

LABORATORIO DE OBJETOS PROYECTADOS.

PROYECTAR LA COMUNICACIÓN DEL OBJETO.

El proyecto y el análisis del objeto arquitectónico, aunque muchas veces se centren solamente en sí mismos, no se deberían tomar como una premisa, dado que el objeto arquitectónico es, ante todo, *una intervención en un lugar determinado bajo unas necesidades y condiciones específicas*. Esto conlleva a una infinidad de consecuencias que no deberían ser ignoradas cuando se proyecta o investiga el objeto arquitectónico comunicativo. Existe una situación exterior al objeto arquitectónico que en un primer momento lo define, lo delimita completamente: *la necesidad que genera el uso*. El objeto arquitectónico puede reinterpretar, ampliar, cuestionar esta premisa, pero jamás ignorarla. Cuando se ignora este hecho, el objeto ya no es arquitectónico. El objeto puede actuar como una escultura, como un juego, pero el hecho que hace que el objeto sea arquitectónico es su capacidad de habitar y el uso que puede generar. El uso sugiere una serie de factores que condicionan su construcción. El programa de una casa puede tener muchos matices que a lo largo del tiempo han sido reinterpretados, ampliados, reducidos, pero siempre debe presentar determinadas características espaciales que atiendan a la necesidad humana de habitar.

La *comprensión de la necesidad* que impulsa la creación de un proyecto arquitectónico debe partir de un análisis profundo de la realidad que lo demanda. Esta realidad ha de ser comprendida y reflexionada en las más variadas esferas que abarcan el objeto arquitectónico y no debe limitarse solamente a su calidad formal. Esta comprensión global de la necesidad que genera el proyecto es el primer paso en la construcción de la comunicación del objeto arquitectónico. A partir del momento en que comienza a crear un puente comunicativo entre autor y lugar – autor y usuario, empieza a diseñar la forma de apropiación que existirá del objeto por el usuario y del objeto por el entorno.

Los elementos que conforman el discurso arquitectónico poseen su peso específico dentro de la construcción del objeto comunicativo. Las herramientas propuestas para la lectura, tanto del proceso de proyectación como del proceso de adaptación del objeto al medio, son construidas considerando estos elementos ampliamente comentados en el capítulo anterior<sup>1</sup>, que fueron desarrolladas principalmente bajo los planteamientos teóricos de Mijail Bajtín y Paul Ricœur en el campo de la literatura y Josep Muntañola en el campo de la arquitectura<sup>2</sup>. Para la concretización del laboratorio de proyectos arquitectónicos, se hace necesaria la elaboración

de herramientas metodológicas de lectura del objeto proyectado que sean capaces de identificar los factores y las variables relevantes presentes en el discurso arquitectónico del autor<sup>3</sup>. A parte de identificar los elementos componentes del discurso de los proyectos en análisis, el papel de las herramientas es también elaborar hipótesis sobre las posibles relaciones existentes entre estos elementos componentes del discurso, en pleno proceso creativo del autor, que utiliza para generar comunicación con el lugar y con el usuario. Las herramientas también nos permiten averiguar de forma muy clara cuáles son los elementos que el autor prioriza en su discurso en detrimento de otros y cuál es el grado de importancia dado a cada uno de ellos. Otro aspecto relevante del análisis es que las herramientas también nos permiten aislar y evaluar cada una de las variables por separado si es necesario. Y, como son genéricas, pueden ser aplicadas a varios proyectos, lo que facilita la observación y comparación de una misma variable o de la relación entre un conjunto de variables, que se encuentren presentes en los distintos proyectos analizados. Pero vale señalar una vez más que la función primordial de las herramientas de lectura del objeto proyectado es facilitar la identificación y reflexión de los elementos que componen el discurso arquitectónico en el aspecto fundamental de esta tesis: la construcción de la comunicabilidad con el entorno y con el usuario.

Las subdivisiones presentadas en el análisis se originan a partir del esquema propuesto por Mijail Bajtín para la lectura sociológica de la obra literaria. Primero, partiendo de una lectura ‘semántica’, centrada en la descripción del objeto configurado, es decir, construido, pasando inmediatamente a la lectura del proyecto prefigurado, es decir, de los elementos cronotópicos y polifónicos considerados para la proyectación del objeto. En el análisis propuesto para la lectura del objeto arquitectónico, esta segunda categoría determinada por Bajtín la subdividimos en dos partes: por un lado (apartado 2), analiza el papel que desempeña el cronotopo en la elaboración del objeto en toda su complejidad y, por otro lado (apartado 3), proponemos el análisis de cuestiones del orden genérico del proceso creativo, o sea, los modelos narrativos aplicados. La tercera división de la lectura sociológica para Bajtín es el peso de lo sobreentendido y las conexiones cronotópicas y polifónicas responsables del poder comunicativo de la obra literaria, que aplicamos también al objeto arquitectónico. Por lo tanto, en la lectura que proponemos del objeto arquitectónico proyectado, la cuarta categoría es asignada al campo de lo sobreentendido y la interpretación polifónica (voces y puntos de vista), exponentes del poder comunicativo existente en el proyecto arquitectónico.

1. Capítulo: ‘Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura’. [p.7 - 29]

2. Ver la argumentación teórica del laboratorio en apartado : ‘Laboratorio de objetos proyectados y usados: construcción teórica’. [p.37- 40].

3. Elementos descritos en el capítulo ‘Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura’. [p.7 - 29]

Apartir de estas explicaciones preliminares, pasamos inmediatamente a describir las cuatro categorías del 'proyectar la comunicación del objeto':

1. El campo del enunciado y de la interpretación individual: El proceso de trabajo del autor en la elaboración del objeto arquitectónico;<sup>4</sup>

- Cómo el arquitecto desarrolla el poder creativo del lenguaje<sup>5</sup> (los elementos considerados para realizar el proyecto) y el grado de abstracción empleado en el proyecto (cómo organiza los elementos considerados).
- ¿Cómo aparece el entorno en la elaboración del proyecto? (¿como prefiguración en la configuración, o sea, como lugar real, o como refiguración en la configuración, como lugar idealizado?)
- El grado de importancia dado por el arquitecto al papel que desempeña el apoyo coral (*voces y puntos de vista*) en la construcción de la comunicabilidad del objeto arquitectónico.
- Análisis del entorno potencial / objeto potencial / usuario potencial por el autor.
- El uso del olvido como estrategia del arquitecto.
- El grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto<sup>6</sup>: *estilo vs. tipo*.

2. El campo del contenido: El papel que desempeña el cronotopo<sup>7</sup> en la elaboración del objeto arquitectónico. LA FORMA y EL CONTENIDO: cuando establecemos que no es el *origen* sino el *resultado* de nuestra vida lógica, ética y estética<sup>8</sup>.

- Las leyes fundamentales de *conexión* entre memoria, lugar e identidad tenidas en cuenta en el proyecto; el exceso o la falta de memoria: ocasionantes de problemas de identidad.

4. la interpretación, el grado de diálogo justo y consciente por parte del arquitecto en relación a los factores que pertenecen al entorno (geográfico, histórico e imaginario), al diálogo que establece con el ámbito de la construcción del discurso como puede ser el estilo, el tipo, el olvido, lo sobreentendido, los usuarios y a elementos que conforman el universo del autor (sus experiencias personales, proyectos anteriores, vanguardias artísticas, el tiempo histórico que vive).

5. El lenguaje arquitectónico entendido como la información más cercana al universo del autor, transformándose, por lo tanto, en su expresión ideológica más pura, en rico material para la investigación tanto del proceso creativo del autor como de su proceso de trabajo, a parte de materializar la forma de relacionarse el autor con el mundo que le rodea y con la arquitectura.

6. el uso del tipo, de la forma y de la función.

7. Según define Mijail Bajtín, cronotopo es 'la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura y en las artes en general'. IN BAJTIN, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela." *"Teoría y estética de la novela"* Madrid: Taurus, 1989 (p.237).

8. MUNTAÑOLA i THORNBERG, Josep. "Topogénesis Uno. Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura." Barcelona: Oikos -Tau Ediciones, 1979. p.132.

- ¿El proyecto hace diferenciación entre memoria, historia, conciencia histórica e imaginación? (según los conceptos desarrollados por Paul Ricœur).
- El uso de la metáfora (cronotopo: forma y contenido) como estrategia del arquitecto. El grado de compromiso e innovación del objeto arquitectónico dentro del ámbito científico, estético y ético.<sup>9</sup> Tradición *vs.* Innovación.

3. El campo de la palabra y de la entonación: Los 'modelos narrativos' aplicados.

- Constatar el *grado de intimidad* existente entre el autor y el tema que genera el objeto.
- los conceptos genéricos de la forma, del uso (usuario), del entorno, de los movimientos arquitectónicos, de la cultura. Los contenidos valorativos reflejados en la proyectación del objeto arquitectónico.<sup>10</sup>

4. El campo de lo sobreentendido: La diversificación de la memoria. Los valores que el objeto representa. El objeto no es el autor.

- Confrontación de cronotopos. Cronotopo del autor *vs.* cronotopo del objeto.<sup>11</sup>

Los puntos arriba mencionados son capaces de generar información respecto al proceso creativo del arquitecto, que finalmente se traducirá en un objeto arquitectónico construido. Éste, a partir del momento de su inserción en el medio, va a interactuar con un lugar determinado, en un momento histórico con características propias del momento cultural y social, reflejo del comportamiento de un colectivo diversificado.

9. Conceptos ampliamente desarrollados por MUNTAÑOLA i THORNBERG, Josep. "Topogénesis Uno. Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura." Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1979. 21-194.

10. La conformación del estilo del autor.

11. Por un lado, el cronotopo del objeto que resuelve las cuestiones planteadas por el proyecto como el programa, las normas, los espacios necesarios y, por otro lado, el cronotopo del autor con los significados que quiere añadir al proyecto. Sus vivencias, su experiencia con el tema. Desde la confrontación de estos dos cronotopos se da el origen del cronotopo refigurado, inteligible. Es la cuestión que da sentido a la obra de arte IN BAJTÍN, Mijail. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria." *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI, 1982.-396. [p.30-37].

