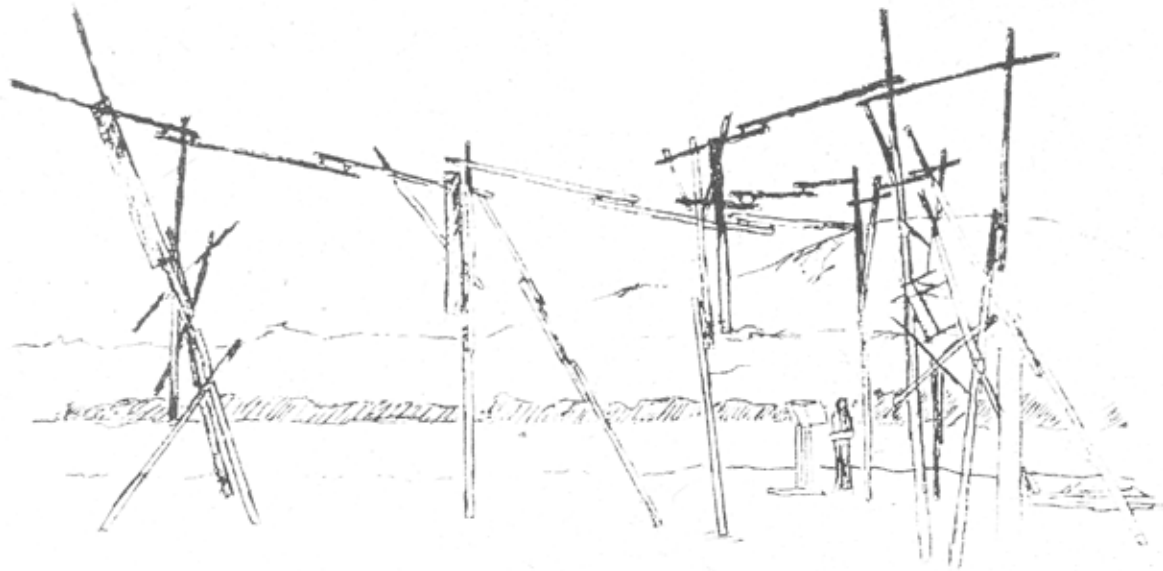


La Serena a ella (ciudad de un único centro) propone al visitante, un espacio del llegar. Un giro en un paseo por distintos puntos (y distanciamientos) que van mostrando desde su emplazamiento en la extensión geográfica, hasta lo céntrico del giro por la articulación propia en que esta ciudad dispone sus edificaciones principales, como una culminación de su llegada con la entrada a estos.

Este pabellón es otro distanciamiento , a un vacío o centro. El distanciamiento o extensión mínima para crear paseo. Con tres puntos, para que el retorno pueda tener la libertad de hacerse por un punto distinto.

La figura primordial es un cuerpo triangular con una prolongación en cada extremo, que se extiende hasta que el estar en cada uno de ellos sea distinto constituyéndose así en posibilidad de paseo - el mínimo - para quien camine ensimismado por el teatro. Tres puntos, para tener una multiplicidad como un patio, uno mínimo. Cada cuerpo extremo alberga algo distinto: uno, una escultura, otro una leyenda explicativa, y el otro un objeto gráfico con la imagen de la santa.

Si se va ensimismado por el teatro, el ojo no mira buscando reconocer totalidades. Vaga recorriendo detalles, como el de perfilamientos. El pabellón dispone perfilamientos por: la máxima variedad de sus uniones, las disposiciones de los troncos en los tramos, y en la figura de los cuerpos extremos; en una multiplicación de posibilidades de perfilamientos.



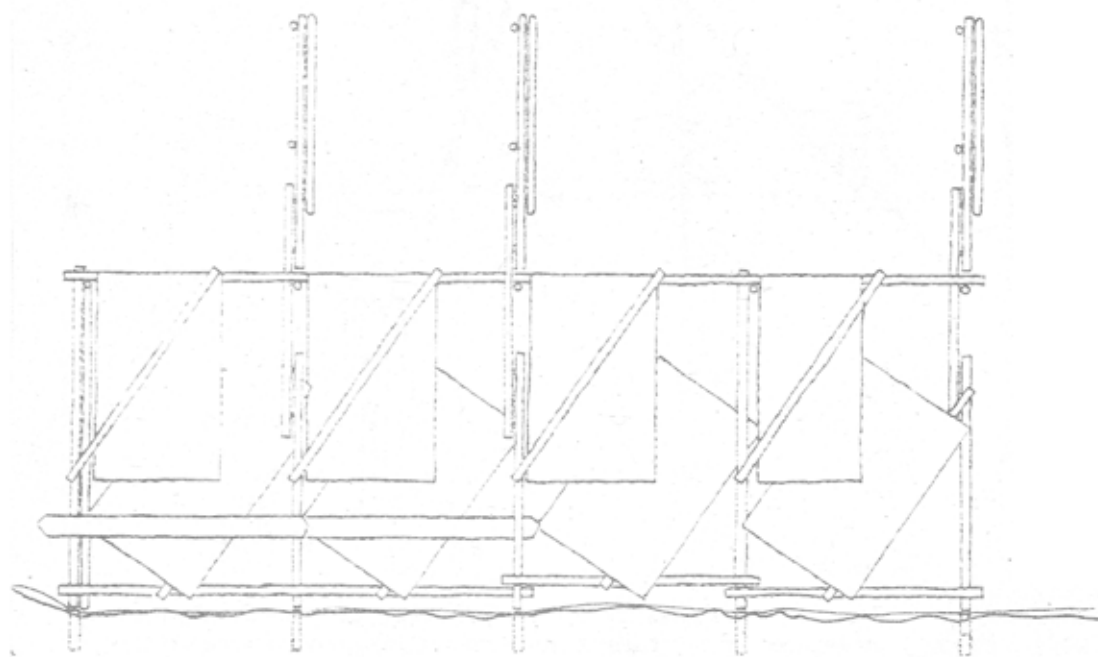
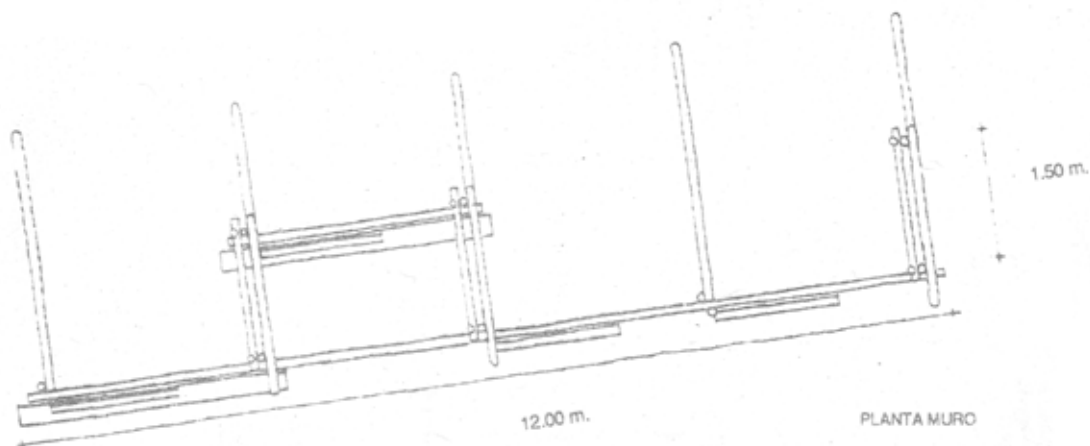
Vértices perfilados que construyen un vacío central. Figura (cuerpo) que no muestra verse como totalidad (por el ensimismamiento), sino como recorrido por donde el ojo vague. Donde están comprendidos los distintos distanciamientos y giros: del continente, del emplazamiento geográfico; del centro de la ciudad, del paseo, del pabellón, del cubo.

El pabellón alberga y construye un "libro" para presentar el paseo y su dedicación al visitante. Es un cubo de hormigón que gira sobre un eje, presentando al lector cada cara en un ángulo distinto de lectura. Lleva esmaltes y grabados en cobre hecho por Diseño Gráfico.

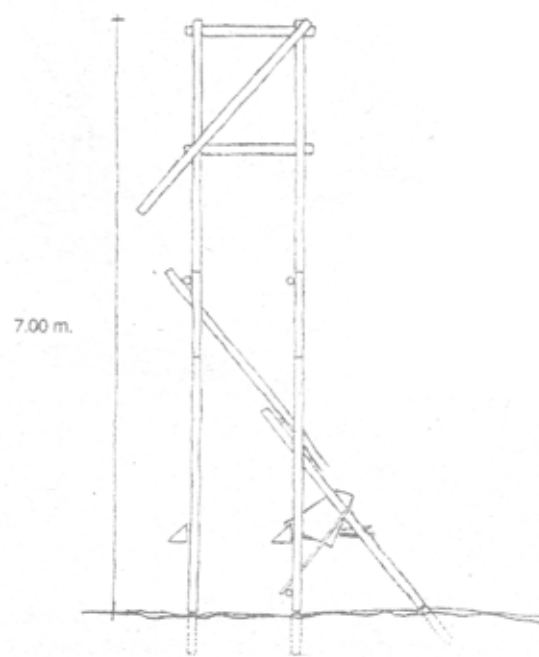
Todos los pabellones fueron con igual cantidad de troncos de pino impregnado (un color base), a proposición de uno de los arquitectos. Otro les dio forma rematándolos con unos cortes en sus cabezales, que fueron pintados. Cabría preguntarse: ¿ a qué se le dio forma, entonces, en este pabellón? A una pura posibilidad de ser arquitectura; a la constitución del espacio arquitectónico de la extensión o vacío que genera la posibilidad del paseo que ve perfilaciones. Puro espacio, abstracto, construido con "formas" dadas, por así decirlo.

PABELLON DEL OFICIO DE LA ORACION Profesor Patricio Cáraves

*Este pabellón es un muro
pues cuando alguien reza y lo hace, en plena extensión
y se embargan sus sentidos
se mantiene alerta el tacto
el cual siempre precisa de algo simple a la mano
como lo es un muro
es un intento del oficio de la oración.*



ELEVACION
CORTE LONGITUDINAL



ELEVACION
CORTE HORIZONTAL

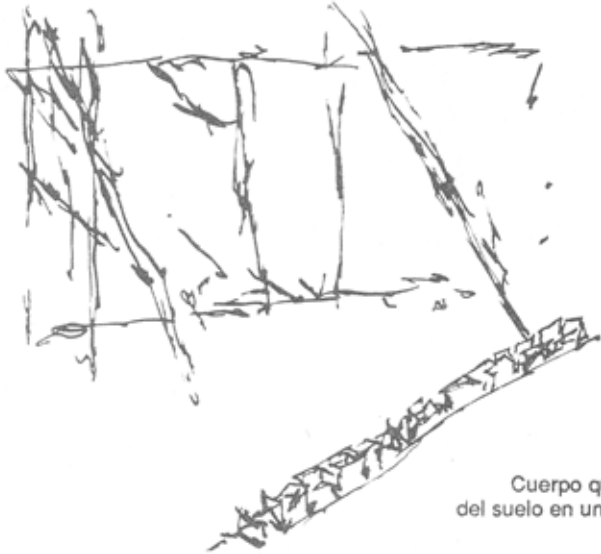
El Acto

El acto del oficio de la oración. Al observar en torno a la oración, caí en la cuenta de que es con la presencia de las manos, en cuanto a que ellas son el extremo del cuerpo. Las que cierran un gesto o que hacen una señal. Pero también quien ora, haciéndolo de rodillas o sentado o de pie, lo hace con una postura. Es en un adosamiento. Es adosando el cuerpo a un

reclinatorio, a un banco, a un pilar o a un muro. Pero hay un además y es que quien ora lo hace ante algo no ante nada, lo hace enfrentado a algo, aún cuando quiera enfrentar el cielo y la tierra y el modo de enfrentarlo por naturaleza inenfrentable es cerrando los ojos, y es allí donde se palpa, donde avanza el tacto, abarcándolo todo en proximidad. Todo esto es en un espacio asimétrico.



Sombra
que agudiza la pupila.
Nitidez de la vista que aproxima lo lejano.



Cuerpo que conforman lo plano
del suelo en una indicación alineada.



Suelo extensión natural



Vertical que densificándose en espesores
construye la altura habitable

Palpar
es construir la presencia del
horizonte a la mano

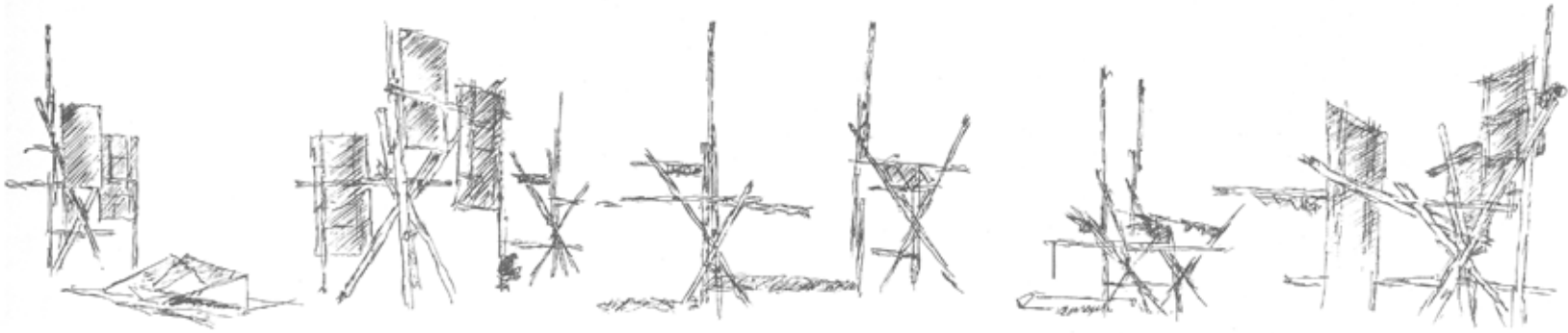
La Forma

Lo anteriormente dicho del oficio de la oración en cuanto acto de palpar en lo adosado que es en proximidad, me llevó a concebir un muro - habitable con espesor en las alturas para alcanzar el tamaño de a dos. Espacio en el cual se pueda estar en un cierto adosamiento enfrentado palpando la abundancia del tamaño a la mano, posando la palma o la yema de los dedos por sobre las basas de pino lijadas, dándole lugar a

las imágenes de la Santa y el texto el que decía:
" Este pabellón es un muro pues cuando alguien ora en plena naturaleza y se suspenden sus sentidos, se mantiene alerta el tacto el cual precisa algo simple a la mano como lo es un muro". Es un intento de oficio de la oración.

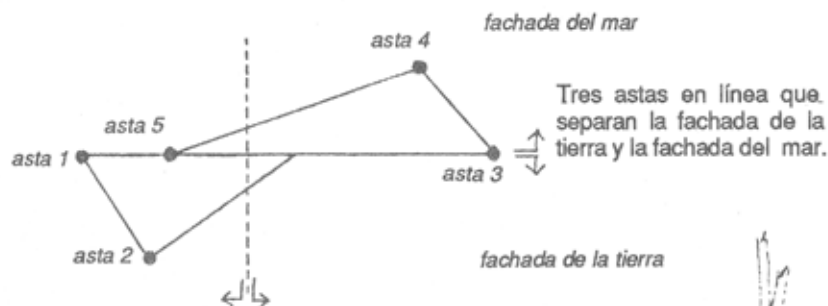
PABELLON DE LA POESIA, EL ARTE Y LAS MATEMATICAS:
Profesora Isabel Margarita Reyes

Se ha separado este pabellon en dos, a fin de ir de uno al otro.

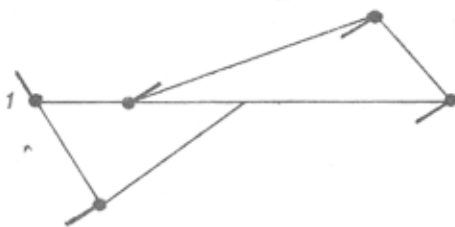


Este pabellón es una concepción en discontinuidad. La discontinuidad es un espacio primo que no establece relaciones verificables con el total. No parte de la regla de un todo cerrado sino del fragmento. Esta dispersión es para extenderse al máximo. Pues el ir se da en bordes. Se habita, entonces, en la extensión de un borde. Borde es aquello que es fruto de esta múltiple partición prima.

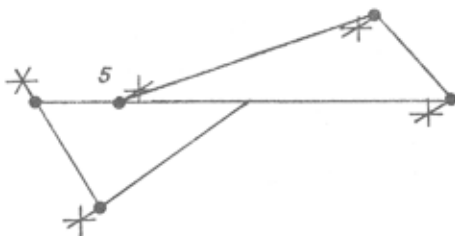
La encarnación del pabellón es lineal: mediante troncos, pues la línea es un modo de continuidad con la lejanía del continente americano. Continente que establece, esta vez, la relación no relacionable entre Lima-Santa Rosa-Borde de los Oficios.



Cinco astas en dos grupos distanciados



Los arbotantes en una misma dirección paralela excepto el asta 1.

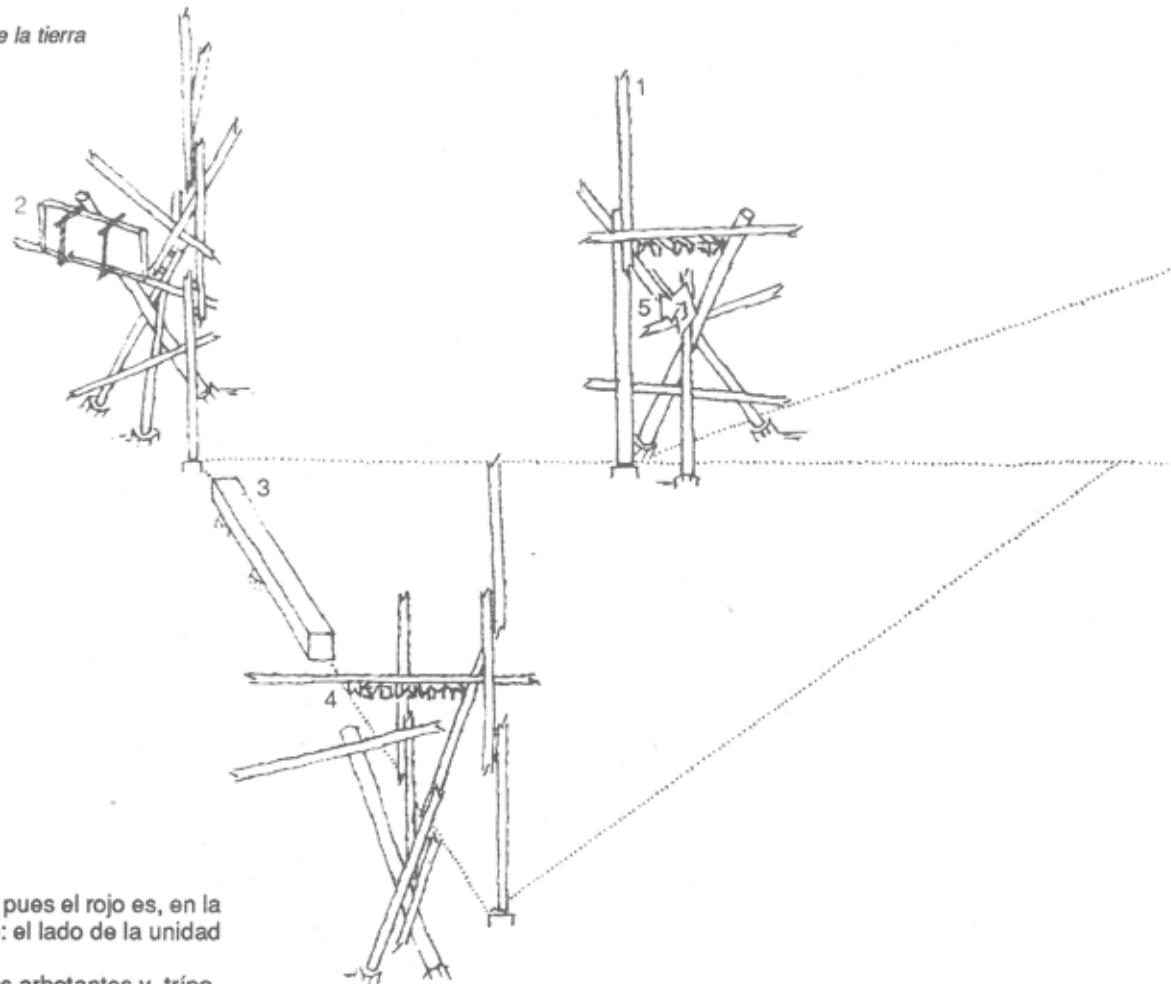


Los trípodés se ubican desde el asta hacia la tierra excepto el asta 5.

El "excepto uno..." es la identificación por distinguo.

Fachada del mar: Fondo rojo en vertical - las astas - pues el rojo es, en la luz, longitud de onda y, en el cromatismo, color puro: el lado de la unidad y la pureza.

Fachada de la tierra: Fondo blanco en horizontal - los arbotantes y trípodés - . El blanco, en la luz, es la composición de todas las longitudes de onda y, en el cromatismo, es la ausencia de color: lado de las variaciones y de la ausencia.



"Las brasas y las espumas.

La música, giro de remolinos y choque de témpanos a los astros."

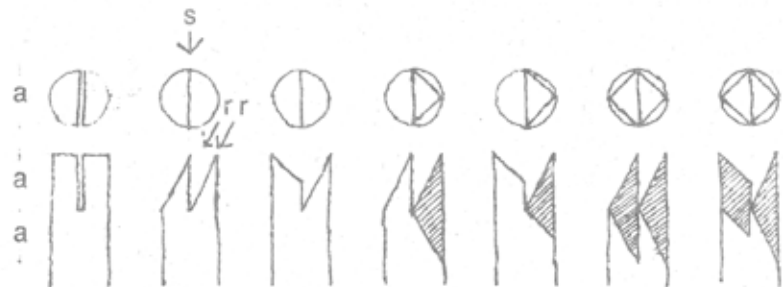
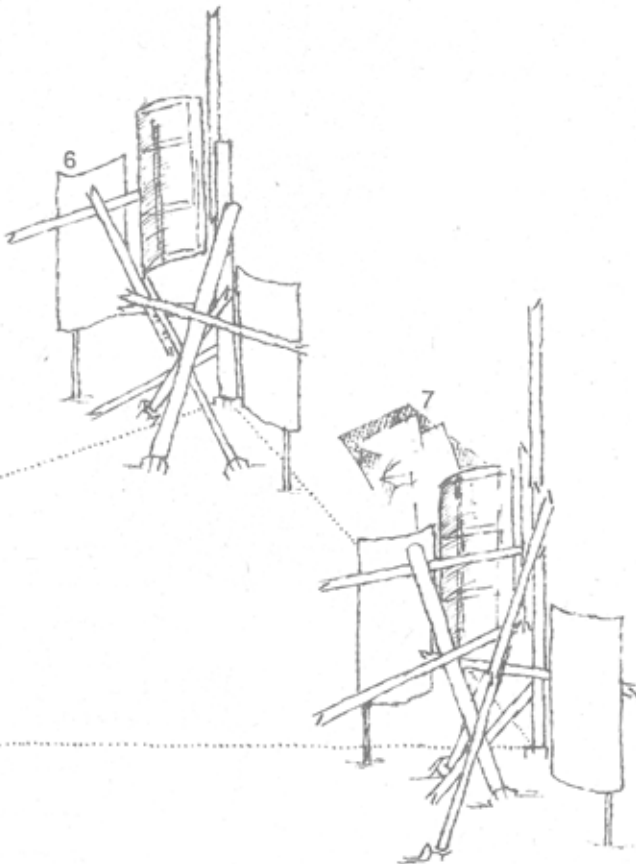
Bárbaro, A. Rimbaud.

Construyendo así un conjunto abstracto que configuramos al pasar entre ellos. Es un intento del oficio del arte, la poesía y las matemáticas.



¿Qué se propone a la escultura? Lo iluminado. La luz rasante de lo lateral abajo. Desde esa rasante levantar la cabeza para ver la potencia de las líneas y quedar dentro de este pabellón. Pues se habita avanzando hasta el fondo y retomando.

Al retornar la mirada se ve, a través de los troncos, el Teatro de los Oficios. Mirada no desde un plano cual ventana sino a través de la potencia de extensión que desatan las líneas. La ventana ya no es más el plano sino potencia de líneas que transforman lo que se ve al otro lado. Pues se detiene en sí misma y la mirada no pasa limpiamente a través. Construcción de la relación interior - exterior mediante la transformación. A esto lo hemos llamado el "anamorfismo de Santa Rosa" (ver como en los trípodes la regularidad exige - por el espesor de los troncos - transformar lo equilátero en un triángulo escaleno) ¿Será esto "la flor ártica que no existe" de Rimbaud?

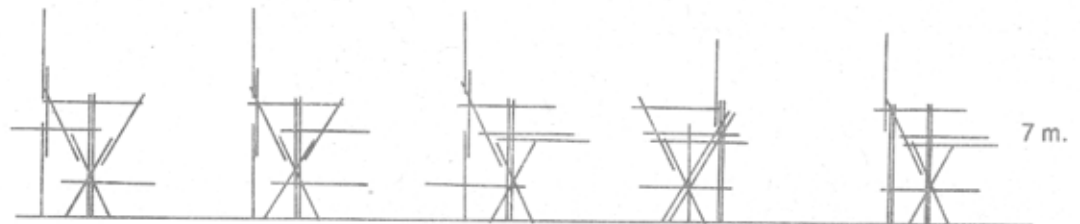


Corte a las cabezas de los troncos para que la vista no resbale en lo lineal y se esté "dentro". Cizalle espacial que se piensa desde la escultura. [s] corte secante: anti-escultural, igual para todos. [r] corte rasante: pro-escultura, multiplica las caras por angularidad.

Las rasantes son más resbalantes que las secantes. Ecuación de la disposición de los troncos según los cortes a las cabezas: cortes secantes hacia afuera, cortes rasantes al centro. Pues la escultura es el centro de este pabellón: se ubica en lo más luminoso y la vista avanza de lo más luminoso a lo oscuro. La encarnación plástica de estos elementos, es la pintura de un 'rojo Kandinsky', pues él dice que el rojo es aquel color que no se adelanta como el amarillo, ni se aleja como el azul.

- 1 corte a las cabezas de los troncos
- 2 texto del pabellón
- 3 asiento
- 4 cubos de hormigón dispuestos en un friso
- 5 imagen de Santa Rosa de Lima
- 6 paneles de pizarreño
- 7 escultura

En la dispersión de las astas estos 7 elementos son armas de unidad. Así como la distribución de los postes en la cual la equivalencia por astas permite una única variación.



	asta 1	asta 2	asta 3	asta 4	asta 5
	3 [verticales]	3 [verticales]	3 [verticales]	2 [verticales]	2 [verticales]
	+ 3 [horizontales]	+ 3 [horizontales]	+ 4 [horizontales]	+ 4 [horizontales]	+ 4 [horizontales]
	5 [arbotante]	5 [arbotante]	4 [arbotante]	4 [arbotante]	4 [arbotante]
son 53 postes =	11 postes	+ 11 postes	+ 11 postes	+ 10 postes	+ 10 postes

PABELLON DEL OFICIO DE LA HOSPITALIDAD Profesor Tomás Browne

"Cambiamos de nivel en este pabellón pues el hombre vive traspasando de una situación a otra y así establece su permanencia o residir con hospitalidad"

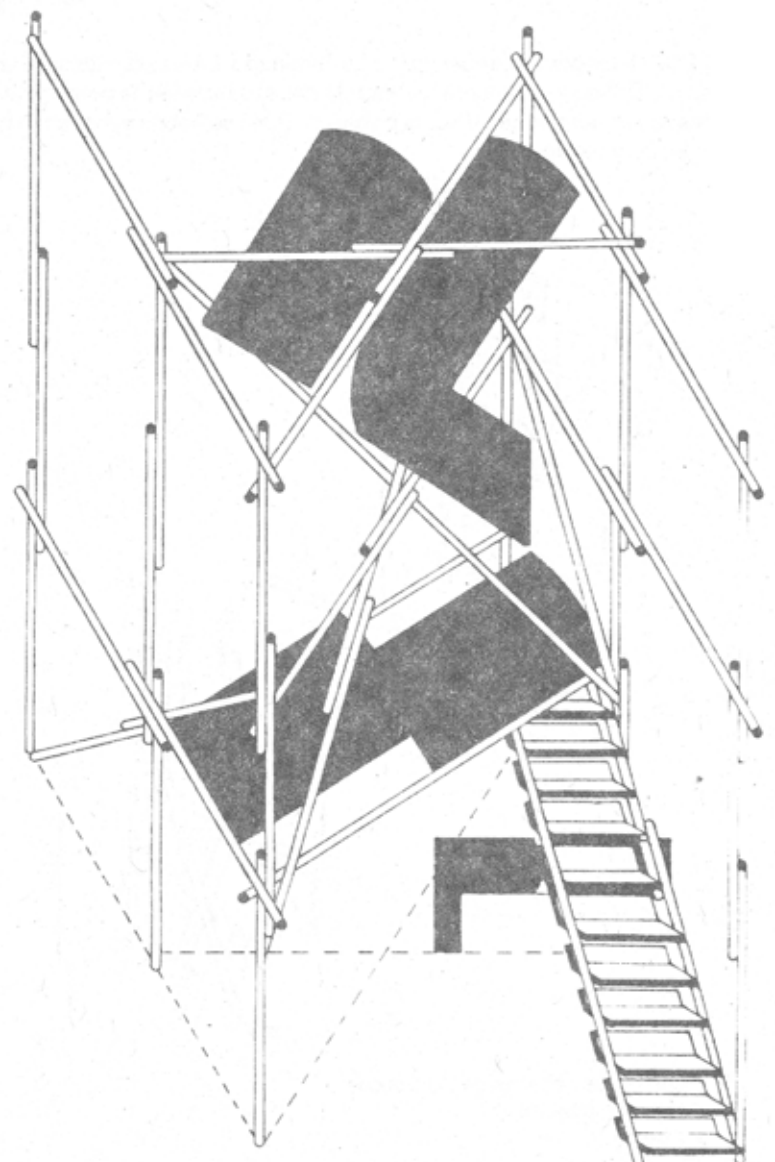
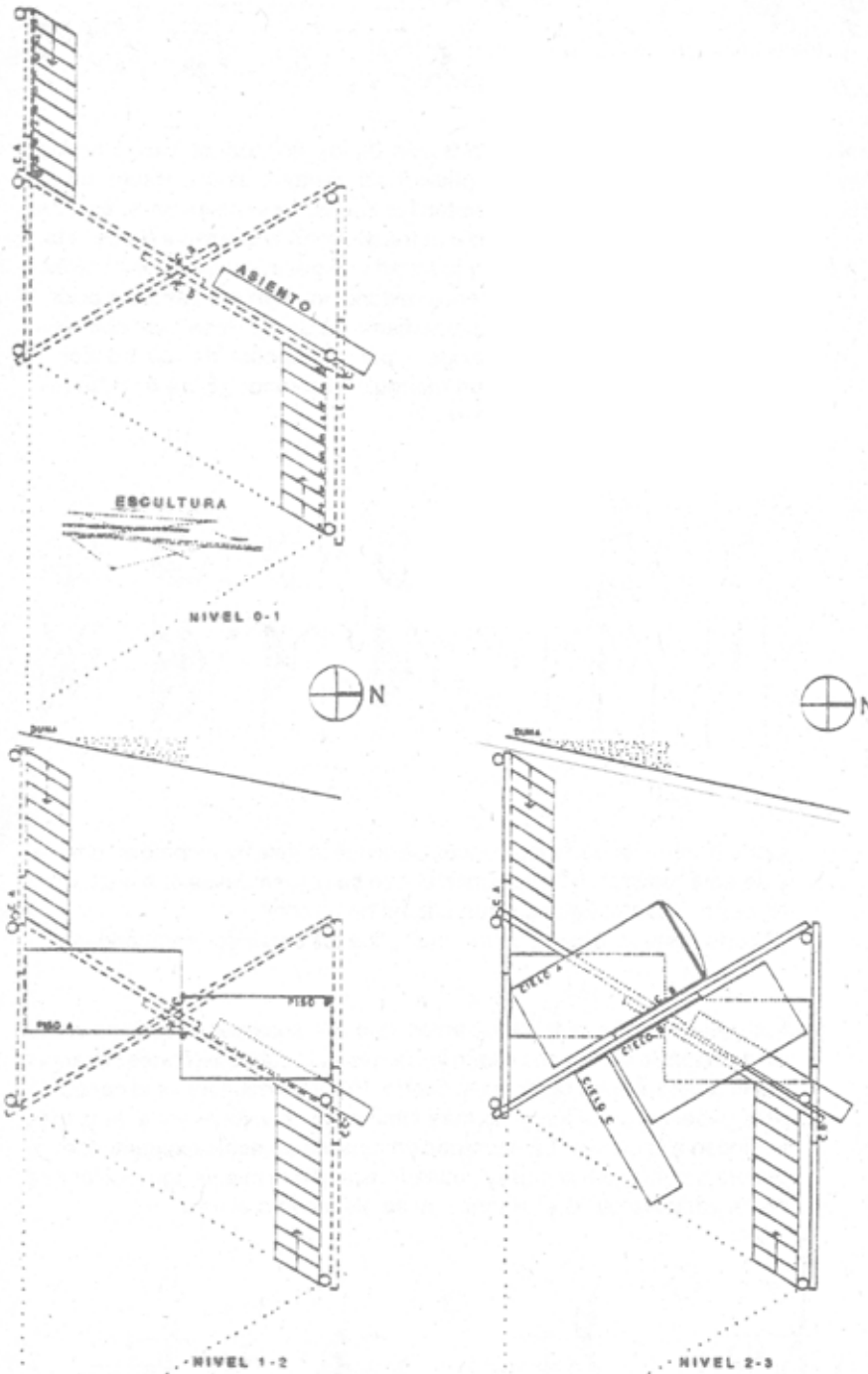
Es un intento del oficio de la hospitalidad.