PROYECTAR LA COMUNICACIÓN DEL OBJETO.

MEMORIAL DE AMÉRICA LATINA.

Para el análisis del objeto arquitectónico proyectado hay que resaltar algunas consideraciones previas a la lectura que sigue. En primer lugar, el analizar el poder comunicativo del objeto arquitectónico como un hecho sociocultural, dialógico, exige que elaboremos un análisis extenso y profundo del objeto, pues el objeto arquitectónico comunicativo debe ser observado, considerado y comprendido no solamente desde el ámbito de la arquitectura sino también desde el de la cultura. Las herramientas que orientan el análisis<sup>1</sup> surgieron de una serie de consideraciones planteadas principalmente por Mijail Bajtín y Paul Ricoeur, en la literatura, y por Josep Muntañola en la arquitectura.

En segundo lugar, en el análisis del Memorial de América Latina, que abre las lecturas de los objetos arquitectónicos proyectados, se hace necesario introducir y explicar una serie de conceptos empleados – bajtinianos y ricoeurianos –. Asimismo, hemos de recordar los elementos que componen el discurso arquitectónico, que en el transcurso de los análisis siguientes ya no será necesario volver a introducir. Particularmente en el caso del Memorial, la separación autor – objeto es muy difícil, y en numerosas ocasiones se sobreponen, se mezclan o se fusionan. Haciendo un paralelo con los géneros literarios, se podría decir que el Memorial pertenece claramente a la *lirica*. La lírica, expresión de la subjetividad del autor, expone sus sentimientos y pensamientos, lo que convierte el texto en una visión muy personificada, particular, dificultando una separación entre los universos del autor y del objeto.

El análisis del objeto arquitectónico empieza a partir de las inquietudes que, una vez construido, éste nos despierta. El Memorial de América Latina es un gran conjunto de edificios, proyectados por Oscar Niemeyer, situado en el barrio de Barra Funda, zona oeste de la ciudad de São Paulo. El conjunto, construido en 1988 – 89, actualmente está compuesto por el Auditorio, el Salón de Actos, la Biblioteca Latinoamericana, la Galería de Artes (antes Restaurante), el Pabellón de la Creatividad de los Pueblos, la Administración y el Parlamento Latinoamericano<sup>2</sup>. El antropólogo Darcy Ribeiro concibió las bases conceptuales del proyecto del Memorial y determinaba: ‘el Memorial debe servir para la unidad de los pueblos latinoamericanos’. Esta asociación entre la especificidad del lugar de ubicación del objeto y la del lugar como continente representado y legitimado, causa en la esencia conceptual del proyecto una ambigua relación con el territorio. Desde su origen conceptual hasta la materialización en curvas elaboradas por Oscar Niemeyer, el proyecto transmite un fuerte carácter de *extraterritorialidad*,

45

1. Las herramientas que orientan la lectura ‘Proyectar la comunicación del objeto’ están descritas en ‘El objeto proyectado: proyectar la comunicación del objeto. Herramientas para la lectura’. [p.41- 43]

2. El Parlantino (Parlamento Latinoamericano), proyectado también por Oscar Niemeyer, fue construido posteriormente – en 1992, comparte solamente el espacio físico del conjunto, tiene independencia administrativa e institucional de la Fundación Memorial de América Latina y no será particularmente objeto de nuestro análisis.

de no pertenecer a aquel lugar ni físicamente ni conceptualmente. A parte del contraste formal con el entorno, que es evidente, el Memorial de América Latina nos despierta muchas indagaciones: ¿qué ocurre exactamente en un Memorial a América Latina? ¿Es una escultura, un *monumento* a América Latina? ¿O es un *documento*, una especie de museo de los pueblos y de la historia latinoamericana? ¿Qué clase de relación estaría pensando el arquitecto con el entorno más inmediato, con la ciudad en general y con los usuarios?

#### EL PROCESO DE TRABAJO DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

- CÓMO DESARROLLA EL ARQUITECTO EL PODER CREATIVO DE LENGUAJE<sup>3</sup> (LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS PARA REALIZAR EL PROYECTO) Y EL GRADO DE ABSTRACCIÓN EMPLEADO (CÓMO SE ORGANIZAN LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS).

En la elaboración del lenguaje arquitectónico, es decir, en la prefiguración del objeto, es - durante la fase del proceso creativo - donde podemos observar con mayor cercanía el universo personal del autor y su expresión ideológica más pura; situación donde las informaciones y propuestas existentes son planteamientos aún primarios, idealizados por el autor, que todavía no están depurados, jerárquicamente dispuestos o descartados. Es, en este momento del proceso creativo, donde surge la multiplicidad de posibilidades en que el objeto puede convertirse. Es el período donde abundan elementos que se superponen o se contradicen y que suelen presentarse bajo la forma de croquis, apuntes, pequeños textos, informaciones recopiladas sobre el tema, etc. El conjunto de los elementos inherentes al proyecto aún está sin organizarse bajo una forma conscientemente determinada por el arquitecto, todavía no se consideran todos los elementos que condicionan y que muchas veces determinan el objeto arquitectónico construido. *Es la carta de intenciones del autor*; el momento más libre y más personal de la creación arquitectónica. Es la traducción más cercana a cómo el autor entendía el objeto al inicio de proyectarlo y de cómo depositaba en él su mirada más personal. Este lenguaje, de manera general, se va depurando y transformando, tomando características menos personales y más pertinentes al sentido que el objeto debe poseer. Va alejándose del discurso personal, íntimo del autor y construyendo un discurso propio del objeto. Va

3. El lenguaje arquitectónico entendido como la información más cercana al universo del autor, transformándose, por lo tanto, en su expresión ideológica más pura, en rico material para la investigación tanto del proceso creativo del autor como de su proceso de trabajo, a parte de materializar la forma de relacionarse el autor con el mundo que le rodea y con la arquitectura.

dotándolo de significado, apurando los conceptos iniciales y adecuándose a las limitaciones de diferentes ámbitos a que tendrá que enfrentarse el objeto arquitectónico. Esta fase culmina con la elaboración del proyecto arquitectónico.

En el caso del Memorial de América Latina, esta transformación (de lenguaje a proyecto) es casi inmediata. Se reduce básicamente a la transformación de muy pocos elementos y de carácter menos conceptual y más pragmático, como la organización de los distintos programas de cada edificio y el desarrollo constructivo del proyecto arquitectónico. La concepción arquitectónica de todo el conjunto del Memorial nace esencialmente de una única perspectiva desde donde el arquitecto ya vislumbraba de antemano la composición formal final de todo el conjunto. El propio arquitecto así lo declaraba: “E a solução surgiu de uma perspectiva que desenhei na suíte de um hotel, imaginando o conjunto do Memorial como se no papel, naquele momento, o estivesse construindo. Recordo esse meu desenho e ainda hoje me surpreendo ao ver como ele corresponde à realidade”<sup>4</sup>. Es decir, que entre la elaboración del lenguaje arquitectónico y la concretización de la propuesta arquitectónica, prácticamente no ocurre una transformación significativa de los conceptos iniciales adoptados por el arquitecto. El pasaje de la *idealización* a la *realización* del proyecto arquitectónico es casi inmediato y, por lo tanto, muy personal.

Para la elaboración del proyecto del Memorial de América Latina, Oscar Niemeyer mantiene desde el principio su primer planteamiento acerca del tema. Toma en consideración ante todo la temática que abordará el objeto arquitectónico: *un monumento a la América Latina que tenga como máximo objetivo la integración de los pueblos latinoamericanos*. Este tema es particularmente apasionante para el arquitecto. Niemeyer siempre ha sido un arduo defensor de la unidad – cultural, política, económica – de Latinoamérica. La llamada del entonces gobernador de São Paulo, Orestes Quércia, para proyectar el conjunto es irrecusable. Oscar Niemeyer desde los proyectos de Pampulha ha sido convocado para realizar grandes proyectos institucionales tanto en Brasil como en el exterior y su arquitectura siempre estuvo en gran medida asociada al poder político.<sup>5</sup> Pero el Memorial de América Latina le permitía una asociación renovada con la política, pues le permitía *idealizar el encuentro entre los pueblos del continente*. “A América

47

4. “Y la solución surgió de una perspectiva que dibujé en la habitación de un hotel, imaginando el conjunto del Memorial como si en el papel, en aquel momento, lo estuviera construyendo. Recuerdo este croquis mío y todavía hoy me sorprende de ver cómo se corresponde con la realidad.” NIEMEYER, Oscar & otros. “Projeto e propósitos do Memorial da América Latina”. Página Web Memorial de América Latina. [www.memorial.org.br](http://www.memorial.org.br). Fundação Memorial de América Latina, 2004.

5. La relación entre la arquitectura niemeyeriana y los temas institucionales se desarrollan en mayor profundidad más adelante (p.104 - 107).



Fig 1,2,3: Tres fases del proceso configurativo (primeros croquis, maqueta, obra construida). Las fases demuestran los pocos cambios realizados por el arquitecto durante el proceso creativo.

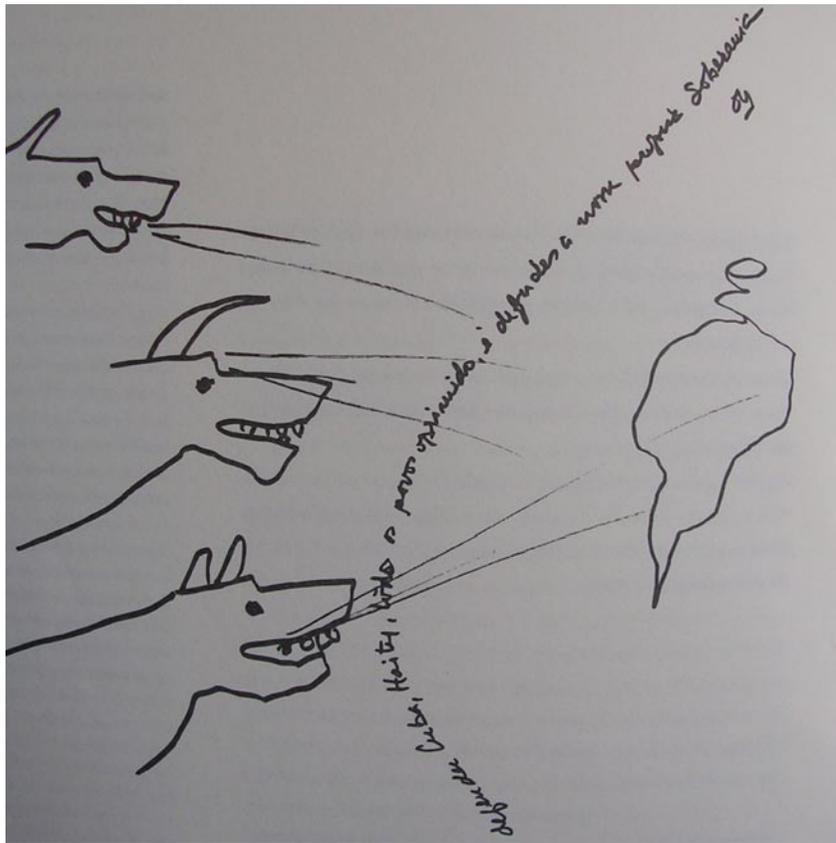


Fig.4 y 5: Croquis del arquitecto donde hace referencia a la temática política en Latinoamérica y refleja su posicionamiento ideológico.

Latina siempre me comoveu, sempre me interessou. Sempre me preocupei muito com esta nossa desunião, e com o fato de nós, brasileiros, vivermos praticamente de costas para os nossos vizinhos. Sempre existiu uma pressão muito grande para impedir que a América Latina pudesse se unir. E, ao mesmo tempo, sofremos sempre a pressão de interesses imperiais. Essa pressão nos reprime, interfere em nossas políticas. Enfim, nunca tivemos a possibilidade de criar um movimento de confraternização entre os povos da América Latina, e que possibilitasse uma troca de experiências entre nós, que fosse capaz de abrir caminho para a criação de um monobloco para resistir aos que nos humilham, nos usam e nos exploram. Foi pensando em primeiro lugar nesse aspecto humano, de luta que me comove, que recebi o convite”.<sup>6</sup>

Esta transformación inmediata de la elaboración del lenguaje arquitectónico, donde se puede observar la expresión ideológica más pura del autor, hasta la elaboración del proyecto, donde prácticamente no sufre transformaciones la propuesta arquitectónica del Memorial, definitivamente revela que *el Memorial de América Latina que está construido es la traducción más inmediata de la visión ideológica de Niemeyer acerca del tema que origina el proyecto*. El proyecto del Memorial habita en la *concepción idealizada* que Niemeyer tiene del encuentro entre los pueblos latinoamericanos. Un encuentro que a su vez debe ser fraternal, reivindicativo y festivo. Y toda la concepción del Conjunto del Memorial se remite a eso. Empezando por la gran plaza que congrega a todos los edificios. Por una parte, la plaza es una forma de valorizar la arquitectura de los edificios y enfatizar la unidad arquitectónica buscada por el arquitecto. Pero por otra parte, la plaza cívica es para Niemeyer no solamente elemento articulador de los edificios, sino que sobretodo es el *elemento articulador de los pueblos*, un espacio pensado para que las grandes masas de ciudadanos puedan reunirse, manifestarse, sea políticamente reivindicando sus derechos o sea celebrando sus fiestas populares. La Plaza Cívica, en la concepción del autor, es el territorio por

6. “La América Latina siempre me ha conmovido, siempre me ha interesado. Siempre me preocupé mucho por esta desunión nuestra y con el hecho de que nosotros, brasileños, vivamos prácticamente de espaldas a nuestros vecinos. Siempre existió una presión muy grade para impedir que América Latina pudiera unirse. Y, al mismo tiempo, sufrimos siempre la presión de los intereses imperiales. Esta presión nos reprime, interfiere en nuestras políticas. En fin, nunca tuvimos la posibilidad de crear un movimiento de confraternización entre los pueblos de América Latina y que posibilite un cambio de experiencias entre nosotros, que fuese capaz de abrir camino para la creación de un monobloque para resistir a los que nos humillan, nos usan y nos explotan. Fue pensando en primer lugar en este aspecto humano, de lucha que me conmueve, que recibí la invitación.” NIEMEYER, Oscar. “No traço do arquiteto, o sonho de união e liberdade.” *Revista Nossa América*. Fundação Memorial da América Latina, 1989. (p.21).

excelencia de la soñada latinidad bolivariana. Oscar Niemeyer transfiere de forma inmediata la concepción idealizada y compartida por muchos intelectuales y políticos de la necesaria integración del continente latinoamericano a la concepción arquitectónica de todo el conjunto. Esto se refleja en el apoyo que la propuesta del Memorial recibió de la clase intelectual latinoamericana.<sup>7</sup> La construcción del Memorial de América Latina materializaba, por fin, el momento del acercamiento del país a sus vecinos hispánicos. El proyecto del gobernador de São Paulo era un paso importante desde el punto de vista político en esta dirección, y Niemeyer propone un conjunto arquitectónico tan audaz como la propuesta que abrigaría. La visión idealizada de lo que debe ser Latinoamérica se refleja también en la solución formal buscada por el arquitecto para cada uno de los edificios. El conjunto arquitectónico del Memorial es resultado del depuramiento de la abstracción perseguida por el arquitecto en cuanto a la forma *monumental*.<sup>8</sup> Niemeyer ha comentado en diferentes ocasiones que en la elaboración de un proyecto de carácter público el objeto arquitectónico debe resaltar la técnica más avanzada y, de esta manera, inscribirse de forma contundente en el tiempo histórico que le corresponde. “Gostaria que o indivíduo que for ao Memorial sinta que está lidando com uma questão grande, a questão da América Latina [...]. E que exprima não apenas a arquitetura, mas também a técnica de hoje”<sup>9</sup> sentencia Oscar Niemeyer en una entrevista sobre la elaboración del proyecto.

La relación establecida de lo monumental con la idea de tiempo es de doble orientación. Por una parte es un registro de su propio tiempo histórico<sup>10</sup>, pero, por otra parte, posee un fuerte carácter de atemporalidad. El Memorial de América Latina, así como la arquitectura niemeyeriana, realiza este doble juego, inscribiéndose en su tiempo histórico pero que formalmente asume y maneja formas arquitectónicas y, por lo tanto, atemporales.

49

7. IN NEPOMUCENO, Eric. “Um sonho está ganhando vida em aço e concreto.” Revista Nossa / Nuestra América 1988: 5-12.  
 8. El carácter de lo monumental en la arquitectura niemeyeriana está más ampliamente analizado más adelante (p.103 - 107)  
 9. “Me gustaría que el individuo que vaya al Memorial sienta que está manejando con una cuestión grandiosa, la cuestión de la América Latina [...]. Y que exprese no solamente la arquitectura, sino también la técnica de hoy.” NIEMEYER, Oscar. “No traço do arquiteto, o sonho de união e liberdade.” Revista Nossa América. Fundação Memorial da América Latina, 1989. (p.21).  
 10. TIEMPO HISTÓRICO: conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro. Sólo hay “espacio de experiencia” cuando éste se opone a un “horizonte de espera”. La dialéctica entre ambos polos asegura la dinámica de la conciencia histórica. IN RICCEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” Colección Punto Cero Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. (p.22).

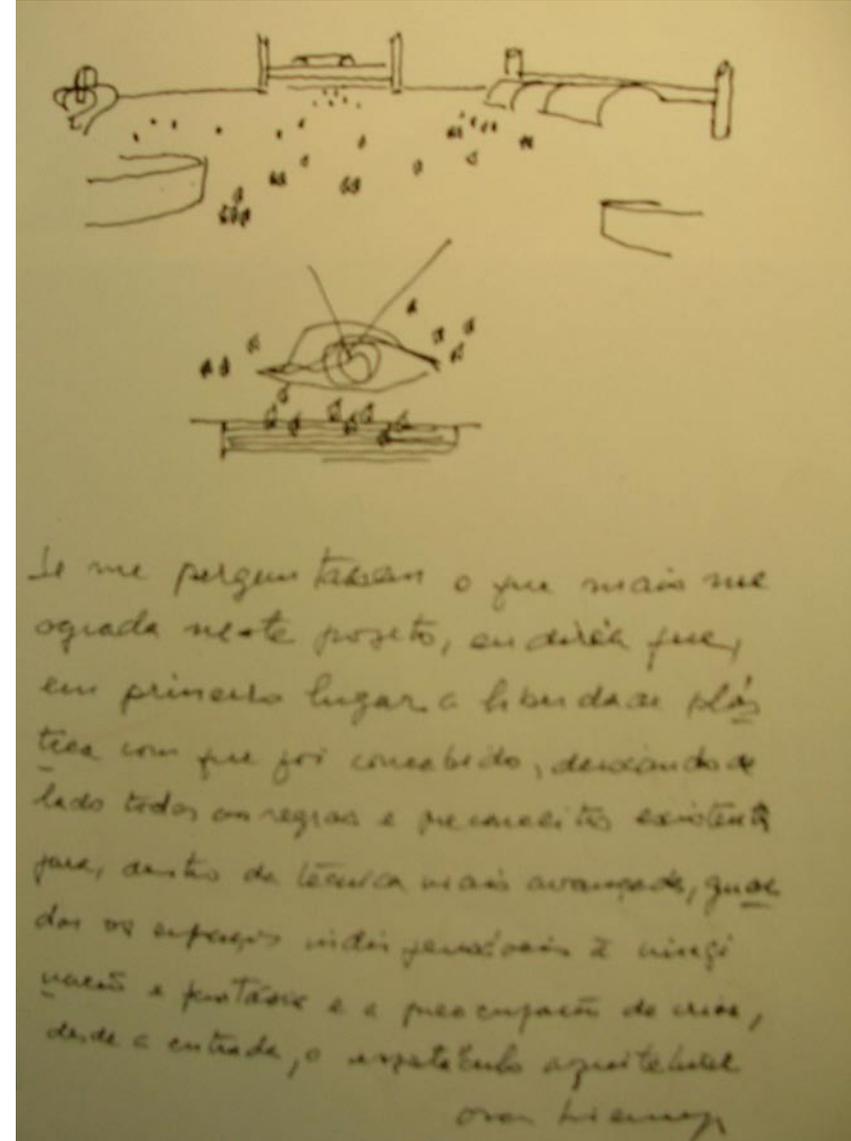


Fig 6 y 7: El Memorial de América Latina refleja el posicionamiento ideológico de Niemeyer a respecto de la integración del subcontinente presente desde los primeros planteamientos conceptuales y arquitectónicos.