Se trata de construir en la extensión natural del borde de la playa, que es uno de los límites de la ciudad de la Serena, un interior. Construir un interior es construir en Arquitectura esta vez una proximidad. Proximidad que suspende la extensión natural del

suelo para acceder a un tamaño. El interior se concluye por la construcción de un tamaño vertical; pues se está a la vez ante y bajo los límites de este pabellón. Por eso el vacío único del cubo se particiona en tres :

- 1.- Vacío bajo los cielos del pabellón.
- 2.- Vacío sobre el piso del pabellón.
- 3.- Vacío bajo el suelo del pabellón.

Vertical en tres tramos para construir el traspaso de la extensión natural al tamaño del interior.



Esta obra canta al oficio de la hospitalidad a través de ser un interior, vale decir no un lugar de paso, sino en que se pueda permanecer. El hombre habita el espacio distanciándose, es decir, no sumido en él. Distanciar es la libertad de construir los límites. Acto de la hospitalidad. Presencia del cuerpo de quien se recibe, que se precipita en el "rostro".

El rostro es lenguaje y saludo al unísono. Por ello el acto de la hos-

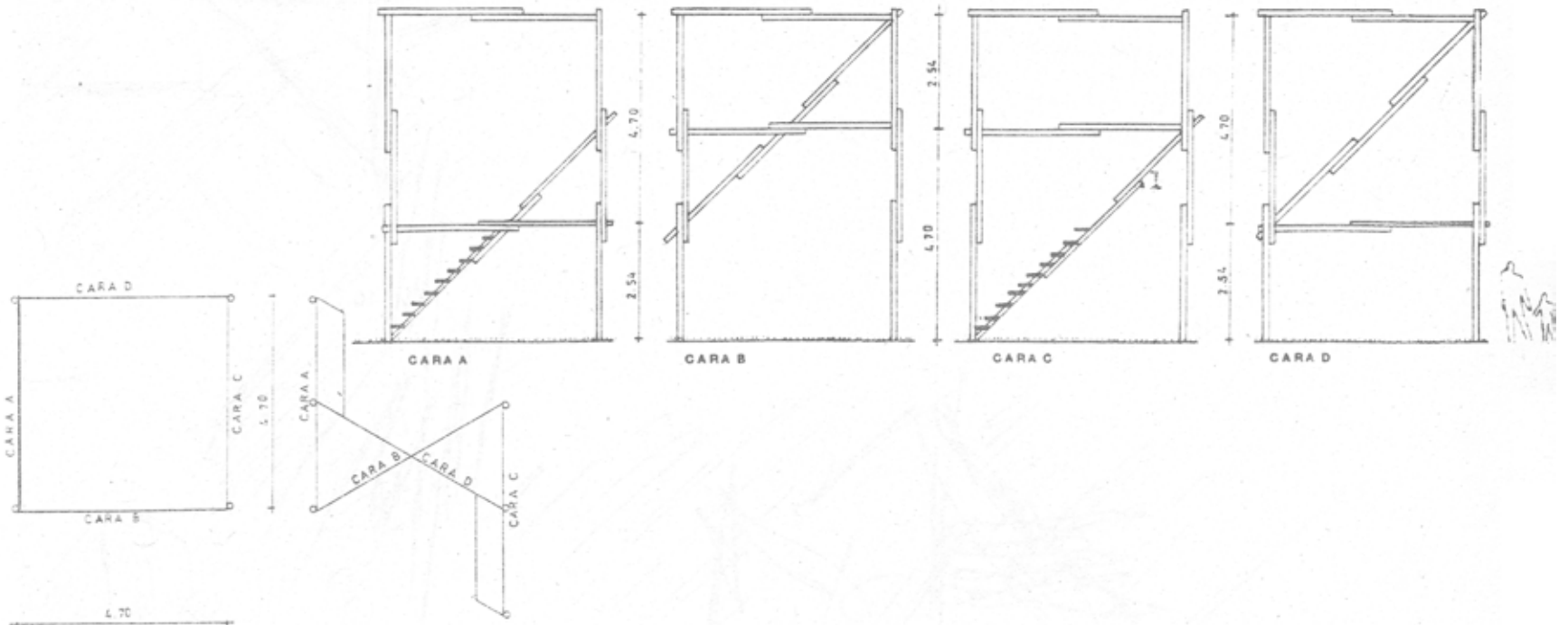
pitalidad es en permanencia. Tiempo de la permanencia y no de lo ordinario. Por esto este pabellón es el distinguo de sus niveles, para construir el traspaso.

Y también este pabellón canta el oficio de la hospitalidad a través de su dedicación a Santa Rosa de Lima patrona de América y de los oficios, junto a las beatas chilenas Teresa de los Andes y Laura Vicuña que con su presencia manifiestan un "aquí", que es puro traspaso.

El acto poético en el día de entrega del conjunto de pabellones que conforman el " Parque de Santa Rosa de Lima " a la ciudad de La Serena, junto a la bendición impartida a la obra por Monseñor Bernardino Piñera, se realizó en este pabellón dedicado al oficio de la Hospitalidad.
El acto trae a presencia " a la vez " de la palabra poética, y la presencia

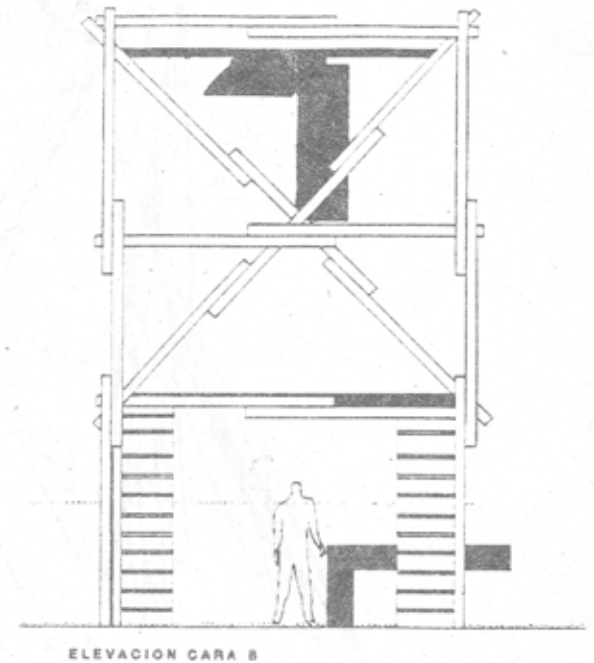
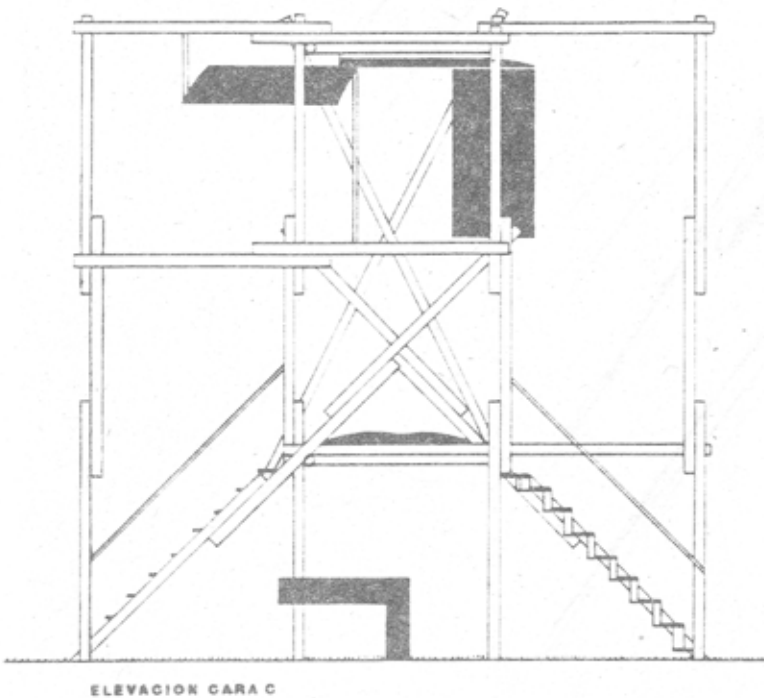
" para siempre " de la palabra religiosa.

La voz de la palabra poética abre un lugar a su habitación; el " para siempre " de la palabra religiosa funda un lugar.
La convergencia de " vez " y " para siempre " son en cuanto lugar, constructoras de destino.



ESPACIO: Tener espacio es tener capacidad de extenderse en los tamaños en la equivalencia del largo, ancho y alto; no sólo como exterior sino también como interior.
De ahí la transformación del cubo inicial regular en este otro cubo

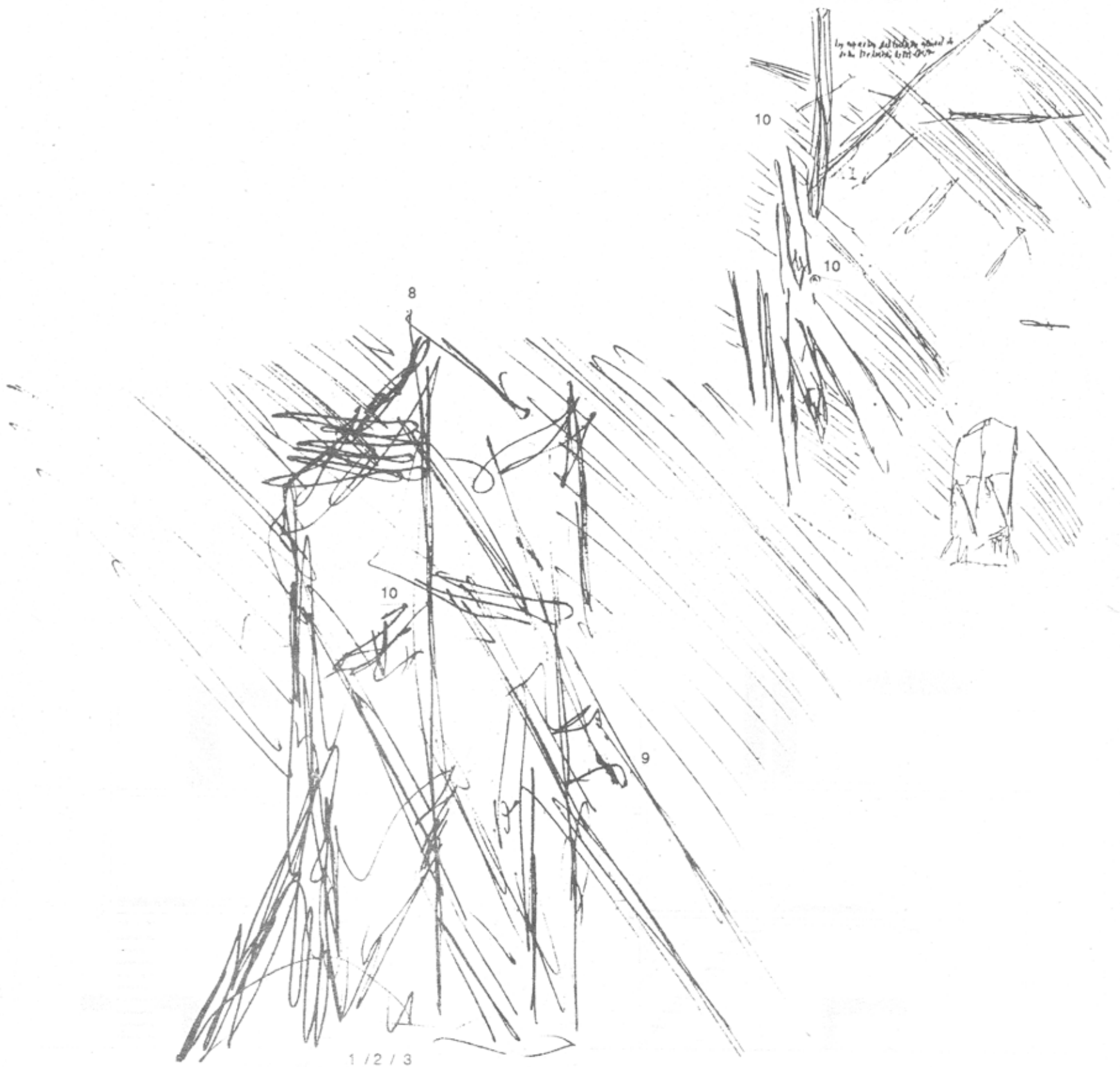
irregular, que dispone sus caras en una indeterminación de si estas son en número par o impar.-3/4.
Indeterminación constructora de un espacio no frontal o equivalencia de los tamaños del exterior e interior.



La obra erigida en una concepción de la vertical. Vertical que se genera a partir de su altura máxima o cima.
Cima que construye un horizonte desde la cual se particionan hacia abajo los niveles.
Así la obra parte de la construcción de su altura para llegar al

suelo. La operación espacial es la resta t no la adición: la resta es la construcción del espacio sin residuo.
De este modo el cubo inicial regular de 4,70 mts. de lado con su cara superior alzada a 7,24 mts., se desplaza en su largo, ancho y alto para así constituir un dentro del espacio.

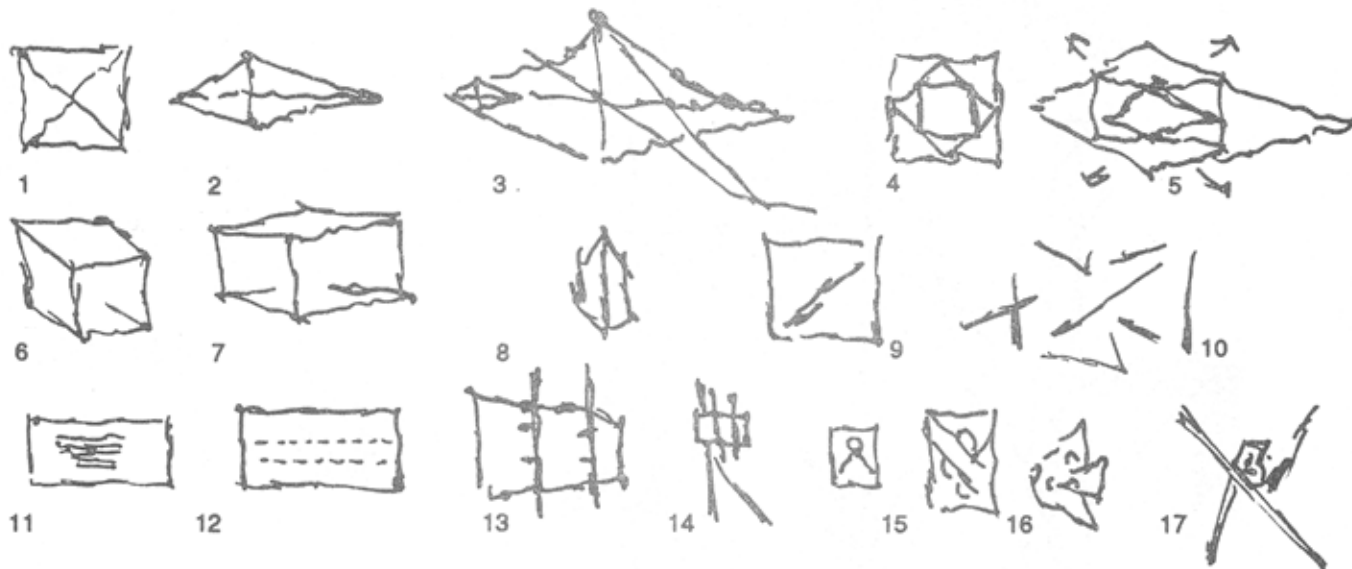
PABELLON DEL BORDE DE LOS OFICIOS Profesor Alberto Cruz



1 La forma de la obra del Paseo de Santa Rosa se alcanza porque el se extiende este cual la construcción de un anamorfismo de la manzana española y que alcanza unos 170 metros de longitud. Así se queda dentro del conjunto de los siete pabellones y ante cada uno de ellos. Y de este pabellón de la reflexión que es en el anamorfismo de un cubo, de su planta cuadrada. Ambos anamorfismos - el del Paseo y de este Pabellón - pretenden que la masa prime sobre las figuras. Es que la lejanía dice de la masa. La plena lejanía es aún última masa de luz. La lejanía, entonces, primando sobre la proximidad.