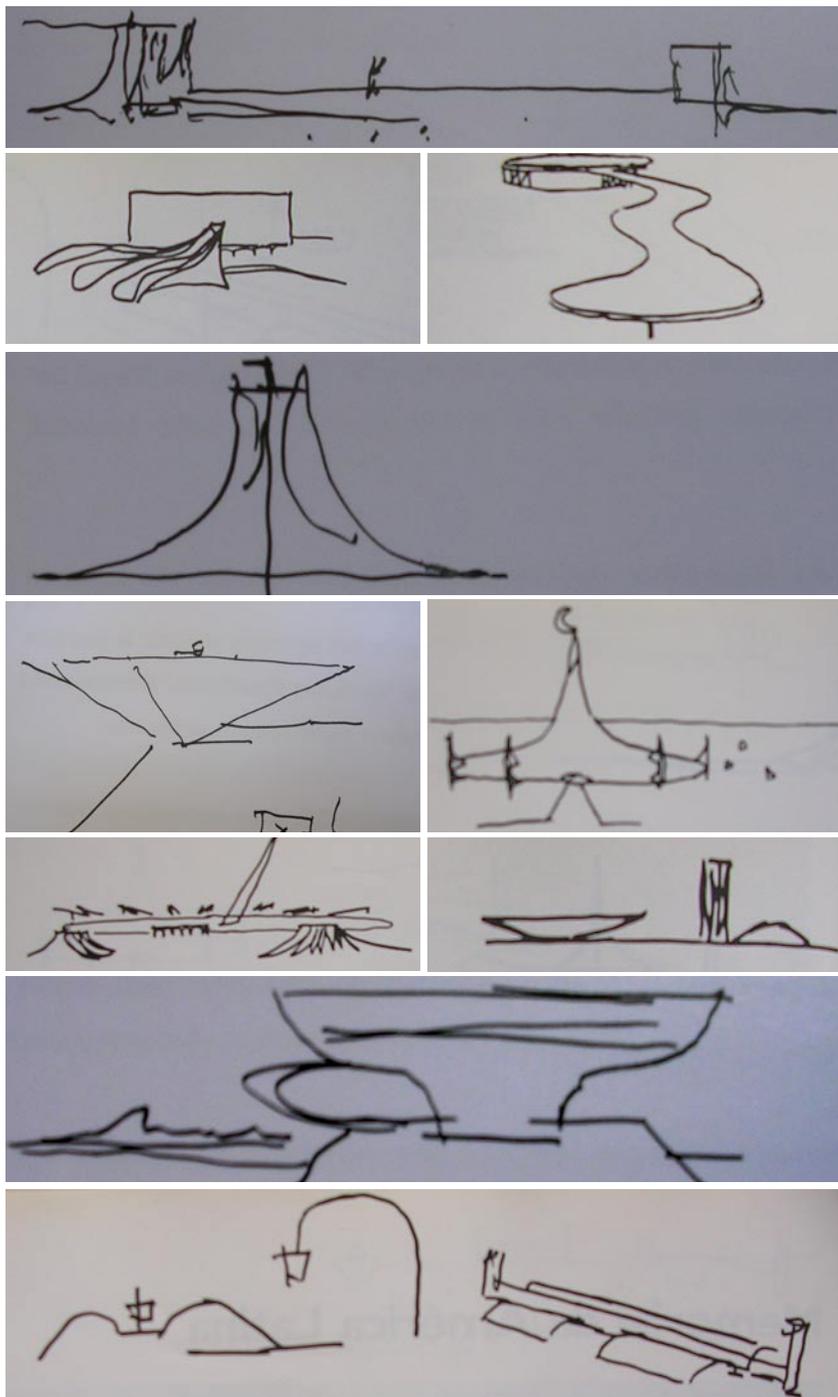


Fig de 8 a 17: La relación entre forma, monumentalidad, singularidad, desarrollo técnico y temática institucional en la arquitectura niemeyeriana: Plaza de los 3 Poderes, Bolsa de Trabajo de Bobigny, Casa de Baile (Pampulha), Catedral de Brasilia, Museo de Caracas, Mezquita y Centro Cívico de Argel, Congreso Nacional, Museo de Niterói, Memorial de América Latina

La forma, junto con la temática latinoamericana, es la otra protagonista en la construcción del significado arquitectónico del Memorial de América Latina. Las formas elegidas para representar 'la unidad, la fe y la solidaridad latinoamericana'<sup>11</sup> son resultado de un profundo y largo proceso de abstracción de la forma y de la técnica constructiva que realiza Niemeyer a lo largo de su trayectoria profesional.<sup>12</sup> En su profundo conocimiento y experiencia en los proyectos institucionales<sup>13</sup>, siempre busca apoyarse en la monumentalidad<sup>14</sup> del objeto arquitectónico. Asociando a través de su particular comprensión los conceptos de unidad, desarrollo y singularidad, Niemeyer va, a lo largo del tiempo, depurando las formas, simplificando la construcción. Va resumiendo la construcción del objeto arquitectónico a pocos elementos, como el arquitecto mismo define en la descripción del proyecto del Memorial: "Nada de filigranas. Nada de detalhes menores. São vigas de 90 e 60 metros, a sustentar as placas curvas do pré-fabricado. É a arquitetura reduzida a dois ou três elementos."<sup>15</sup> Sin embargo, la simplificación en el empleo de los elementos constructivos no significa la eliminación de la complejidad estructural, siempre presente en los proyectos de Oscar Niemeyer. A lo largo del tiempo va construyendo objetos arquitectónicos cada vez más abstractos, pero a la vez más depurados técnicamente, poniendo la técnica constructiva y el material, el hormigón armado, en su límite.

En cada uno de los edificios proyectados para el Memorial, a pesar de la unidad plástica buscada y de la abstracción y simplificación formal planteada, cada objeto arquitectónico exigió una solución técnica diferente y particular. Aunque los edificios de la Biblioteca, del Salón de Actos y del Auditorio se corresponden formalmente, su complejidad y resolución estructural no son las mismas. A pesar de que las formas se repiten o se asemejan, la solución estructural varía. La simplificación y la unidad formal de este conjunto conlleva a la complejidad e individualización estructural. El calculista Sussekind resalta la particularidad constructiva de cada edificio del conjunto: "Dos prédios que compõem o complexo do Memorial da América Latina podemos dizer que cada um possui uma solução estrutural diferente. Foram soluções originais, decorrentes da própria necessidade da arquitetura, que fez com que cada prédio fosse tratado com uma obra independente das demais."<sup>16</sup> En el caso de la Biblioteca, la singularidad de

11. NIEMEYER, Oscar. "Texto sin título." *Revista Nossa América*. Fundação Memorial da América Latina, 1989. (p.30).

12. Los conceptos genéricos de la forma en la arquitectura de Oscar Niemeyer en el ítem 3 apartado 3. (p.108 -110)

13. La manera en que el arquitecto interpreta los temas institucionales está ampliamente analizado en el ítem 3 apartado 1. (p.104 -107)

14. Sobre la monumentalidad en la arquitectura niemeyeriana, ver el ítem 3 apartado 1 del presente análisis. (p.104 - 107).

15. "Nada de filigranas. Nada de detalles menores. Son vigas de 90 y 60 metros, sujetando las placas curvas de prefabricado. Es la arquitectura reducida a dos o tres elementos." NIEMEYER, Oscar. *Revista Nossa América* 1989. (p. 30).

la obra se resume a la complejidad estructural de la gran viga porticada que sujeta toda la composición del objeto arquitectónico. Una gran viga postensada, hueca y porticada de 90 metros de longitud y 6,5m de altura, donde se apoyan tres cáscaras curvas en hormigón con longitudes diferentes. Esta viga de características tan particulares exigió que fuera construida en tres fases, como lo describe el calculista Sussekind en el 'cuaderno técnico' elaborado para explicar la especificidad estructural del conjunto del Memorial de América Latina: "Uma viga com estas proporções exigiu alguns cuidados em sua execução: foi subdividida em três trechos ao longo do seu comprimento, para reduzir o efeito da retração do concreto e cada trecho foi concretado em três fases – primeiro o banzo inferior, depois as duas almas e finalmente o banzo superior."<sup>17</sup> El Salón de Actos, a pesar de que también posee una enorme viga (60m de longitud y 4,5m de altura) hueca, postensada y porticada, aunque formalmente es muy sencilla, su complejidad estructural es mayor que la existente en la biblioteca. La viga, elemento protagonista del objeto, recibe el empuje horizontal de una única cáscara de hormigón apoyándose apenas por un lado, quedándose de esta manera 'descompensada'. La cáscara, a su vez, no sigue de forma inclinada hasta el suelo como en la biblioteca, sino toma otra solución formal que termina por transformar su solución estructural: la cáscara de hormigón se apoya sobre una pared vertical. El momento flector desigual entre la viga y la pared ha llevado al calculista a plantear cintas postensadas en la base del edificio, circundando todo su perímetro para, de este modo, dotarlo de la estabilidad estructural necesaria.

51

En el caso del Auditorio la composición viga – cáscara asume otra composición y nueva complejidad estructural diferente de las dos anteriores. Este juego compositivo y finalmente estructural entre las vigas y las cáscaras de hormigón ora va acompañado de pilares ora de paredes que sirven como apoyo a la composición. En el Auditorio, la primera cáscara se apoya sobre una pared de donde también parte la segunda cáscara que, en la otra extremidad, termina por apoyarse en la gran viga proyectada. De la viga sale la tercera cáscara que en el otro extremo se apoya sobre una pared. La complejidad del Auditorio está en las diferentes dimensiones y curvaturas de las cáscaras. Dada la especificidad de las cáscaras del Auditorio, donde cada una de ellas posee una altura diferente, se optó por moldes deslizantes que posibilitasen la construcción por tramos en las diferentes cáscaras.

16. "De los edificios que componen el complejo del Memorial de América Latina podemos decir que cada uno posee una solución estructural diferente. Fueron soluciones originales, basados en la propia necesidad de la arquitectura, que hace que cada edificio fuera tratado como una obra independiente de las demás." SUSSEKIND, José Carlos. "Caderno Técnico." São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1989.

17. "Una viga con estas proporciones exigió algunos cuidados en su ejecución: fue subdividida en tres partes a lo largo de su longitud, para reducir el efecto de retracción del hormigón y cada trozo fue hormigonado en tres fases –primero la cara inferior, después las dos almas y finalmente la cara posterior." SUSSEKIND, José Carlos. "Caderno Técnico." São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1989.

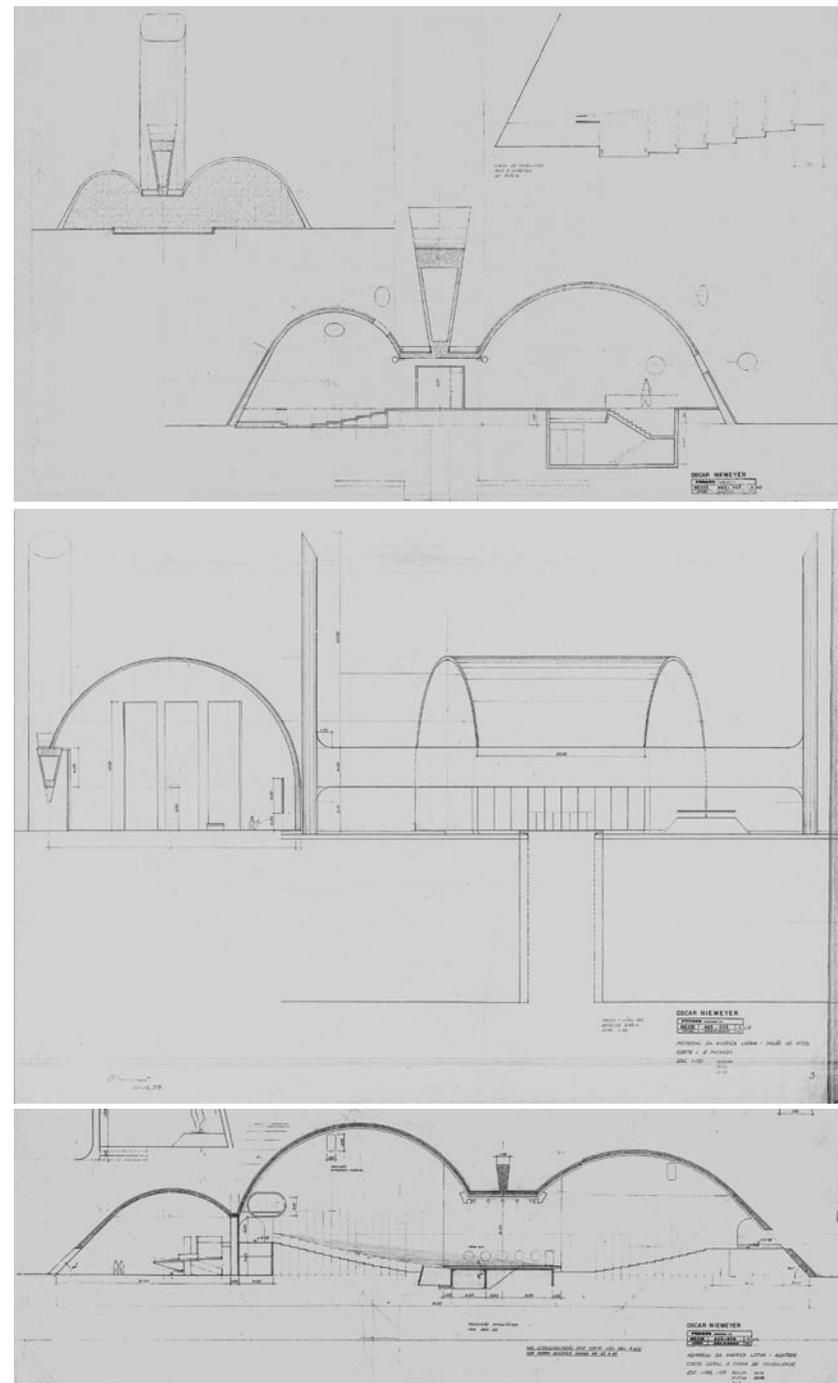


Fig 18 a 20: Características estructurales de algunos edificios que componen el Memorial de América Latina: Biblioteca, Salón de Actos y Auditorios. Unidad formal, homenaje a la curva, especificidades constructivas de cada edificio.

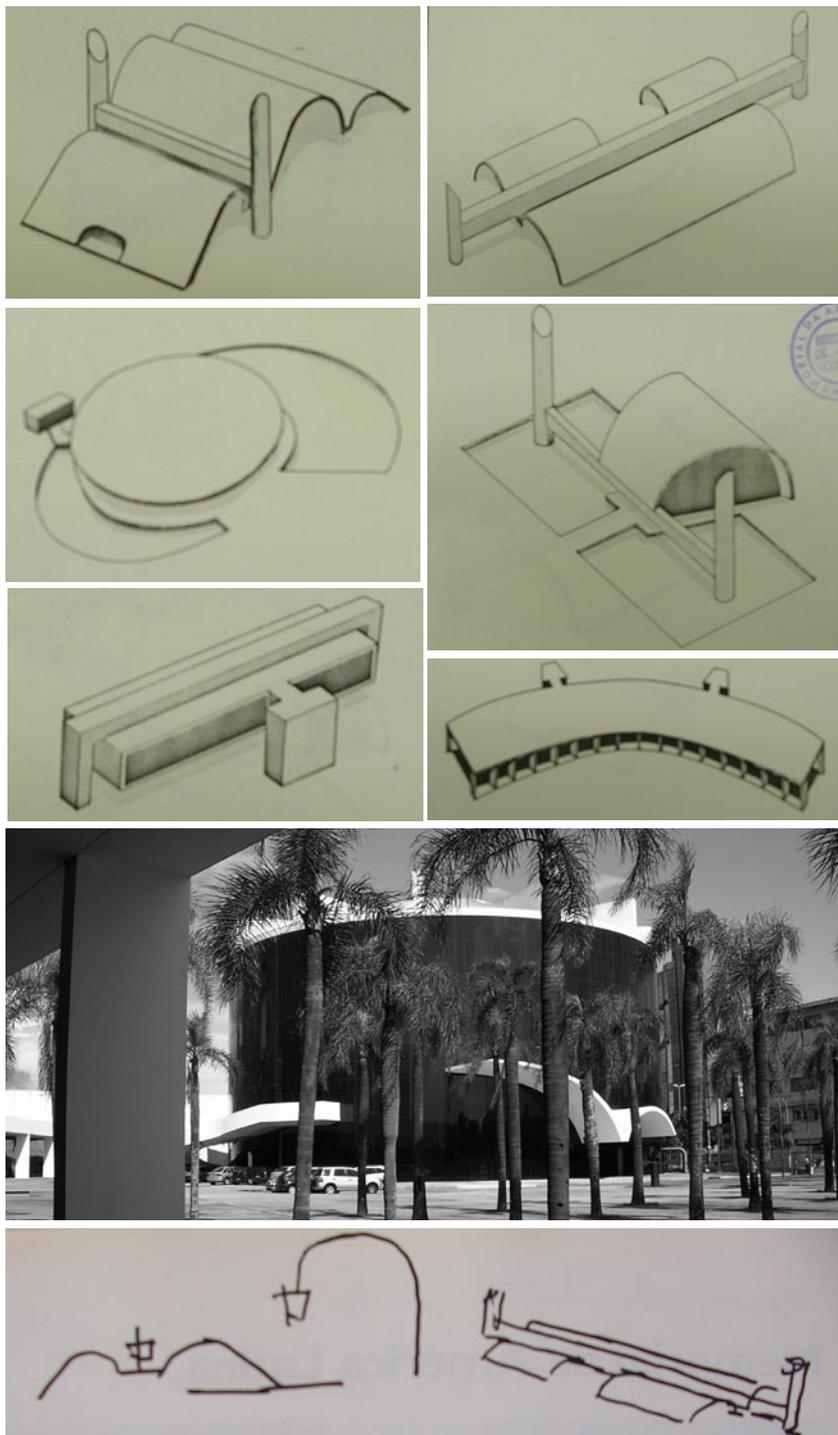


Fig 21 a 28: Unidad compositiva, especificidad estructural. Auditorio, biblioteca, restaurante, salón de actos, administración, pabellón de la creatividad, Parlatino y croquis Niemeyer acerca de la concepción forma-estructura en el Memorial de América Latina.