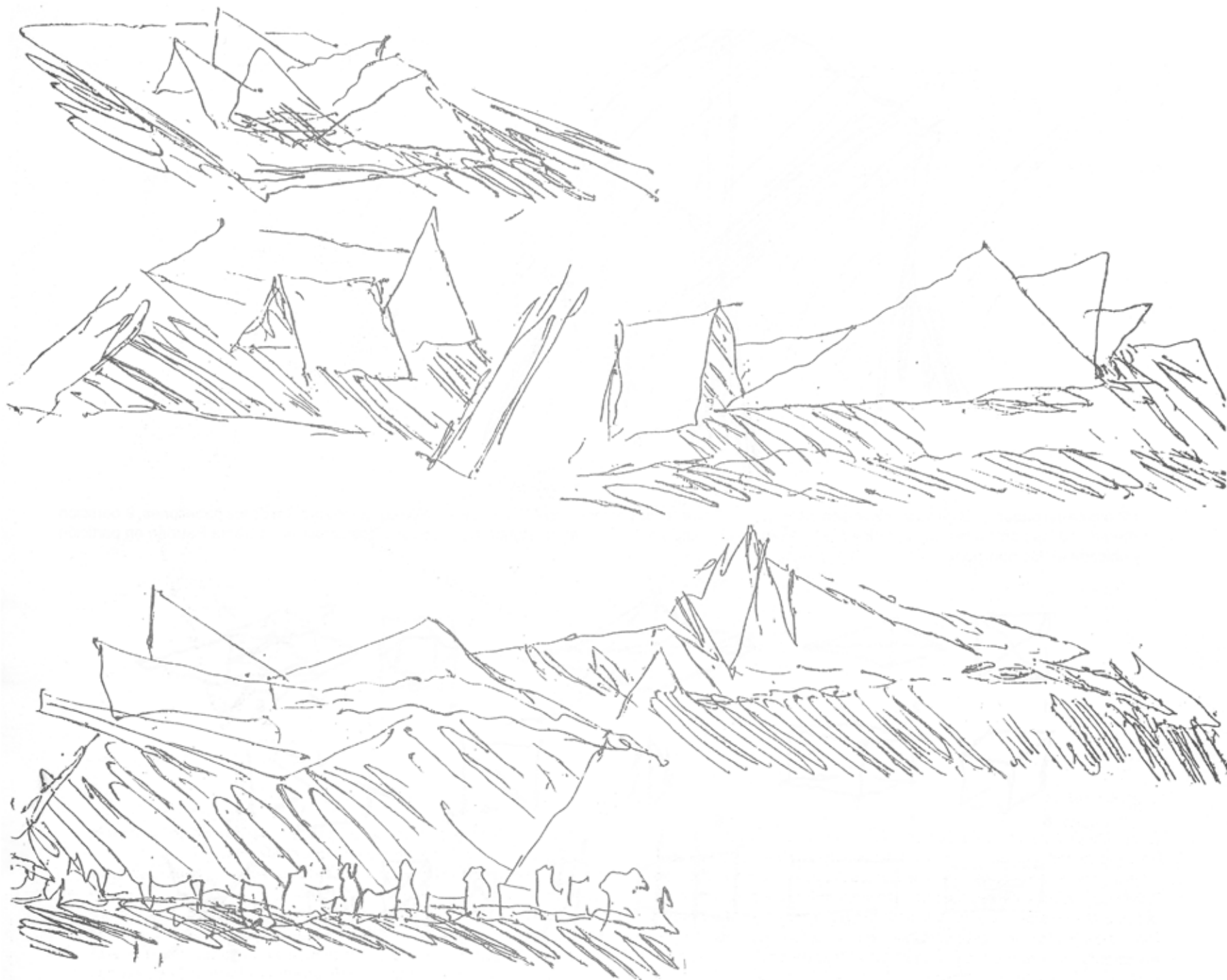
1/2 planta del pabellón, 3 en su ubicación en el Parque, 4/5 su interior y exterior, 6/7/8 en su elevación conforme al cubo de los pabellones, 9 partición interna, 10 las particiones de la partición, 11/12 texto en franjas, 13/14 lectura atenuada, 15/16/17 cerámica de la Santa Patrona en partición y ubicada en las particiones.



2 Pero la forma arquitectónica se explicita a sí misma en la arquitectura ya fundada, no en aquella que se encuentra en su momento de abertura, como lo es el de esta Travesía. Por eso en este y en todos los pabellones va un texto escrito, que redactan los propios arquitectos. Esto dice lo siguiente; en una disposición no de verso sino de fluída lectura :

Los oficios aún en su trabajo
reflexionan sobre su origen
También en esta ciudad de la Serena
que quiere y no quiere a la vez
Ser del Pacífico y del Río Elqui
Por eso este pabellón busca ser y no ser un interior
Es un intento del oficio de la reflexión

3 Se construye mediante de facturación más leve. Conforme en ello al pulso de la Travesía. En el que construir en cuanto interna concepción y externa edificación es un acto. Con su comienzo y fin, precedido y proseguido por un silencio, como todo real acto. Es el silencio que requiere la voluptuosidad de concebir y edificar una obra que se sabe abriendo. Tal voluptuosidad es necesaria para habérselas con una luz que se atenúa. Todos los interiores la atenúan. Reflexión en lo no atenuado: es el acto de este Pabellón y de la Travesía. Por eso ese texto se coloca antecedido por barras verticales que entran a atenuar el acto de leer (13). Es que un texto en su requerimiento de ser leído de izquierda a derecha y de arriba no es como la arquitectura que es habitada in - guiadamente.



Escultura

Hay algo en común de la Escultura y la Arquitectura. Y es que ambas realizan particiones en extensiones. Pues ciertamente antes que se levanten las obras, la extensión yace, en una parte o lugar, aún impartida. Evidentemente este hecho de la aparición es algo elemental. El distingo, entonces, entre Escultura y Arquitectura es que aquella no se vuelve a mirar la extensión en que ella se levanta y a la cual parte, en cambio la Arquitectura si se vuelve para mirarla, para ser sí misma en dicho mirar la extensión. Por tanto entre la Escultura y la Arquitectura se da una relación de discontinuidad.

Es por ese no volverse a mirar la extensión que esta vez las esculturas se sientan directamente sobre la arena. Que no sobre un zócalo o pedestales. Pero en esto cabe referirse a la discontinuidad recién señalada. La Arquitectura en las travesías no crea espacios, propiamente hablando, sino que los mantiene aún creándose. Algo propio de un momento de abertura como lo son las travesías. Escultura en la arena junto a la obra arquitectónica cuyo espacio aún se está creando.

Las esculturas se complacen, eso bien lo parece, en trazarse en sus longitudinalidades; extendiéndose así, más en su dimensión horizontal que en la vertical, a fin de multiplicar sus vértices, y hacerlos que todos y cada uno de ellos se vuelva un extremo. Todo lo cual se extiende en color blanco. Aquel que nunca empequeñece o acorta la extensión. Como acaece cuando el cielo del verano cae sobre el mar y las arenas de sus riberas en que estas se empequeñecen. Tal unicidad de figura y materia, vale decir de extremos blancos. En ello ninguna influencia del espacio arquitectónico creándose. Nada por tanto, de integración de las artes. Por eso si volvemos a lo dicho al comienzo acerca de la partición, vemos que las esculturas valen cada una por separado o todas en conjunto cual si este conjunto se encontrase partido en las siete esculturas de los siete pabellones. En cambio la Arquitectura es primera e irreversiblemente el espacio vacío que yace entre los pabellones, aún creándose -como se dijo.

soportes madera A. B.
 cobre esmaltado a. b. c. d. e.
 figuras giradas
 cobre esmaltado f. g.
 figura no girada

nota: están a su vez girados en esta página A. y B.



Diseño Gráfico

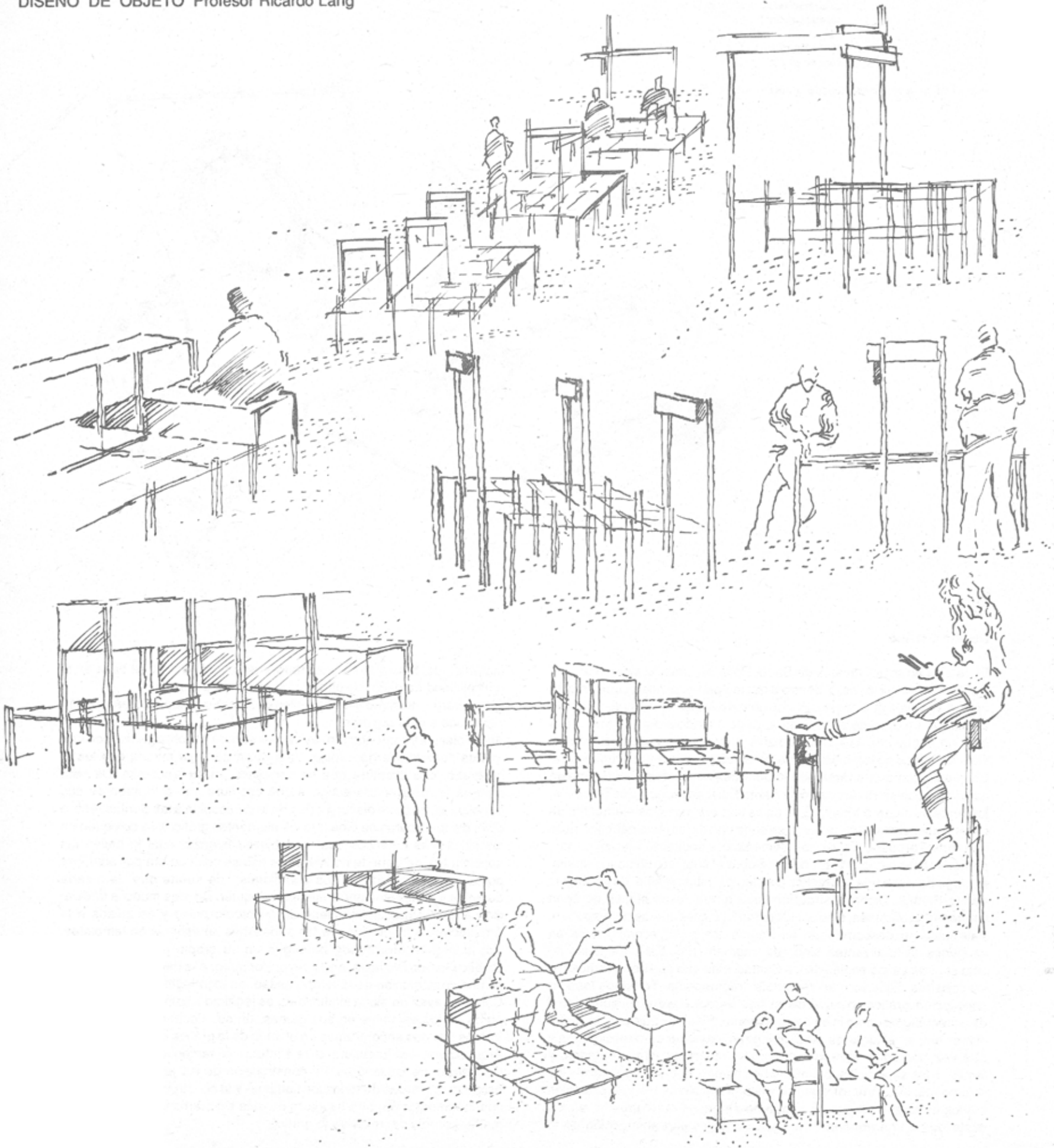
El realiza en esta Travesía de Santa Rosa de Lima, lo siguiente: Parte de concebir joyas. Y dentro de éstas parte del hecho que se está en una Travesía que construye una obra de Arquitectura junto a otra de Escultura. La obra de Arquitectura, dada su índole de abertura, lleva consigo el que sea explícita mediante breves textos escritos. Pero el Diseño Gráfico no toma esta tarea, sino que se la deja a la Arquitectura. En cambio toma otra tarea que la obra de Arquitectura lleva también consigo, y que es su dedicación a Santa Rosa de Lima, a Sor Teresa de los Andes y a Laura Vicuña. Las joyas son entonces los elementos de estas dedicaciones. Las que van en cada uno de los siete pabellones de que consta el paseo. En dichos elementos de dedicación las joyas son, primeramente, soportes. En cobre. Sobre el cual se coloca esmalte. En seguida viene una figuración. De índole abstractizante, de las efigies de las Santas. Dicha abstracción lleva a que esas efigies no sean imágenes totalizantes, sino por el contrario, efigies que se recomponen. Vale decir se descomponen en fragmentos para recomponerse en imágenes no totalizantes sino que fragmentarias. Esta operación no sólo se limita a las efigies de las Santas, sino que se vuelve también a los soportes. Ellos son así de índole fragmentaria. Tenemos que la concepción gráfica no parte, de las figuras regulares de un cuadrado o de un rectángulo como lo es habitualmente. Sino que parte hacia direcciones que en el lugar de proseguir giran, cambian de dirección una y otra vez logrando que los perímetros sean, así, fragmentarios, y también las superficies, asimismo los planos, con sus espesores, los volúmenes, etc... Vemos que nos encontramos con una interpretación gráfica de lo que es una joya, que no se hace primeramente en los destellos de una materia brillante. Que no es una abstracción de la

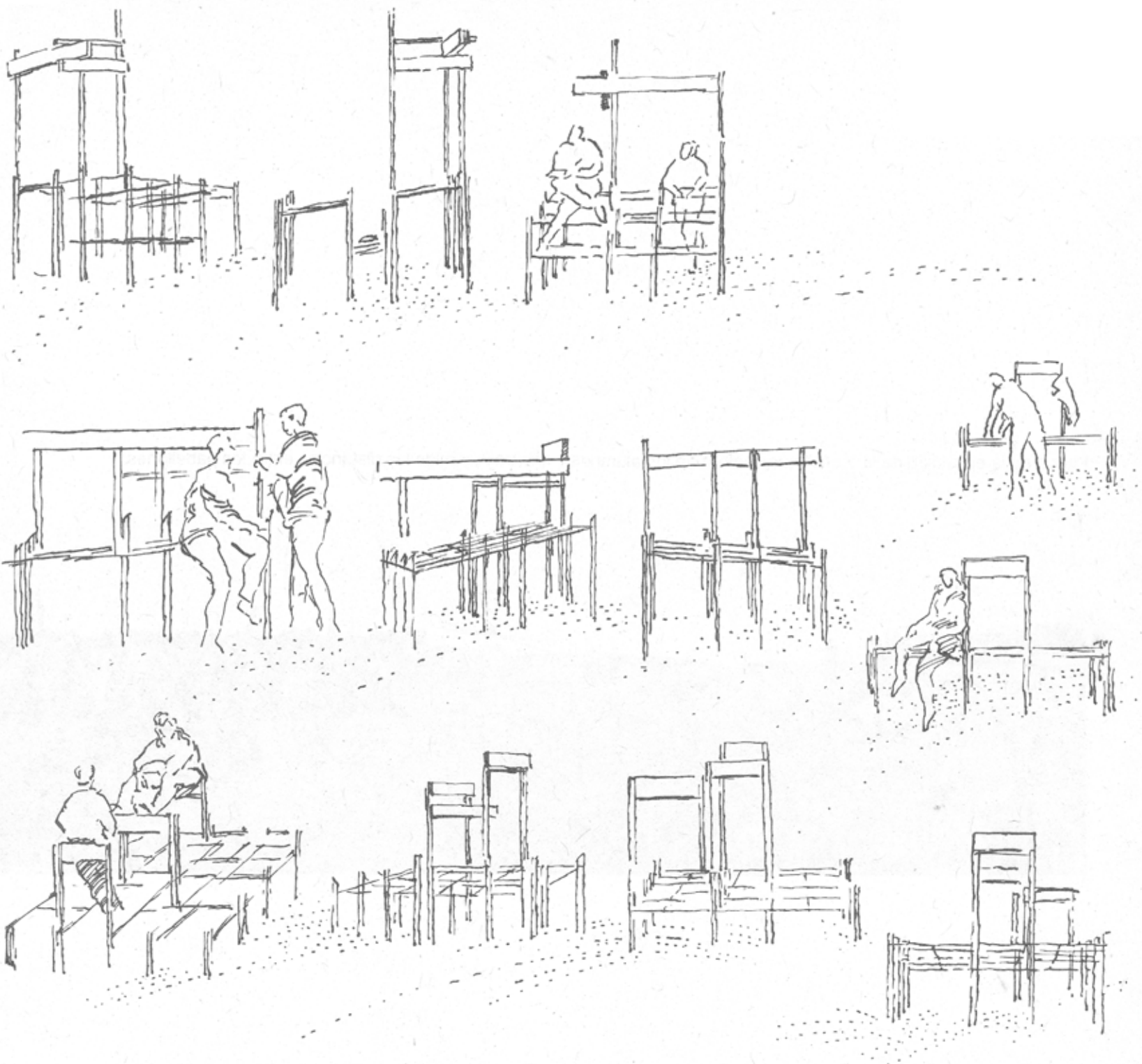
materia - luz. Sino que es una interpretación gráfica que se basa en la multiplicidad de giros, de giros próximos, contiguos.