Las descripciones técnicas enseñan que el mismo elemento compositivo - la curva - es interpretado, utilizado y resuelto de diferentes maneras en los distintos edificios del Memorial. El arquitecto adopta la curva como bóveda o la convierte en la forma cilíndrica del edificio del restaurante o posteriormente del Parlatino<sup>18</sup>. Lo mismo hace con las vigas porticadas que están presentes en prácticamente todos los edificios del Memorial. La utilización de la curva es una constante en la arquitectura niemeyeriana, conformando un importante elemento del estilo del arquitecto. Él mismo explica el origen de esta decisión, pero de forma poética como prefiere, al elaborar un poema a la curva<sup>19</sup> [en referencia al poema realizado por Le Corbusier al ángulo recto]. En incontables ocasiones, Niemeyer también se refiere a la preferencia por la curva debido a la influencia que ejerció en él la arquitectura barroca de las ciudades coloniales brasileñas, como Ouro Preto en Minas Gerais. Pero hablaremos del papel de la curva como elemento conformador del estilo del autor de forma profunda más adelante.<sup>20</sup>

De la Biblioteca, el Salón de Actos y el Auditorio pasando por el Pabellón de la Creatividad y la Administración, la viga porticada juntamente con la especulación de la curva, conforman la unidad plástica que el arquitecto busca. *Niemeyer juega todo el tiempo entre la forma y la manera de elaborar la forma.* En el proceso de abstracción y simplificación formal del conjunto, Niemeyer va dotando las formas y los elementos constructivos de complejidad, interviniendo constantemente en la manera de construirlos y utilizarlos, reinventándolos y desdoblándolos en cada nuevo objeto que compone el conjunto arquitectónico. Buscando la simplificación de la forma y acercándola a una traducción justa de la técnica y del material, Niemeyer propone que las vigas, protagonistas de conjunto arquitectónico, sean trapezoidales. Representa de esta manera su composición interna,

18. Parlamento Latino Americano proyectado posteriormente por el arquitecto en 1992.

19. Não é o ângulo reto que me atrai  
nem a linha reta, dura, inflexível,  
criada pelo homem.  
O que me atrai é a curva livre e sensual,  
a curva que encontro nas montanhas do meu país,  
no curso sinuoso dos seus rios,  
nas ondas do mar,  
no corpo da mulher preferida.  
De curvas é feito todo o universo  
o universo curvo de Einstein. IN NIEMEYER, Oscar. "Minha arquitetura 1937-2004." Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004. [p.323].

20. Análisis del grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto. Estilo vs. tipo. [p.82 -95].

asumiendo formalmente la necesidad de dotar de un mayor número de cables postensados en la cara superior que inferior de la gran viga. La estructura interna de la viga sugiere la forma final del elemento arquitectónico. Aunque Oscar Niemeyer está atento a la forma sugerida por la técnica y el material, no se apega a la forma de manera que limite el carácter creativo e innovador que la arquitectura, a su vez, debe poseer. En la concepción del arquitecto, la estructura sugiere pero no debe determinar la forma. “Dentro dessa arquitetura, procuro orientar meus projetos, caracterizando-os sempre que possível pela própria estrutura. Nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível lógicas dentro do sistema estático. E isso, sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo de que permanecem unicamente as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.”<sup>21</sup> Esta comprensión del papel de la estructura en la composición arquitectónica le lleva a ajustar el diseño de la viga a la sección trapezoidal que expresa su estructura interna, y a la vez, a elevar los pilares que la sujetan a una altura que facilita el trabajo estructural de todo el conjunto pero que solamente el espectáculo arquitectural termina por explicarlo.

El binomio simplificación formal – complejidad estructural sigue en los demás edificios, así como en la pasarela que une los dos solares. La pasarela esta hecha en hormigón armado, a la diferencia de los otros edificios del conjunto que están postensados. Sin embargo, la mayor complejidad de este elemento es la alteración que el arquitecto ha determinado cuando la pasarela ya estaba en fase de construcción. Se eliminó el pilar central de sustentación y se optó por un apoyo flexible en forma de bastón. El diferente comportamiento de estos dos tipos de apoyo y la ‘operación quirúrgica’ realizada, ha resultado ser, en palabras del calculista, ‘la pieza estructural que más exigió del calculista.’

21. “Dentro de esta arquitectura, busco orientar mis proyectos, caracterizándolos siempre que sea posible por la propia estructura. Nunca basado en las imposiciones radicales del funcionalismo, sino en la búsqueda de soluciones nuevas y variadas, si es posible lógicas dentro del sistema estático. Y eso sin temer las contradicciones que formaron la técnica y la función, seguro de que permanecen únicamente las soluciones bellas, inesperadas y armoniosas. Con este objetivo, acepto todos los artificios, todos los compromisos, convencido de que la arquitectura no constituye una simple cuestión de ingeniería sino una manifestación del espíritu, de la imaginación y de la poesía.” NIEMEYER, Oscar. “Forma e função na arquitetura.” *Revista Módulo*.1960: (p.5).

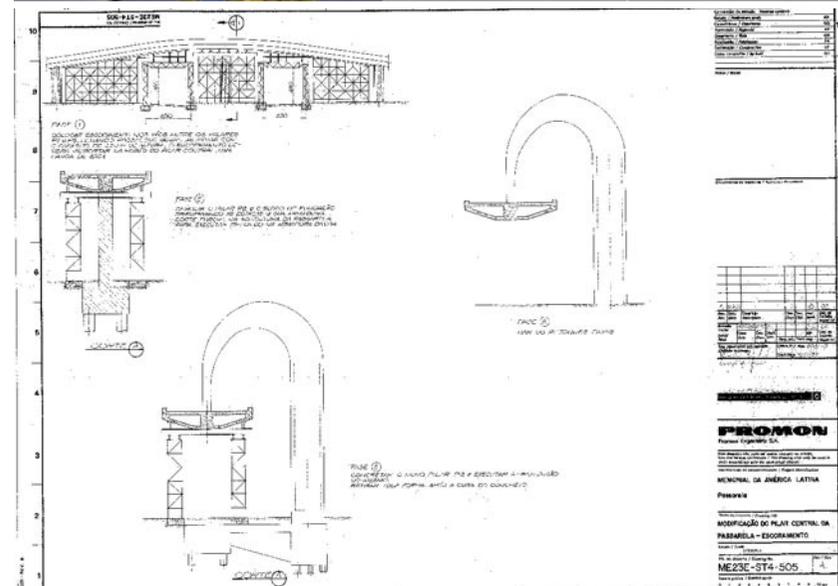
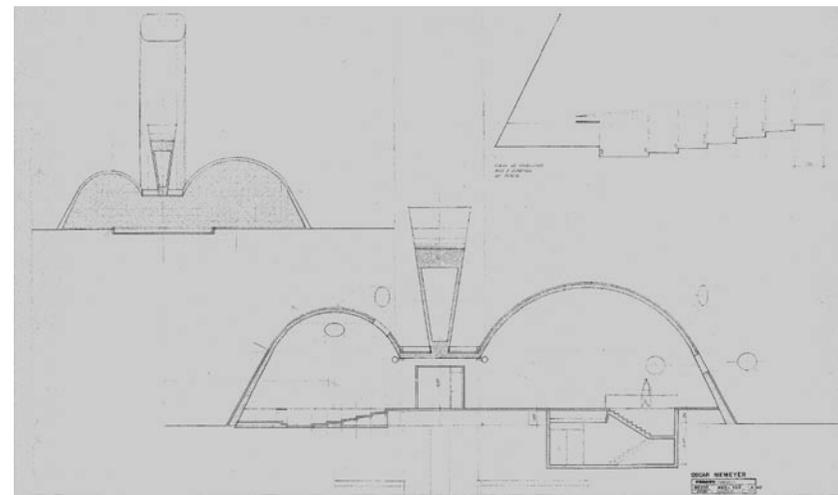


Fig 29: Anteproyecto Biblioteca.

Fig 30 y 31: Transformación del proyecto estructural de la pasarela. Complejidad estructural añadida durante la obra del Memorial.

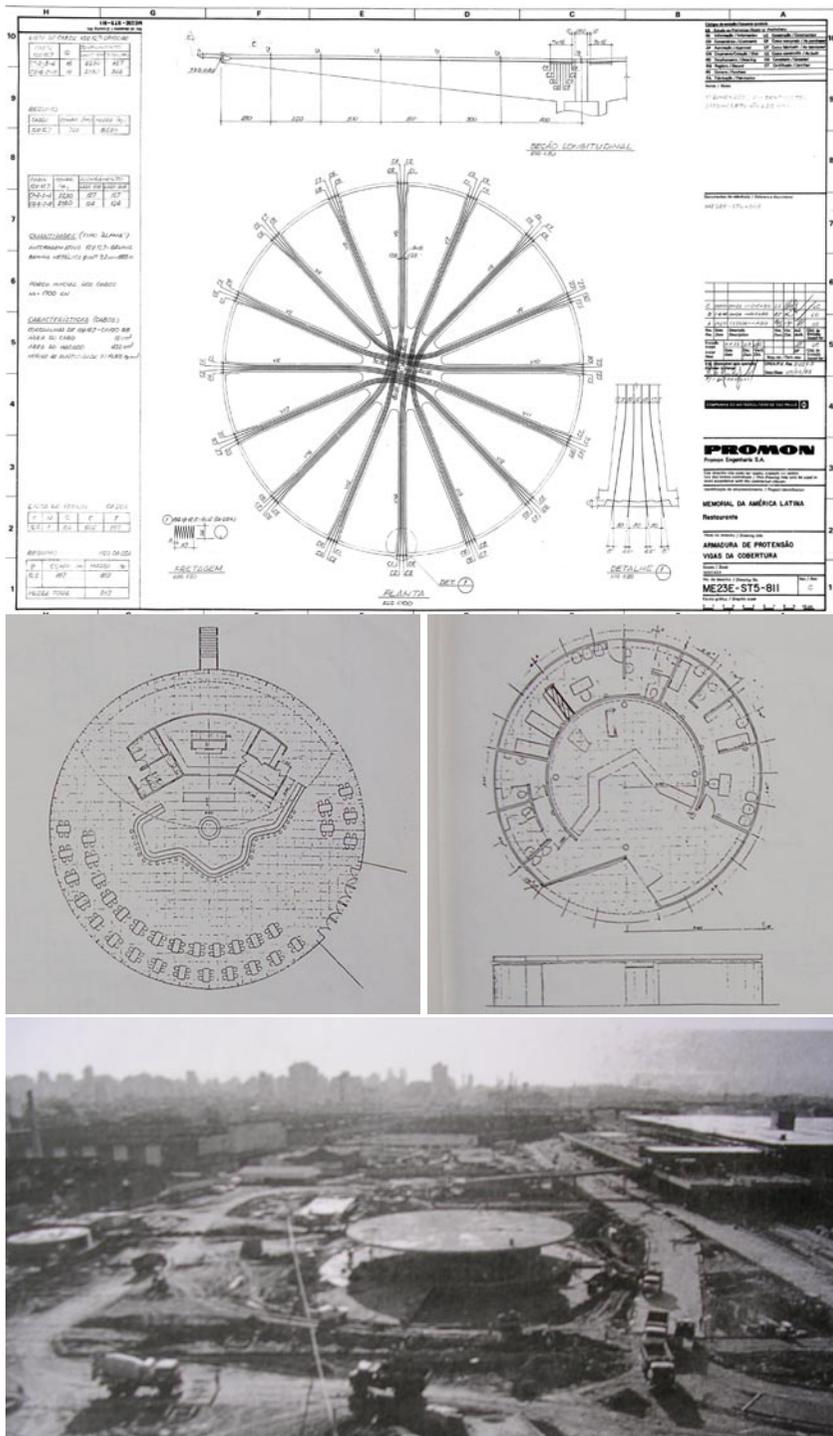


Fig 32 a 35: Planos y foto referentes a la solución estructural encontrada por el calculista para la forma circular proyectada por Niemeyer.