Sin embargo, no ajeno a los destellos de la materia - luz, pues el esmalte pertenece a este régimen.

Ahora bien, la fragmentación lleva a que se mire a la obra gráfica con una mirada detenida, larga, prolija. Vale decir, con esa mirada que lee la caligrafía, esa escritura que se complace en su ejecución. De esta manera la Arquitectura acoge a una escritura que a lo largo de sus pabellones, traza un discurso. Ese de la dedicación a las Santas. Ahora bien, dicho discurso no pide que los elementos gráficos se coloquen en los sitios más céntricos cual si debieran avanzar cual lo hacen las noticias. No, se trata de noticias. Por eso se colocan ora por aquí, ora por allá en el interior de los pabellones, de suerte que la mirada detenida y prolija se cumpla siempre, doquier. De este modo la dedicación a las Santas se mantiene en su propio pulso y no invade a la Arquitectura a fin de tornar a los pabellones en especie de temples. No; la Arquitectura puede proseguir en su propia pureza. Como el Diseño Gráfico prosigue en lo suyo. Por tanto, esa demora gráfica que es una construcción de la temporalidad, es algo legítimo.

Como a través de dicha legitimidad, es legítimo fragmentar los colores puros de los esmaltes en sus gamas, en sus fluctuaciones de color. Vemos que nos encontramos en el reino de la gráfica que no es el de la Arquitectura, La Escultura o la Pintura, ni tampoco se está en la disposición de los colores. La construcción de las joyas -que es una escritura en verdad de todos los tiempos- y la construcción de las joyas cual fragmentación, otra escritura de este siglo artístico -dicen de una manera propia del reino de lo gráfico.





Los objetos los hace nuestro cuerpo. Para él. Para que los use y goce. Para que esto bien suceda el cuerpo ha de reecontrar su propia construcción. La construcción humana. Vale decir la invención en ir en dos pies. Erguido. Por tanto en equilibrio. Reconstruir el equilibrio corporal. Así poniéndolo a prueba. En esa prueba de andar, de viajar - vale decir el ir que se aprovecha y apropia de las distancias - en bicicleta.

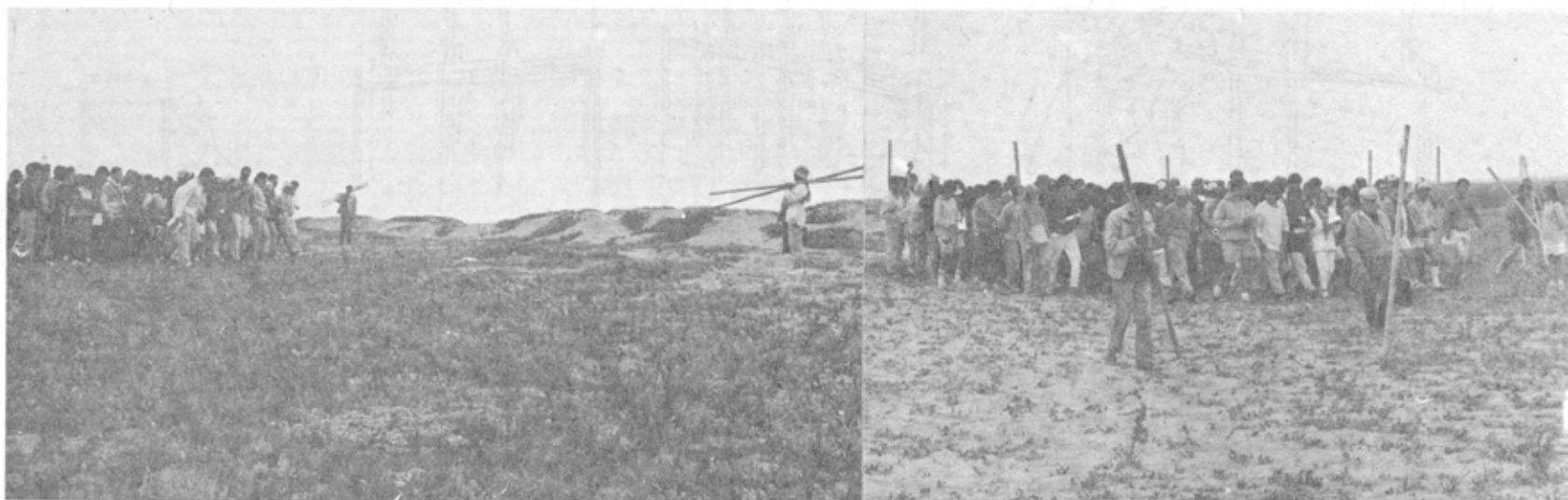
El artefacto que se equilibra en el movimiento veloz. Hacer de la bicicleta no solo medio de transporte sino que medio de descanso: el campamento. Esto lo ha ensayado en varias Travesías de diseño. Conforme al modo y método de ensayo de él.

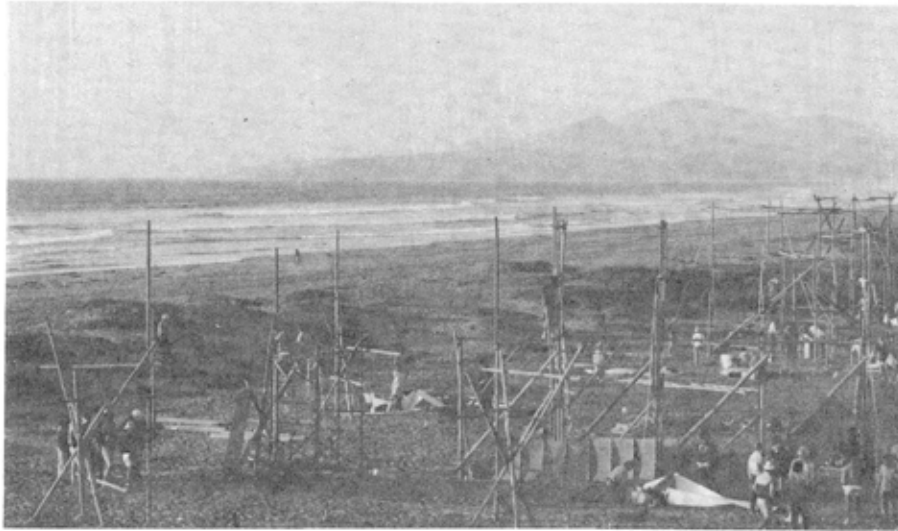
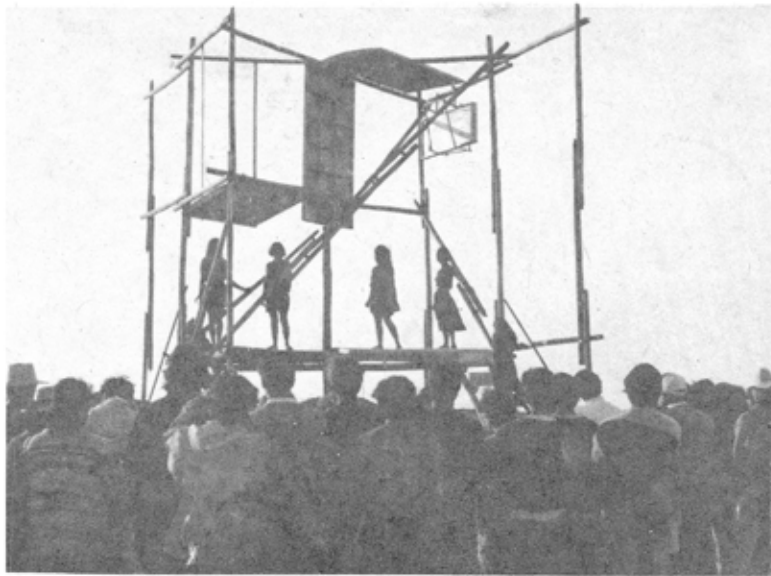
La bicicleta del transporte - Campamento llega a La Serena. Ella descien- de junto a Objetos: estos construyen y entregan suertes de zócalos de

diversas alturas. Que se disponen de un modo creciente. A fin de construir una rasante. Ella da asiento al equilibrio del cuerpo detenido. En descansos sucesivos. Tal asunto de detenerse en una rasante de sucesivas alturas que no busca contractarse juntando los zócalos sino distanciándolos hasta sus límites en donde no se pierde la rasante, bien puede considerarse como un pórtico. Ese lugar junto a un interior, que ciertamente pertenece a la obra, a la casa, pero que aún no es el interior de ésta, En esta Travesía se construye el pórtico del Paseo de los Oficios. Literalmente va, conduce, al centro del Paseo, donde se ubica su entrada. El es así, a la vez, anterior a la obra arquitectónica. Cual si los objetos fueren anteriores o bien posteriores al obrar arquitectónico.

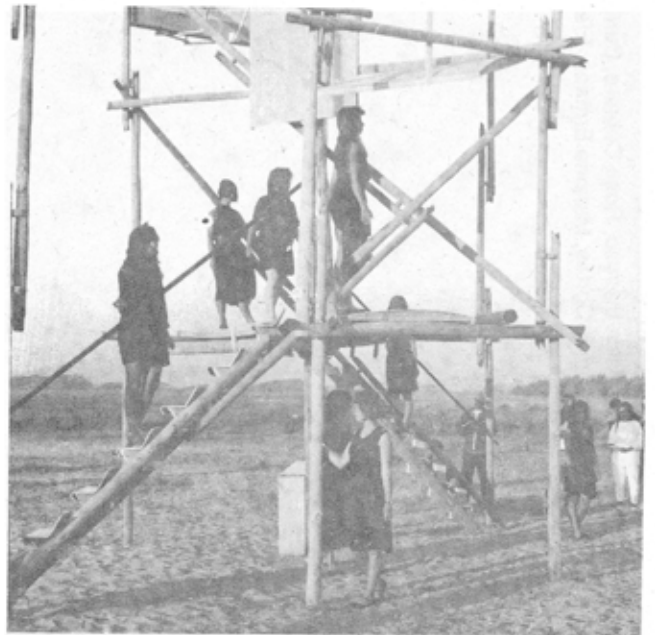
TERMINO DE LA TRAVESIA

Faena de la ejecución de la "cuña" que conforman los alumnos y que traza y mide las distancias entre los pabellones.





Dicen el poema
"los apuntes"
de Godofredo Iommi.
Monseñor Bernardino Piñera,
arzobispo de La Serena,
recibe el paseo de
"Santa Rosa de Lima".



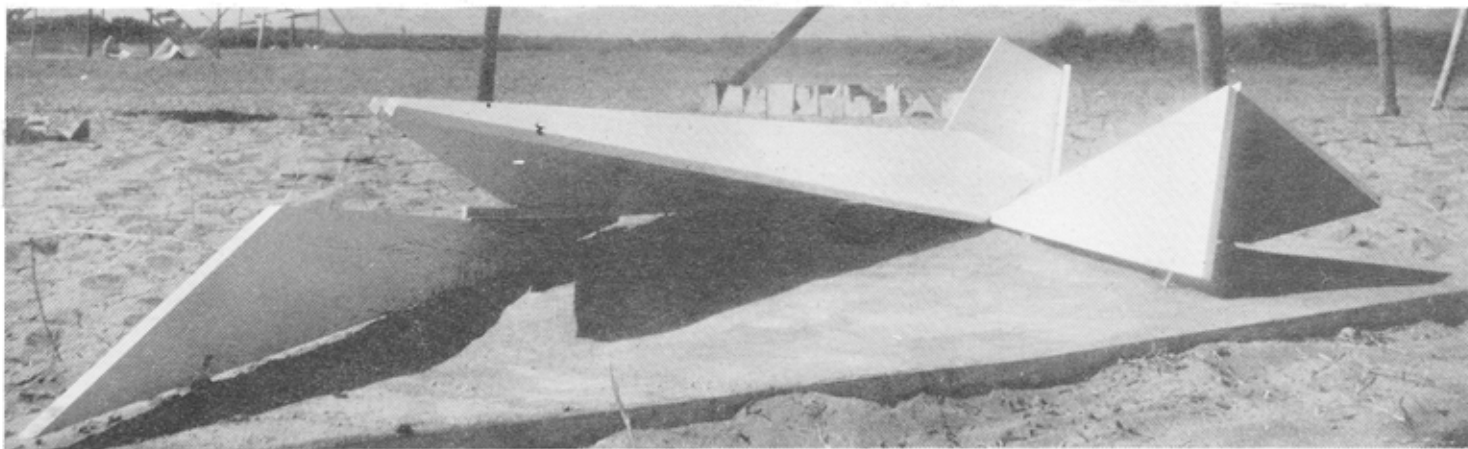
Diagramación montaje y control de producción

Taller de Titulación 1990 Verónica Barroso, Rosa Cabrera, Daniela Caro, Francisco Constant, Gabriela Cordero, Paz Daguerre, Francisca León, Héctor Toro y Francisca Vicuña.
Taller de Titulación 1991 Verónica Cortés, Marjorie Ermann, Elena Eyquem, Ximena Froemel y Rocio Muga.

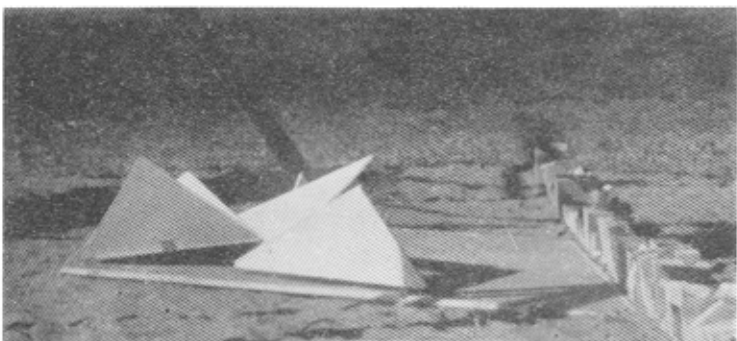
SECCION 9

(anexo)

ESCULTURAS Y TRAVESIAS
Claudio Girola



4

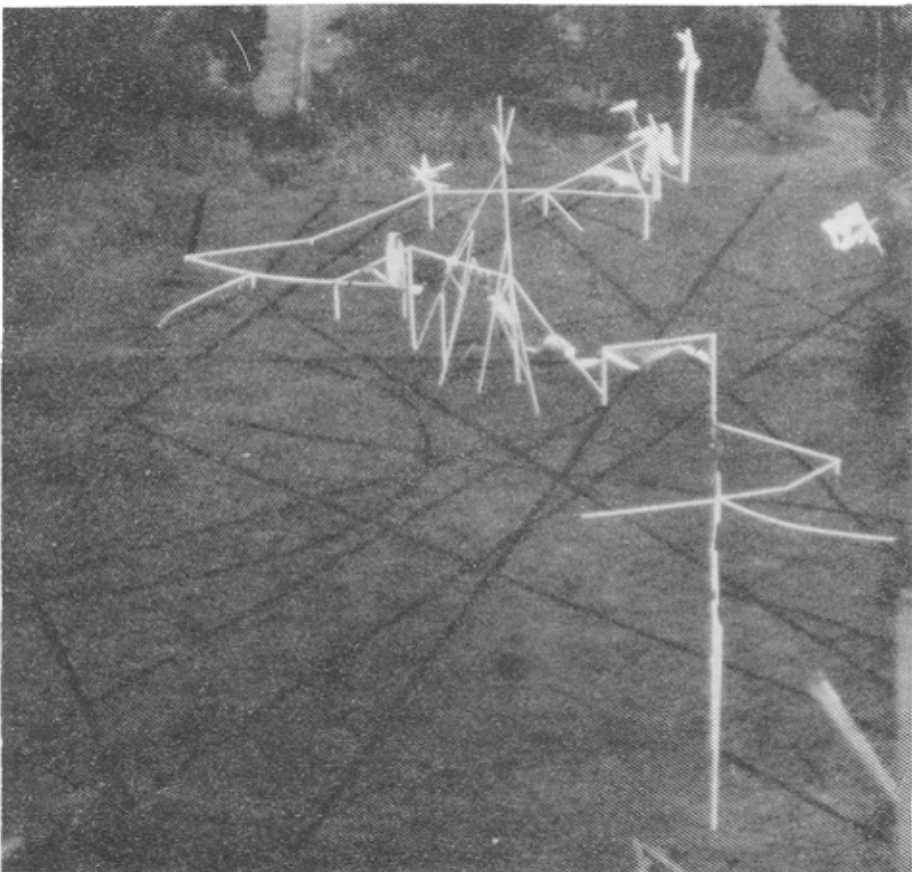


Cuestionamientos sobre Escultura

Esculturas de Travesía
1984 - 1988

Los textos: "El arte y la obra de arte", "Los campos extendidos de la escultura" y "Lateralidad y dispersión"; corresponden a tres momentos de reflexión sobre las esculturas que realicé durante la Travesía a Trehuaco en 1986; a Santiago en 1987 y a La Serena en 1988.