En lo que respecta al edificio del Restaurante (actualmente Galería de Arte), aunque su forma cilíndrica aparente una extrema sencillez, su concepción estructural es bastante compleja y elaborada. La estructura parte de un único pilar central hueco de 2,5m de diámetro que recibe en su cara superior un macizo de hormigón de 8m de diámetro adonde llegan 16 vigas radiales. La singularidad de la estructura la describe Sussekind: "As vigas radiais, com seus quatro cabos de 12 Ø 12,7 mm cada um, chegam no maciço central sem se tocar. Os cabos, ao entrarem neste maciço, procuram a viga em que irão sair, formando assim um desenho geométrico que, infelizmente, não pode ser visto. Só existem duas camadas de cabos se cruzando dentro do maciço."<sup>22</sup> La solución encontrada tenía como objetivo disminuir las capas de cables que se entrecruzaban en un único eje. Creando dos familias de cables y, por lo tanto, dos ejes de sobreposición, se disminuía considerablemente la cantidad y la altura necesaria para la sobreposición de los mismos, lo que entre otras cosas aligeraría la forma final de la estructura.

En el caso del edificio de la Administración su concepción formal recuerda a otro edificio emblemático de la ciudad: el Museo de Arte de São Paulo, el Masp (1957/1968) de Lina Bo Bardi. Aunque se asemejen formalmente, son estructuralmente diferentes. Niemeyer, en la época de elaboración del proyecto del Memorial de América Latina visita por primera vez el Masp, como el propio arquitecto afirma en la nota que remite a Lina Bo Bardi, autora del proyecto del Museo.<sup>23</sup> Pero la semejanza formal entre estos dos objetos finalmente no asume una semejanza constructiva. Niemeyer en el proyecto del Memorial busca siempre la otra manera posible de construir una forma, siempre busca la posibilidad de reinventarla. Ambos edificios son cajas sujetas por vigas porticadas. El Masp está constructivamente compuesto por dos robustas vigas porticadas de donde se cuelga el cuerpo principal del edificio, mientras que en el edificio de la Administración del Memorial, Niemeyer propone otra composición: acerca las vigas porticadas, las hacen más esbeltas, las unifica creando un único pórtico hueco y la refuerza añadiendo cuatro pilares. Utiliza la caja de las escaleras para estabilizar horizontalmente todo el conjunto estructural. Todas las losas son lisas y muy delgadas y se cuelgan a través de tirantes metálicos sujetos en las vigas transversales postensadas que se encuentran apoyadas en el pórtico. Estructuralmente, Niemeyer propuso una forma distinta de interpretar y elaborar la misma clase de composición arquitectónica.

22. "Las vigas radiales, con sus cuatro cables de 12Ø12,7mm cada uno, llegan al macizo central sin tocarse. Los cables, al entrar en este macizo, buscan la viga de que saldrán, formando de esta manera un diseño geométrico que, infelizmente, no puede ser visto. Solamente existen dos capas de cables cruzándose dentro del macizo." SUSSEKIND, José Carlos. "Caderno Técnico." São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1989.

23. Acervo Instituto Lina Bo e P.M.Bardi

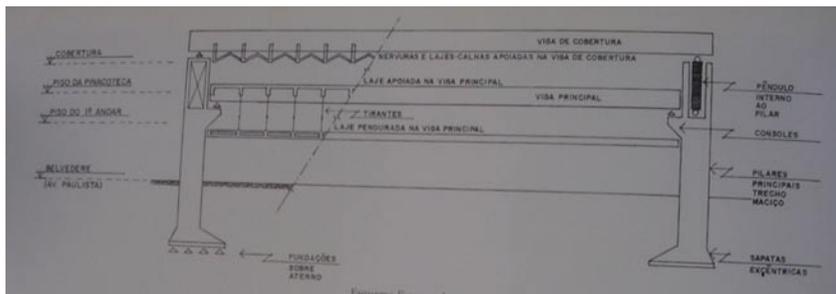
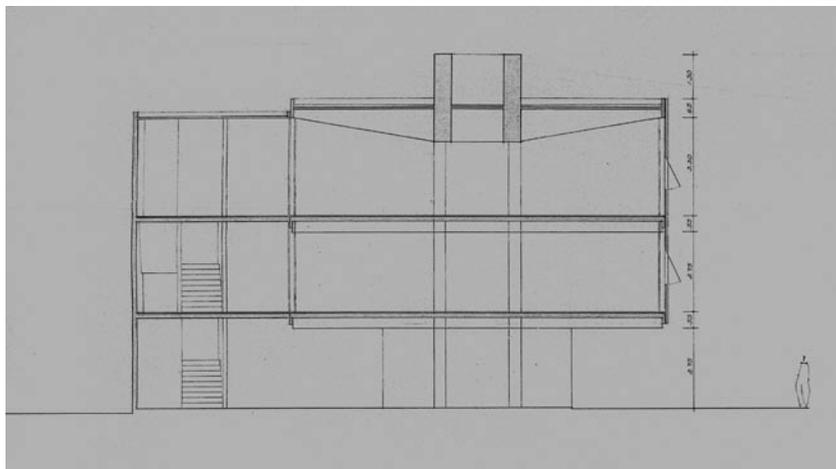
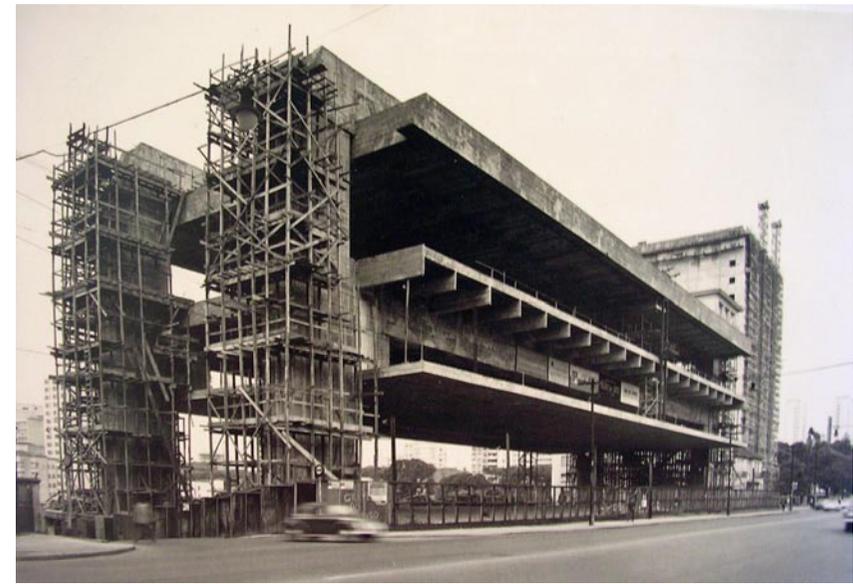
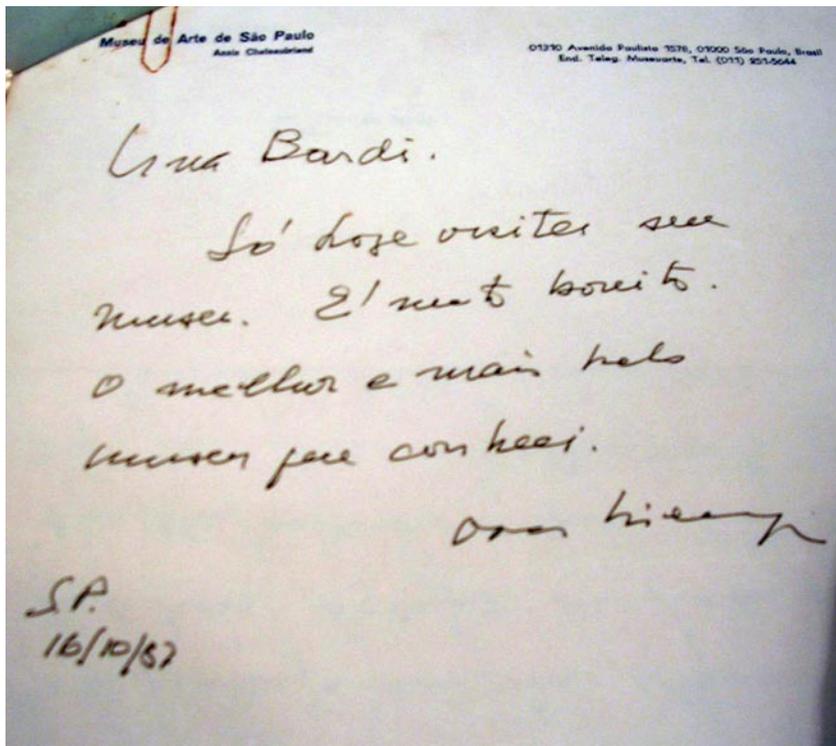


Fig. 36: Nota escrita por Niemeyer a Lina Bo Bardi em referência a visita que realizou ao Masp em a fase de projectação do Memorial de América Latina.  
Fig. 37 y 38: Sección del edificio de la administración del Memorial proyectado por Niemeyer y esquema estructural del Museo de Arte de Sao Paulo (Masp).  
Fig. 39 y 40: Fotos del Masp durante su construcción [57/68] y del edificio de la administración del Memorial. Semejanza formal, diferencias estructurales.