En estas tres Travesías y en orden correlativo construimos la escultura "Dispersa I", "Athenea" y "Pliegues y Repliegues".



2

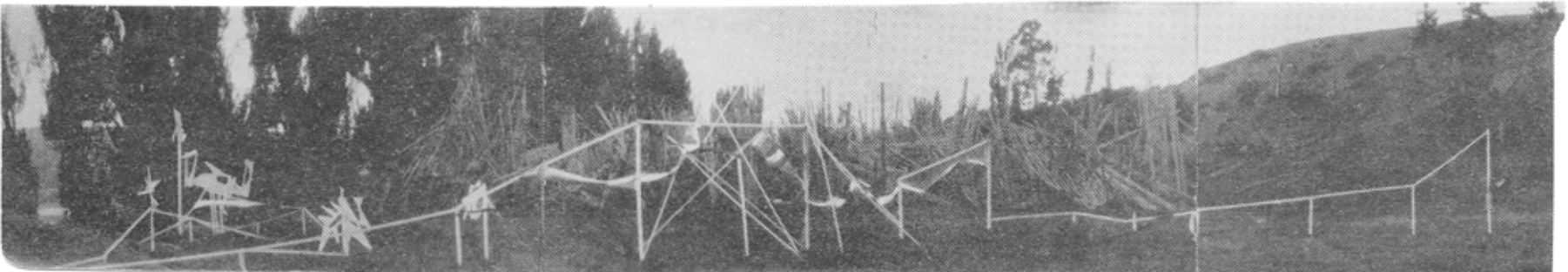
En la primera Travesía a San Andrés en la región de Copiapó no construí escultura sino un signo cuya característica principal fue la de ser un trazo hendido en la ladera de un cerro que se erguía a un lado de la plaza construida por los arquitectos. Ese trazo era de gran dimensión y se acentuó su visualidad empotrando a todo lo largo de su linealidad unas pequeñas láminas metálicas de color dorado y plateado para que la luz solar produjera destellos luminosos visibles desde apreciable distancia.

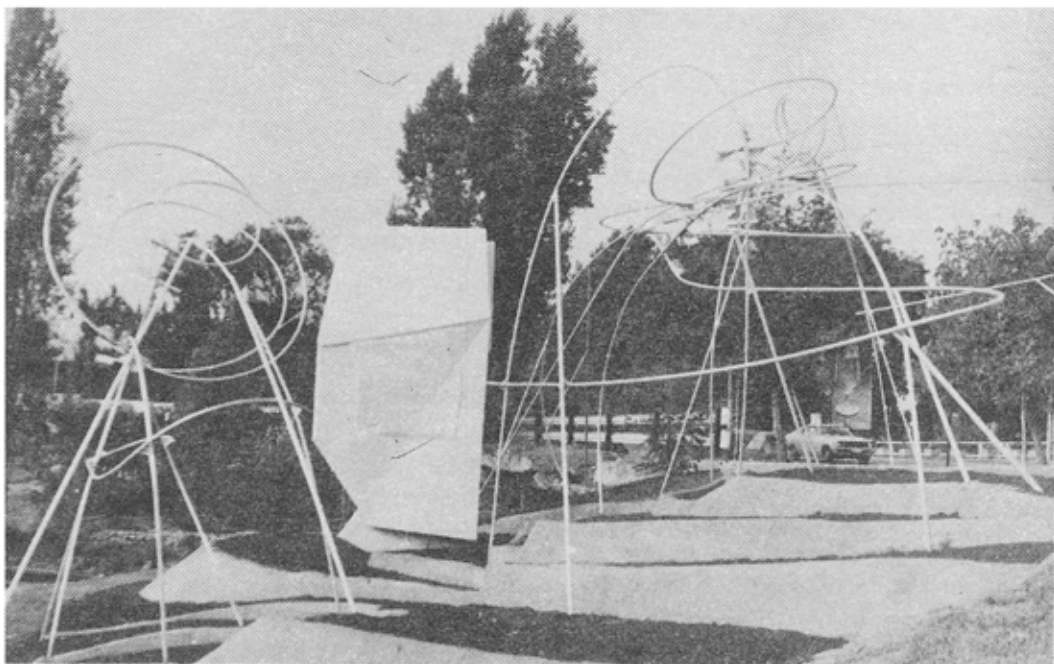
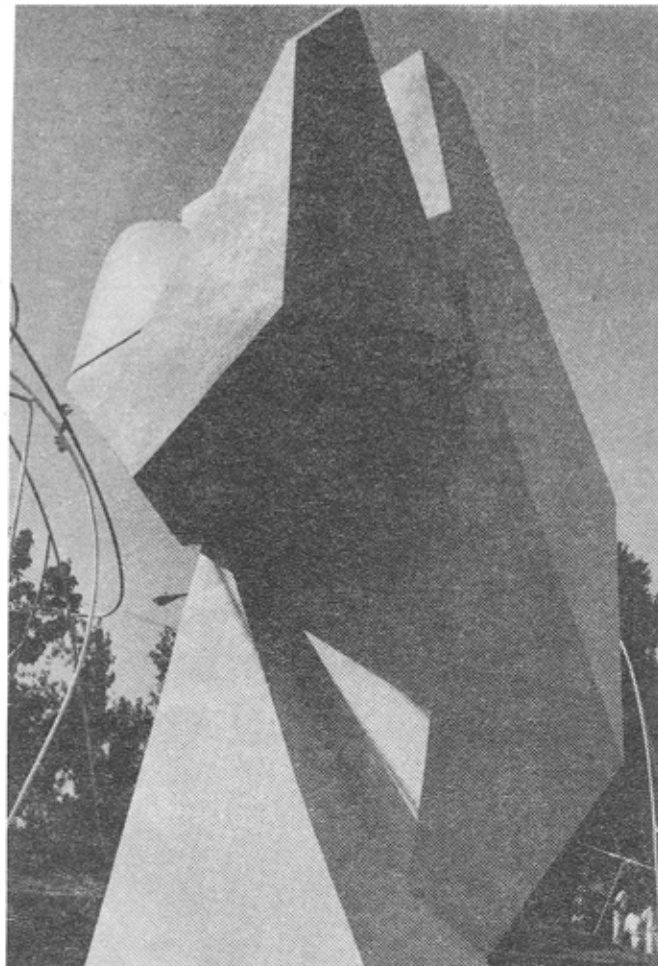
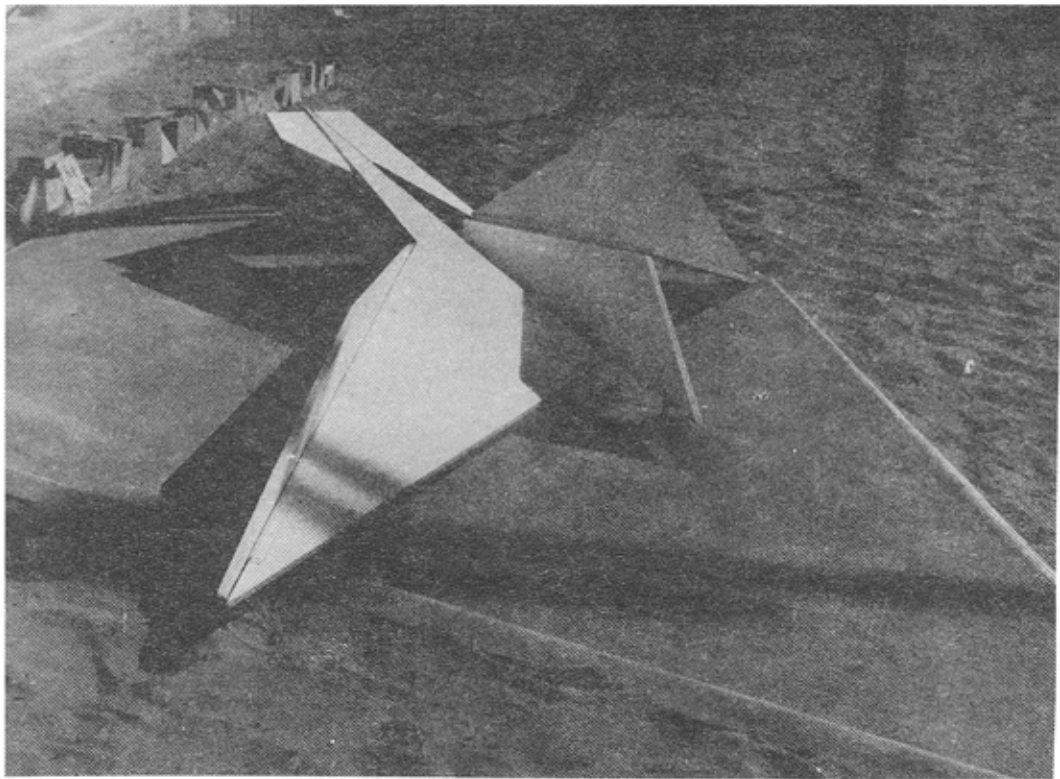
En la segunda Travesía, 1985, llegamos hasta la desembocadura del Río de la Plata en el Océano Atlántico, es decir hasta la ciudad de Punta del Este en Uruguay. Allí realicé una improvisación escultórica con una plancha de aluminio, sin ninguna clase de herramienta modelé la plancha hasta darle corporeidad tridimensional.

Desde el momento que comenzamos las Travesías en el año 1984, he podido profundizar y dar nuevas formas a las esculturas como así también al pensamiento teórico que las sustenta, dentro de mi desarrollo.

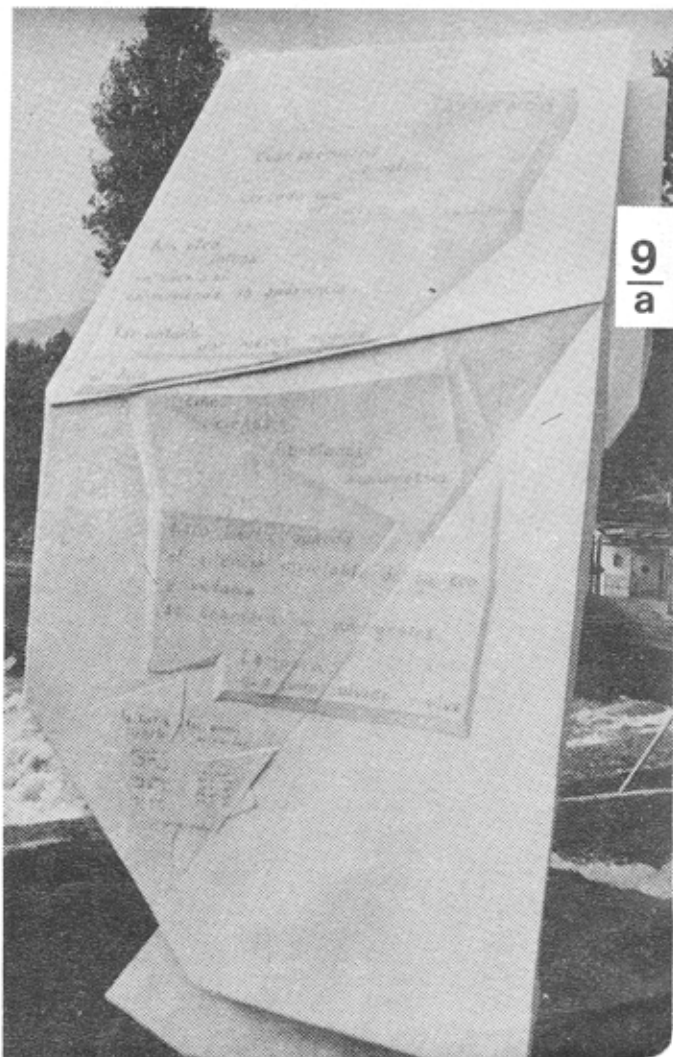
En el año 1965 me tocó ser uno de los nueve que atravesamos América por "Amereida", veinte años más tarde, he comenzado a comprender cuan absolutamente moderno es trabajar a partir de ese fundamento poético.

Claudio Girola I.
Septiembre 1989.





3



1. 'Signo - Acto'
San Andrés 1984
2. 'Dispersa I'
Trehuaco 1986
3. 'Athenea'
Santiago 1987
4. 'Dispersa III'
La Serena 1988

1



El Arte y la Obra de Arte.

Travesía a Trehuaco 1986

Escultura: "Dispersa I"

Hacia tres años que no tenía una idea escultórica, me he planteado la pregunta: ¿Cuál es el presente de la escultura?

Y cuando digo presente, quiero significar no algo que está hecho y por lo tanto presente sino algo que no existe pero que tiene oculto al presente en la actualidad del cuestionarse.

Si nos preguntamos de verdad cuál es el concepto de ARTE que tenemos en general, creo que todos nos responderíamos un poco extrañados, por lo obvio de la respuesta, ¿el ARTE, no es acaso la OBRA DE ARTE?

Sin embargo, me parece a mí, hay una esencial diferencia entre ARTE y OBRA.

La expresión: "Obra de arte", tan corriente en nuestros hábitos se me ha vuelto incorrecta, porque pienso que ARTE no es pertenencia de la obra. Arte depende "de qué y cómo se pro-voca" con ella y de "quien y cómo es pro-vocado" por ella. Si ARTE y OBRA pudieran identificarse así, sin más, ARTE sería COSA, como lo es la obra o quizá una cualidad dominante que se debe percibir y apreciar en ella.

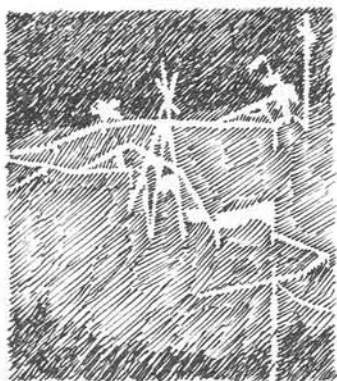
Basta pensar por un momento qué nos ocurre cuando enfrentamos el hacer ARTE, para comprender la imposibilidad de dicha identificación, porque vemos las obras que hacemos, pero no nos vemos cuando nos pro-vocan arte.

Supongamos que enfrentamos hacer escultura, pero aún sin obra. Muy pocos se dan cuenta que en ese hacer sin obra, sólo mediamos para que ARTE nos envuelva, pero no como flujo que sale y corre de ese hacer hacia la obra que enfrentaremos.

Esa manera de pensar es una de las tantas metáforas que se emplean para forzar el carácter de lo conocido, (la obra que realizaremos) hacerlo coincidir con arte o desconocido, que enfrentamos sin ver.

Así, por comodidad, se piensa que ARTE es flujo de la obra, sin observar que si fuera flujo se adaptaría al recipiente que lo contiene.

¿Y cuál es éste?, todos pensamos que la obra. Pero para ser coherente con lo que estoy pensando, debo decir que la obra no es recipiente de ARTE, menos el creador o mediador y aún menos el contemplador; puesto que ARTE no se contiene, sólo se pro-voca.



Y en ese pro-vocar no hay nada ingenuo. La pro-vocación es un llamado para que algo salga fuera y permanezca fuera. Y en ese salir y permanecer siempre como llamado, como pura vocación, allí y sólo allí va implícito el acto único e irreplicable de ARTE.

Alberto Cruz, alguna vez y por otros motivos, designó todo esto como el CADA VEZ.

ARTE es lo que se le pro-voca al hombre por medio de la vocación o llamado que lo mantiene siempre fuera, suspendido. Esto acontece por medio de la obra que permite, instrumentalmente, desocultarlo.

Por ejemplo, a la pregunta por el presente de la escultura, le siguió otra pregunta: ¿Qué es dispersar en escultura? ¿Y por qué dispersar precisamente?. No voy a contestar directamente en este momento. Pero con esta pregunta se inicia concretamente la escultura de la Travesía de Trehuaco.

Quiero seguir reflexionando en voz alta y con tono general para llegar después a lo particular de la obra. Sin embargo no puedo continuar sin afirmar en este momento que sin ese llamado, que nos coloca siempre como en situación de "borrón y cuenta nueva" (cada vez) podrá haber obra, pero no ARTE.

A las artes del espacio hay que verlas, al arte musical hay que oírlo, al arte teatral hay que verlo y oírlo y el arte poético hay que oírlo, leerlo y algunas veces, verlo. Lo que se ve, se oye o se lee, con todas sus variantes, nos colocan apenas en lo que llamaría una situación especial desde la cual y sólo desde ella puede ocurrir algo o no ocurrir nada.

Si lo que vemos, oímos o leemos nos coloca en situación de que pueda ocurrir algo, es decir, si ese colocar contiene expectación, en cuanto desocultamiento habrá obra, pero no ARTE. Pero aún hay más exigencias, puesto que del arte podemos decir que se da en la pura gratuidad, pero nunca es gratis.

No sólo es necesario que aquel ver u oír, aquel sentir o imaginar, o intuir algo esté lleno de expectación, sino que antes que nada y después de todo, para que haya ARTE es obligatorio cumplir con lo que no pertenece a la obra, pero sí lo que ella impulsa.

Cumplir la acción de poner la estancia en su propio ritmo, "que eso es 'Stiften' y no fundar ¡carajo!" como dice textualmente Amereida.

Dicho de otro modo, poner en marcha y fuera de sí lo oculto.

Poner fuera de sí a algo o a alguien, significa éxtasis, enajenación, o ansimiamiento. Pero también significa, corrientemente, y esto es lo que me interesa, irritar o poner furioso a ese algo o alguien.

La escultura trabaja desde tiempo inmemorial la estatua como unidad. Aún cuando fuera un grupo escultórico, o cuando es frontón. ¿Por qué? Porque tuvo siempre presente la unidad de su posibilidad o peso gravitacional.

A partir de esto, en el transcurso de los milenios, resolvió de uno u otro modo el desocultamiento de su ser. Desde luego como volumen intacto, luego por la introducción de los vacíos en el volumen o bien por los aditamentos, como figuras de tronco de árbol, o los drapeados y hasta las serpientes "lacoontinas", etc. Todos estos modos son algunos de los infinitos modos posibles de poner la estancia de la gravedad escultórica, en su propio ritmo.

Pero la estatua, por concepción seguía siendo una y única.
Una y única bien equilibrada estatua.

Miguel Angel lo expresó en forma muy gráfica: "Arrojando desde lo alto de una montaña una escultura, todo lo que se rompe es superfluo".

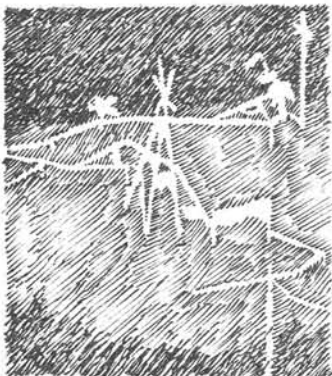
En cambio la escultura de Trehuaco jugaba la posibilidad de ser en la dispersión gravitacional, que permite ganar la extensión, por sus multiplicados apoyos y desperdigadas formas.

Su estar se muestra arrojado no desde sino hasta el límite de lo estatuado como escultura. En este sentido es única e irrepetible.

Es una situación de CADA VEZ. Y siendo así me pregunto, entonces, lo siguiente: ¿No será que con el CADA VEZ y sólo con él se pro-voca ARTE?. Porque, pensándolo bien, ¿no será que todo lo que se haga después de ese CADA VEZ es sólo imitar el ente que se desocultó aquella vez?.

Hace varios años atrás, en un Taller de América me tocó hablar largo de escultura y recuerdo que dije entre muchas cosas que un escultor sabe lo que quiere con mucha certidumbre (los no que mencioné antes). Lo ejemplificada con una frase que decía más o menos esto: el escultor no quiere que la Venus devenga ese mármol que trabaja ni quiere que ese mismo mármol devenga sólo Venus. Esta definición no hay que tomarla en el sentido de la insulsa fórmula de forma y contenido, sino como, patentización, que Aristóteles, en un pasaje de su Metafísico define como la interna unidad de razón y ciencia, el saber, EL SABER integral de algo y que él ejemplifica justamente con Fidias y Policleto al decir que ellos son un ejemplo de sabiduría en las artes, porque no sólo saben esculpir maravillosamente sus estatuas, sino porque han tenido la visión de las más bellas estatuas realizables.

La visión de esas más bellas estatuas realizables no es una y única para siempre. La visión se da en el entrecerrar los ojos y en cada entreabrirlos vemos la posibilidad de la verdad del ser que es y no se retrae de la infinitud de miradas que son necesarias para CONSTRUIR MUNDO.



Diciembre 1986.

Cezanne pintó cincuenta y dos veces INAUGURALMENTE la "Montaña de Santa Victoria" que veía desde la ventana de su taller en el Sur de Francia. Nunca la REPRESENTO, ni la evocó. Sólo estaba empeñado en manifestar la ENERGIA Y POTENCIA que da sentido a la forma artística cuando se la construye desde la inauguralidad de pro-vocar el "hecho pictórico", como decía Braque; o verbo hecho color, que se manifiesta como aquello que cambia y sin embargo es siempre igual, en este caso, la invención de la superficie pictórica.

Cada momento de toda construcción es siempre una elección, eso lo sabemos, de lo que sabemos poco, es que posibilidad y ser, son sinónimos. Si desocultar algo es no retraer el ser de ese algo, entonces por cada posibilidad que alcanza el ser, quedan agazapados infinitos posibles. Se avanza en la elección de los posibles, por los no y no por los sí.

La pulsación que permite pasar de vida a existencia, eso es ARTE. Es frecuente oír lo contrario, arte es vida. Pienso que es existencia, gracias a esa fluctuación, pasajera y profunda a la vez, que va desde un: "no tengo ideas escultóricas" a un "tengo una pregunta escultórica".

¿Qué tipo de existencia? Insegura, respondo, inestable porque el ARTE no da nunca, ni el mismo modo, ni la misma forma. Por eso hablo de pulsación y por eso dije que dudemos o desconfiemos de nuestras nociones o definiciones que se aferran y se constituyen sin nuevos cuestionamientos, afincándose en lo que hemos hecho alguna vez en la vida y que seguimos creyendo vigente e inmutable.

Por ello es que una tarde, promediando la Travesía de Trehuaco, le pregunté a una alumna de Diseño Gráfico con la cual conversaba distraidamente de cualquier cosa, si la escultura que teníamos delante se parecía a lo que ella creía debía ser una escultura. Vanidad de vanidades. No hubiera ganado nada preguntándole a Alberto Cruz o Miguel Eyquem, por ejemplo: ¿Por qué? Porque esa alumna contestó que no, que no se parecía a una escultura. Contestaba por lo que veía y no por lo que sabía.

El ARTE surge como la mayor distancia posible entre dos orillas, sin que estas dejen de ser orillas, que aunque no se vean entre sí, se saben orillas, como las de la desembocadura del Río de la Plata, por ejemplo.

En escultura, la mayor distancia posible puede ser la que va desde un alambre, que se ve como vector en el espacio y los colosos de Menmon, en Egipto, que se ven como puro volumen en el espacio.

Esto es así siempre y cuando se cumpla y se pro-voque la ley esencial, invariable e ineludible, de su ser escultura. ¿Cuál es esta?. El peso gravitacional, la gravedad. El ser de la escultura se nombra por el verbo estar. La palabra significa estatua y además estatuto, estabilidad, establecer y estatura.

La escultura trabaja desde tiempo inmemorial la estatua como unidad. Aún cuando fuera un grupo escultórico, o cuando es frontón. ¿Por qué? Porque tuvo siempre presente la unidad de su posibilidad o peso gravitacional.

A partir de esto, en el transcurso de los milenios, resolvió de uno u otro modo el desocultamiento de su ser. Desde luego como volumen intacto, luego por la introducción de los vacíos en el volumen o bien por los aditamentos, como figuras de tronco de árbol, o los drapeados y hasta las serpientes "lacoontinas", etc. Todos estos modos son algunos de los infinitos modos posibles de poner la estancia de la gravedad escultórica, en su propio ritmo.

Pero la estatua, por concepción seguía siendo una y única.
Una y única bien equilibrada estatua.

Miguel Angel lo expresó en forma muy gráfica: "Arrojando desde lo alto de una montaña una escultura, todo lo que se rompe es superfluo".

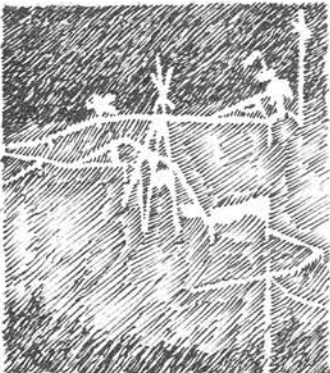
En cambio la escultura de Trehuaco jugaba la posibilidad de ser en la dispersión gravitacional, que permite ganar la extensión, por sus multiplicados apoyos y desperdigadas formas.

Su estar se muestra arrojado no desde sino hasta el límite de lo estatuado como escultura. En este sentido es única e irrepetible.

Es una situación de CADA VEZ. Y siendo así me pregunto, entonces, lo siguiente: ¿No será que con el CADA VEZ y sólo con él se pro-voca ARTE?. Porque, pensándolo bien, ¿no será que todo lo que se haga después de ese CADA VEZ es sólo imitar el ente que se desocultó aquella vez?.

Hace varios años atrás, en un Taller de América me tocó hablar largo de escultura y recuerdo que dije entre muchas cosas que un escultor sabe lo que quiere con mucha certidumbre (los no que mencioné antes). Lo ejemplificada con una frase que decía más o menos esto: el escultor no quiere que la Venus devenga ese mármol que trabaja ni quiere que ese mismo mármol devenga sólo Venus. Esta definición no hay que tomarla en el sentido de la insulsa fórmula de forma y contenido, sino como, patentización, que Aristóteles, en un pasaje de su Metafísico define como la interna unidad de razón y ciencia, el saber, EL SABER integral de algo y que él ejemplifica justamente con Fidias y Policleto al decir que ellos son un ejemplo de sabiduría en las artes, porque no sólo saben esculpir maravillosamente sus estatuas, sino porque han tenido la visión de las más bellas estatuas realizables.

La visión de esas más bellas estatuas realizables no es una y única para siempre. La visión se da en el entrecerrar los ojos y en cada entreabrirlos vemos la posibilidad de la verdad del ser que es y no se retrae de la infinitud de miradas que son necesarias para CONSTRUIR MUNDO.



Diciembre 1986.

Los Campos Expandidos de la Escultura

Travesía "Athenea"
Santiago de Chile 1987

En el año 1976, después de tres años de silencio poético, es decir, sin actos o phalenes poéticas; le propuse a Godofredo Iommi que realizáramos un acto en la Ciudad Abierta para dar comienzo a una escultura.

En el Cuadernillo titulado "Cuatro Talleres de América", dictados en el año 1979, se dice lo siguiente: ". . . Mientras Vantongerloo abandona la escultura, es decir, todo objeto identificado por sus características como perteneciente al arte de la escultura; no abandona lo propio de objeto aislado, es decir, 'algo arrojado ante uno'.

La obra en ejecución en la Ciudad Abierta quiere alcanzar a conformarse en la afirmación que dice del abandono del objeto aislado sin abandonar la escultura.

Lo que anhelo expresar, contenido en el mundo íntimo de mi libertad, necesita ser materializado en el mundo de la necesidad externa, en el mundo del espacio. Siendo sólo allí donde alcanza mayor plenitud. Cuando mi libertad deviene forma construye la obra. Si lo nuevo, como decía Godofredo Iommi, se acepta como cada alba, no como UN o EL ALBA, sino como cada alba; el cada vez será un ritmo no necesariamente cíclico, si más bien un continuo sobre un fondo de discontinuidad, que destruye todo sentido de progreso, evolución o perfección. EN CADA VEZ, lo que anhelamos expresar. En cada vez, la libertad. En cada vez, en consecuencia, la plenitud. Esto es lo que pienso sea nuestra modernidad".

Hasta aquí el párrafo de una de aquellas clases del Taller de América. Creo necesario advertir que es importante retener algunas afirmaciones de este párrafo. Por ejemplo, que en CADA VEZ, sin cortapisas, 'lo que queremos expresar'; que en CADA VEZ, sin cortapisas, la libertad; y en CADA VEZ, sin cortapisas, la plenitud.

Me atrevo ahora a afirmar lo siguiente: primero, que el CADA VEZ no es en absoluto, ningún eclecticismo; y segundo, que sin CADA VEZ lo que se haga sufrirá la esclerosis de lo más vital de nuestro ser: el espíritu, que incansablemente interroga y cuestiona al: "Pienso, luego soy".



Dicho en otras palabras, sin CADA VEZ sencillamente se deja de pensar y lo pensado alguna vez ineludiblemente se torna manual, recetario.

Es preferible la sola pasión, vivida como tal, sin reflexión de cualquier "poiesis"; aunque esto signifique valorar sólo la ética de una actitud y no la obra. Por último y para terminar con esta disgregación y retornar al meollo de lo que me preocupa, la obra que se conforma abandonando su ser objeto aislado sin dejar de ser escultura; no puedo dejar de pensar en aquella sentencia de Santo Tomás de Aquino que dice: "La materia, que es el principio de individuación, es en sí misma desconocida". Es decir, un misterio, un arcano, cosa inaccesible a la razón. La materia sustancia extensa, inerte y gravitacional, ente cuyo ser se lo proporciona el fundamento de una forma, como diría Aristóteles.

Conocemos la materia por la forma y nunca en su materialidad. La escultura es el arte de conocer la materia puesto que puede darle forma.

Desde la década del sesenta en adelante muchas cosas sorprendentes han recibido el nombre de esculturas.

Como si nada pudiera dar a este tan abigarrado esfuerzo el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. La categoría escultura ha llegado a ser casi infinitamente maleable.

Al cambiar la década de los sesenta, la escultura comenzó a ser construida por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo de las galerías o bien trozos de leña transportados a las Bienales y también tierra excavada.

La palabra "escultura" se hizo cada vez más difícil de pronunciar ante el fenómeno que se tenía ante uno.

La historicidad crítica se puso, entonces, a jugar con datos más extensivos en el tiempo.

Se habló y aún se habla de Stonehenge, o las líneas de Nazca, o bien las canchas de pelota de los Toltecas . . . todo puede ser llevado ante el tribunal para rendir testimonio de la conexión de la obra con historia y de este modo legitimar su condición de obra escultórica.

Ni Stonehenge, ni la canchas de pelota Toltecas fueron, en modo alguno, esculturas. Su papel como precedente historicista es sospechoso, aunque, muchas veces, se invoca una variedad de obras "primivizantes", como por ejemplo, la "Columna sin fin" de Brancusi, para mediar entre el pasado remoto y el presente.



El término que quiere salvarse —escultura— se ha ido oscureciendo. Entonces se pensó utilizar una categoría universal para autentificar un grupo de particulares. Pero ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma, la categoría, corre peligro de un colapso.

Y así, es posible sorprenderse, mirando “El Pozo” construido en la Ciudad Abierta (Ritoque) y pensar que sabemos y no sabemos que es escultura.

Pienso que sabemos bien que es escultura, en nuestra actualidad y que supimos bien que fue escultura en otras épocas.

Empecemos con la escultura cuando era una representación conmemorativa. Se asentaba en un lugar concreto y hablaba en un lenguaje que tenía su propia lógica interna, sus propias reglas, que si bien podían aplicarse a una diversidad de situaciones, no estuvieron en sí abiertas a demasiados cambios, aunque muchas veces así lo parezca.

Era una categoría que tenía límites, por lo cual no pretendía universalidad.

Se asentaba en un lugar concreto, es decir, se emplazaba para “abrir una comarca para una posible habitabilidad humana de ese lugar”, como diría Heidegger.

El “Marco Aurelio” de Campidoglio o la “Conversación de Constantino” de Bernini en el Vaticano, son buenos y conocidos ejemplos de la lógica de la escultura que es inseparable de la lógica del monumento, del hito que señala un acontecimiento con significado específico.

Este funcionamiento que relaciona la lógica de la representación y la señalización (no otra cosa significa la palabra monumento) hizo que la escultura fuera figurativa y vertical.

El antiguo problema de la base (parte importante de una escultura) es posible pensarlo como elemento mediador entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. Sin embargo, no hay nada tan misterioso como esta lógica. Al ser establecida y por lo tanto, comprendida, dio pie a una producción escultórica que duró siglos en el arte de occidente.

Pero todos sabemos que ninguna convención es inmutable.

Al finalizar el siglo XIX la lógica del monumento comenzó a desvanecerse. Sin rupturas comenzó un cambio gradual que puede ser ejemplificado claramente con dos obras de Rodin: La "Puerta del Infierno" y la estatua del "Balzac".

Las dos fueron concebidas como monumentos.

La primera fue encargada en 1880 para un proyectado museo de artes decorativas y el segundo en 1891, le fue encargado como monumento al genio literario de Balzac, para instalarlo en un lugar específico de París.

Las dos obras fracasaron como monumentos, no sólo por el hecho de que múltiples versiones se pueden encontrar en diferentes museos de distintas ciudades y países, mientras que ¡oh, paradoja! no existe ninguna versión en los lugares originales de los respectivos encargos. Esto también da lugar a que sería posible repensar la noción del encargo.

Pero no sólo, en estas dos obras de Rodin, el fracaso en cuanto monumentos se produce por lo anteriormente indicado sino que ese fracaso está codificado en las mismas estructuras de esas obras y que se manifiesta claramente en el tratamiento de sus superficies.

En el caso de la puerta, ésta ha sido arrancada de su condición operativa justamente por la manera anti-estructural que deben soportar sus superficies por el tratamiento del modelado que se somete a la ley del tema y no del vano abierto para entrar o salir.

El "Balzac" fue construido con tal grado de subjetividad, que el mismo Rodin no creyó nunca que la obra le fuera aceptada (tal como el mismo lo manifiesta en varias cartas). Ese momento de la escultura es el umbral entre la lógica del monumento y el espacio que podríamos llamar la condición negativa, es decir, de la falta de lugar o carencia de "hogar".

La última modernidad está signada, por lo menos en escultura, por lo que me atrevo a llamar: "carencia de hogar".

En nuestra actualidad la escultura opera en relación a una pérdida de emplazamiento, produciendo el monumento como abstracción autoreferencial.

La "carencia de hogar" trae el nomadismo escultórico sin cambiar. No obstante, la lógica del monumento emplazado, es decir, la escultura

siempre se dirige hacia abajo para absorber el pedestal o base de sí misma.

Esa abstracción autoreferente, lo que muestra, antes que nada, es su propia autonomía.

La escultura es la representación de sus propios materiales o del proceso constructivo.



Prácticamente toda la obra de Brancusi es buen ejemplo de lo que hablamos. En una obra como el "Gallo" la base se convierte en generador morfológico de la parte figurativa de la obra, en las "Cariátides" y en la "Columna sin fin" la escultura es pura base.

La base se define así como esencialmente transportable (eso es lo que la hace "carente de hogar") y por otro lado, se integra como de la misma fibra con la escultura.

Al instituirse lo que hemos llamado "condición negativa" del monumento, la escultura trabajó un espacio idealista que explora como dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial. Experimentó cada vez más la pura "negatividad". Esto trajo como consecuencia la dificultad cada vez mayor de poderla definir y casi llegó a ser algo que sólo era posible identificar por aquello que no era.

Eran obras que se construían frente o en un edificio que no era un edificio, o que estaba en un paisaje que no era paisaje.

La "Dispersa II", obra que realicé en 1986 y expuesta en la Galería Carmen Waugh, mostraba su condición de escultura por la simple determinación de que es lo que está en la sala que no es realmente la sala.

En este sentido la escultura adquiere la plena condición de su lógica inversa, convirtiéndose en condición de exclusiones: la adición del no-paisaje a la no-arquitectura.

En este sentido se puede pensar que la escultura sufre una suerte de ausencia ontológica, es decir, esa combinación de exclusiones o la suma de "ni una cosa ni otra".

Sin embargo, estos puntos de partidas —el no-paisaje, la no-arquitectura— son términos que expresan una estricta oposición entre lo construi-

do y lo no construido, entre lo cual aparece, suspendida, la construcción escultórica.

Los laberintos históricos son a la vez paisajes y arquitectura, como lo son los jardines japoneses, los campos de juego y procesiones de las antiguas civilizaciones. Estas construcciones son incuestionables ocupantes de lo complejo, lo cual no quiere decir que fueran una temprana o degenerada forma de escultura. Formaban parte de un espacio o universo cultural en el que la escultura no era más que otra parte.

El campo expandido se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría moderna de escultura. Entonces ya no es término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien "escultura", no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.

Esta es como una carrera que se mueve continuamente (y, a veces, erráticamente) más allá del dominio de la escultura, sin duda. Por ello es que pienso que la crítica de arte, aún bajo un "ethos" modernista, suele llamarla ecléctica.

Pienso que no es así, pienso que la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación a operaciones lógicas para las cuales cualquier medio, líneas en los muros, en la tierra, espejos, excavaciones, construcciones efímeras, dispersiones lineales o volumétricas, pueden usarse.

Y aún más. Claro que para esto que voy a afirmar es imprescindible no sólo ser un artista inmerso en la época, por lo tanto, no-sólo y al mismo tiempo, solitario, sino estar acompañado por otras operaciones lógicas que no han sido señaladas o indicadas en todo lo anterior. Estas son las operaciones lógicas de un fundamento poético, sin nostalgias ni profeciones prácticas sino simplemente mítico. No para renovar el ciclo. Sino para que el "dicho" de la palabra poética sea generativo de obras que se lugarizan y lugarizan la misma palabra por vía de la antigua actividad "scriptuaria", con lo cual el nuevo monumento es posible sin falsas rememoraciones. Tal es la escultura de la Travesía "Athenea" en Santiago.



Francois Fedier, en un catálogo de una exposición de mis obras, escribe: "¿Te acuerdas, Claudio cuando llegamos a la gran planicie de la pampa, allí donde nada perturba la perfecta horizontalidad de la tierra vuelta simplemente mar sin olas?.

Cuando nos establecimos se levantó, rápidamente, un signo vertical: estatua originaria que indicaba infaliblemente, kilómetros a la redonda, donde habitábamos el espacio. ¿Pero el espacio? El espacio es la palabra latina 'spatium', en la que sobrevive la raíz indoeuropea 'spe', que significa extenderse prosperando. De esa misma raíz viene la palabra 'spes', esperanza.

¿Podemos adivinarlo, mirando las estatutas? La libertad del espacio es uno de los rostros de la esperanza. Las estatuas, donde se condensa la libertad del espacio, dan lugar. Ellas dan lugar tanto estatutas, pero deben ser, para ello esculturas. El trabajo del escultor es la lucha —como todo trabajo real— con la libertad siempre a punto de escaparse. Que la estatua surja a partir de la escultura, he ahí el misterio de ese arte".

Hay que atravesar América, como lo hicimos en la travesía "Amereida" en 1965 y como lo hacemos ahora en las Travesías por el continente desde 1984, con las operaciones lógicas de la palabra poética abriente, es decir, épica, para que surja ese misterio que señala Fedier.

Invito, por tanto, a los escultores que deseen atravesar América, movidos por esa palabra poética abriente, abandonando por un instante "nuestras casas o excusas. . . la treta invariable de nuestras justificaciones . . . para que llegue el hueco . . . perdámonos en pos de nuestros propios pasos —detrás de la sobreluz hay siempre un signo" (1), es decir, las Bienales, los municipios y los patrocinadores. Porque no me cabe duda alguna que todo arte verdadero nace catacumbario.

(1) "Amereida"

Claudio Girola
Viña, Diciembre 1987.

Escultura: "Pliegues y Repliegues"
Travesía "Paseo Santa Rosa de Lima"
La Serena 1988

"Si no esperáis lo inesperado, no lo encontraréis; puesto que es penoso descubrirlo y, además, difícil".
Heráclito.

Pero . . . ¿qué es lo inesperado?

No quiero responder directamente la pregunta. Toda respuesta directa apunta a una solución.

Prefiero merodear en torno a esa espera.

En el tema "Bárbaro" de A. Rimbaud (punto de partida de esta Travesía) hay un verso que dice: ". . . y de las flores árticas (que no existen) . . ."

Pienso que una real concepción en arte, sólo se puede dar en esa espera de lo inesperado.

Una "flor ártica" es algo que no existe, sin embargo, la poesía la hace posible y nombrable.

Pero, ¿cuándo, dónde? "mucho después de los días, las estaciones . . ."

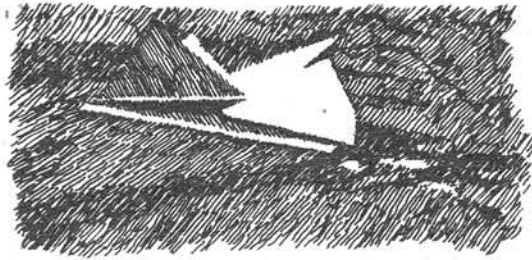
Su actualidad está más allá del ritmo natural. Es un "más" que es mucho después, es un acontecer sin pasado ni futuro, es siempre un presente.

Es un tiempo sin divisiones domésticas sino de súbitas apariciones.

Una aparición súbita, nos deja en estado de "ser presa de aquello que desierta el desierto" (nota 40 Amereida II).

Somos víctimas de . . ., nunca victimarios de . . .

Somos atrapados creyendo que atrapamos.



Los oficios se revelan tales si están insertos en la santidad de la obra.
Esta reside y tiene su punto de partida (que es al mismo tiempo su punto de llegada) si pone en riesgo la existencia misma.
En arte el propio oficio es un peligro, sin ese borde sólo hay artesanía.

Si no pelagra cada vez, la vida, construida e inventada para hacer comparecer lo inesperado como inesperado, (pura latencia) nuestros días y nuestras estaciones serán eso justamente; nuestros y no de ese tiempo que sobreviene "mucho después de los días y las estaciones, los seres y los países".

Como borde de los oficios, y las ideas afines se me agolpan, al borde de . . . , al margen de . . .
Borde de los oficios, no centro, no en medio de ellos, sino aquello que no viene en línea recta y frontal hacia uno.

Como algo lateral. Y la palabra iluminó la forma de la escultura.
Esta Dispersa III se constituye por siete esculturas que se colocan en siete lugares, de lado.
Su dispersión y su conjunción no quiere indicar un todo que se dispersa en partes, sino pausas de un continuo que quiere mostrar la probable potencia de sí mismo.

Diagramación, dibujo, montaje y control de producción:

Pilar Anguita Mackay, Johanna Berger Hidalgo, Ana María Castellón Munita y M. Alejandra Jaeger Casamitjana

Trabajos correspondientes a los proyectos 103.712/87; 103.713/87; 103.714/88 y 103.715/88 de investigaciones gráficas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.

INDICE

FECHAS DE TRAVESIAS

		VER SECCION
1984	Cabo Froward.....	5a, 6
	Santa Cruz de la Sierra.....	1a
	Juan Fernández.....	2a, 3a, 4a
	Río Amazonas.....	7a
	Río Paraná.....	8a
1985	Bajos de Santa Rosa.....	1b
	Lago Titicaca.....	2b, 4b
	Isla de Pascua.....	3b
	Cabo Froward.....	5a, 6
	San Pedro de Atacama.....	7b
	Río de la Plata.....	8b
1986	Malargue y Usno.....	1c
	Caldera.....	2c, 4c
	Curimahuida.....	5b, 6
	Morro Copiapó.....	3c
	Pozo Colorado.....	7c
	Trehuaco.....	8c, 9a, 9b
1987	Bahía Blanca.....	1d
	Caldera.....	2c, 4d
	Salar de Coipasa.....	5c, 6
	Churrecue.....	3d
	Florianópolis.....	7d
	Santiago.....	8d, 9a, 9c
1988	Huinay.....	5d, 6
	Chulo.....	7e

LUGARES DE TRAVESIAS

		VER SECCION
	Bajos de Santa Rosa, Argentina.....	1b
	Bahía Blanca, Argentina.....	1d
	Caldera, Chile.....	2c, 4c, 4d
	Cabo Froward, Chile.....	5a, 6
	Curimahuida, Chile.....	5b, 6
	Chulo, Chile.....	7e
	Churrecue, Chile.....	3d
	Florianópolis, Brasil.....	7d
	Huinay, Chile.....	5d, 6
	Isla de Pascua, Chile.....	3b
	Isla Robinson Crusoe, Chile.....	2a, 3a, 4a
	Lago Titicaca, Bolivia.....	2b, 4b
	La Serena, Chile.....	4e, 8e, 9d, 9a
	Malargue - Usno, Argentina.....	1c
	Morro Copiapó, Chile.....	3c
	Perú, Argentina.....	7e
	Pisagua, Chile.....	3e
	Pozo Colorado, Paraguay.....	7c
	Río Paraná, Argentina.....	8a
	Marudá, Brasil.....	7a
	Río de la Plata, Argentina.....	8b
	Salar de Coipasa, Chile.....	5c, 6
	San Pedro de Atacama, Chile.....	7b
	Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.....	1a
	Santiago, Chile.....	8d, 9a, 9c
	Trehuaco, Chile.....	8c, 9a, 9b

TALLERES PARTICIPANTES

	VER SECCION
Taller 1er Año Arquitectura.....	1b, 1c, 1d, 8a, 8e
Taller 2º Año Arquitectura.....	2, 3
Taller 3er Año Arquitectura.....	5
Taller 4º Año Arquitectura.....	7
Taller 5º Año Arquitectura.....	8, 8e
Taller Titulación Arquitectura.....	1a, 8, 8e
Taller 2º Año Diseño Gráfico.....	3
Taller 3er Año Diseño Gráfico.....	5
Taller Titulación Diseño Gráfico.....	8, 8e
Taller 2º año Diseño de Objetos.....	4, 8e
Taller 3er Año Diseño de Objetos.....	5, 6
Taller Titulación Diseño de Objetos.....	5, 6

PROFESORES PARTICIPANTES

	VER SECCION
Arriagada, Sylvia.....	8e
Baixas, Juan.....	5
Barla, Bruno.....	5
Boskovic, Victor.....	8, 8e
Browne, Tomás.....	1, 8e
Balcells, José.....	3
Cáraves, Patricio.....	1, 8e
Casanueva, Manuel.....	2
Cruz, Alberto.....	8, 8e
Cruz, Fabio.....	5
Eyquem, Miguel.....	8, 8e
Garretón, Alejandro.....	8e
Girola, Claudio.....	8, 8e, 9
Ivelic, Boris.....	6
Jolly, David.....	1, 8e
Lang, Ricardo.....	4
Mastrantonio, Juan.....	3
Purcell, Juan.....	7
Reyes, Isabel Margarita.....	1, 8e
Sánchez, Jorge.....	7
Uribe, Justo.....	7
Zahr, Salvador.....	3

Edición preparada por alumnos del
Taller de Titulación de Diseño Gráfico, años 1989, 1990 y 1991
Profesor guía Jorge Sánchez.

Especificación técnica

Papeles: textos en estucado opaco 100 grs., y papel de impresión offset 880;
tapas en estucado brillante de 230 grs.
Composición de textos en IBM y composición digital en computador Macintosh.
Fotomecánica línea de Juan Hernández.
Fotomecánica trama y fotograbado: Gesa y Kelvin Ltda.
Matrices electrostáticas y de aluminio.
Impresiones offset en Multilith 1850.
Impresores Héctor Olivares - Adolfo Espinoza.

Se terminó de imprimir en Octubre de 1991
en los talleres de Investigaciones Gráficas de la Escuela de Arquitectura
de la Universidad Católica de Valparaíso.