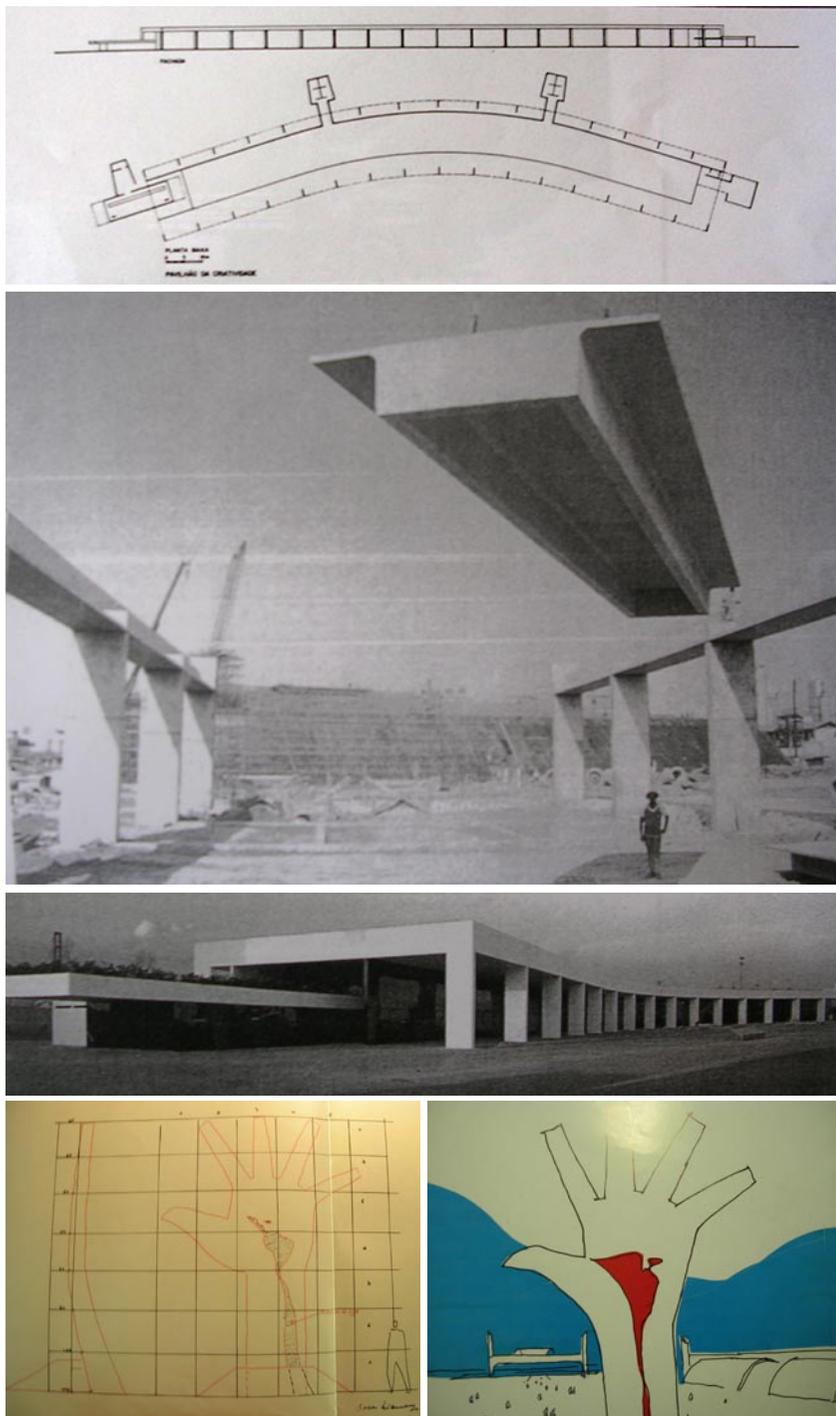


Fig. 41 a 43: Planos, fase de ejecución y obra concluida del Pabellón de la Creatividad.

Fig. 44 a 45: croquis de la escultura de la mano abierta. Símbolo de la latinidad niemeyeriana.

El proceso de abstracción que Niemeyer realiza con respecto a la técnica de la forma encuentra en el proyecto del Memorial un elaborado ejercicio de composición formal a partir de la utilización de los pórticos y de las curvas. Este ejercicio también se repite en el edificio del Pabellón de la Creatividad. El autor crea, en forma curvilínea, una secuencia de dieciocho pórticos donde se apoyan losas premoldeadas que conforman tanto el pavimento como la cubierta del edificio. El ejercicio de abstracción y depuración de la forma, de especulación constructiva en la búsqueda de la apuración técnica y compositiva, sirve de base para el discurso que el arquitecto desea construir para la propia América Latina. En la entrevista que realizan con el arquitecto para la Revista del Memorial, Niemeyer comenta la motivación buscada para realizar el proyecto: "O que mais me atraiu foi realmente isso, a aproximação com nossos irmãos do continente. Então isso serve de inspiração para tentar uma coisa bonita, que tenha grandeza. Será uma obra importante. Não pela arquitetura, mas pela idéia que contém. A arquitetura buscou o monumental porque trata de um tema que é monumental."<sup>24</sup> El encuentro entre la monumentalidad del conjunto arquitectónico y la monumentalidad que el tema requiere en la concepción del arquitecto, se fusionan en la escultura que Niemeyer proyecta para el conjunto y que sintetiza su visión de América Latina: una gran mano abierta de hormigón, con la sangre que escurre conformando el continente latinoamericano. Al pie de la escultura la inscripción: "Suor, sangue e pobreza marcaram a história desta América Latina tão desarticulada e oprimida. Agora urge reajustá-la num monobloco intocável, capaz de fazê-la independente e feliz."<sup>25</sup> La escultura de la gran mano abierta sintetiza en gran medida otro elemento manejado por el arquitecto en la elaboración del objeto arquitectónico: la relación entre el objeto arquitectónico y el objeto de arte. Para Niemeyer, el objeto arquitectónico cuando es creativo e innovador asume la dimensión de una obra de arte. Se añade al objeto arquitectónico el valor que puede tener una obra de Picasso o Matisse, porque en común con ellas hay invención y poesía. Sobre la visión del objeto arquitectónico como obra de arte, Oscar

24. "Lo que más me ha atraído fue realmente esto, el acercamiento con nuestros hermanos del continente. Entonces esto sirve de inspiración para intentar una cosa bonita, que tenga grandeza. Será una obra importante. No por la arquitectura, sino por la idea que contiene. La arquitectura buscó lo monumental porque trata de un tema que es monumental." NIEMEYER, Oscar. "No traço do arquiteto, o sonho de união e liberdade." *Revista Nossa América*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1989. [p.21].

25. "Sudor, sangue y pobreza marcaron la historia de esta América Latina tan desarticulada y oprimida. Ahora urge reajustarla en un monobloque intocable, capaz de hacerla independiente y feliz." *Integração das Artes* - p.49 e 104 / 1990. IN [www.memorial.org.br](http://www.memorial.org.br). Fundação Memorial de América Latina, 2004.

Niemeyer escribió en numerosas ocasiones, defendiendo el grado de obra de arte a que puede aspirar el objeto arquitectónico: "Considero que uma obra de arquitetura, para assumir categoria de obra de arte propriamente dita, precisa, como condição básica, apresentar um conteúdo mínimo de criação, ou seja, uma contribuição pessoal do arquiteto. Sem isso, ela se limita a uma repetição de formas e soluções já conhecidas, de escolas que aos poucos vão se tornando clássicas e superadas."<sup>26</sup>

Niemeyer también ya había abordado el tema a mediados de los 50 cuando escribe un ensayo<sup>27</sup> donde hace una revisión de su arquitectura, de su proceso creativo y su método de trabajo. En este momento ya determina de forma muy clara los caminos de su arquitectura, proponiéndose tratarla dentro de los mismos parámetros de la obra de arte, como escribe el propio autor: "[...] Estas são, hoje, as minhas diretrizes de arquiteto. E se, agora, elas se orientam num sentido de maior pureza e simplicidade, fundam-se todavia no mesmo conceito de criação – o único capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte". Esta decisión de situar la arquitectura que produce dentro del campo del arte acaba por generar en la arquitectura niemeyeriana una doble orientación entre la arquitectura y el arte en general. Por un lado, dota el objeto arquitectónico de un alto grado de innovación artística, llevando al campo de la arquitectura nuevas posibilidades de lenguaje, nuevas formas y otras maneras de especular con los materiales. Esta nueva perspectiva conlleva una mayor multidisciplinaridad de la arquitectura, y en lo que a las artes plásticas se refiere, posibilita una mayor simbiosis entre el objeto artístico y el espacio arquitectónico. Pero por otro lado, este alto grado de innovación artística y la decisión de situar el objeto arquitectónico en el campo del arte, en algunas ocasiones termina por alejarlo de lo cotidiano, de lo real, de la dinámica sociocultural que inevitablemente establecen los objetos arquitectónicos con el entorno y con el usuario, y finalmente acaba por transformarlos en actores secundarios en la elaboración del proyecto arquitectónico.

En el caso del Memorial de América Latina, a parte de la temática latinoamericana, de la innovación de la forma y de la especulación de la técnica constructiva como manera de dotar el conjunto de la monumentalidad deseada, transformándolo en la obra de arte idealizada, el arquitecto maneja otro elemento en la construcción del sentido artístico del conjunto: el papel

26. "Considero que una obra de arquitectura, para asumir la categoría de obra de arte propiamente dicha, necesita, como condición básica presentar un contenido mínimo de creación, o sea, una contribución personal del arquitecto. Sin eso, ésta se limita a una repetición de formas y soluciones ya conocidas, de escuelas que poco a poco van volviéndose clásicas y superadas." NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura." *Revista Módulo*, 1960: (p.3).

27. "Estas son, hoy, mis directrices de arquitecto. Y si ahora se orientan en un sentido de mayor pureza y simplicidad, fúndanse todavía en el mismo concepto de creación – el único capaz de conducir a una verdadera obra de arte." NIEMEYER, Oscar. "Depoimento (1956)." *Depoimento de uma geração*. Ed. XAVIER, Alberto (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p.238-240).

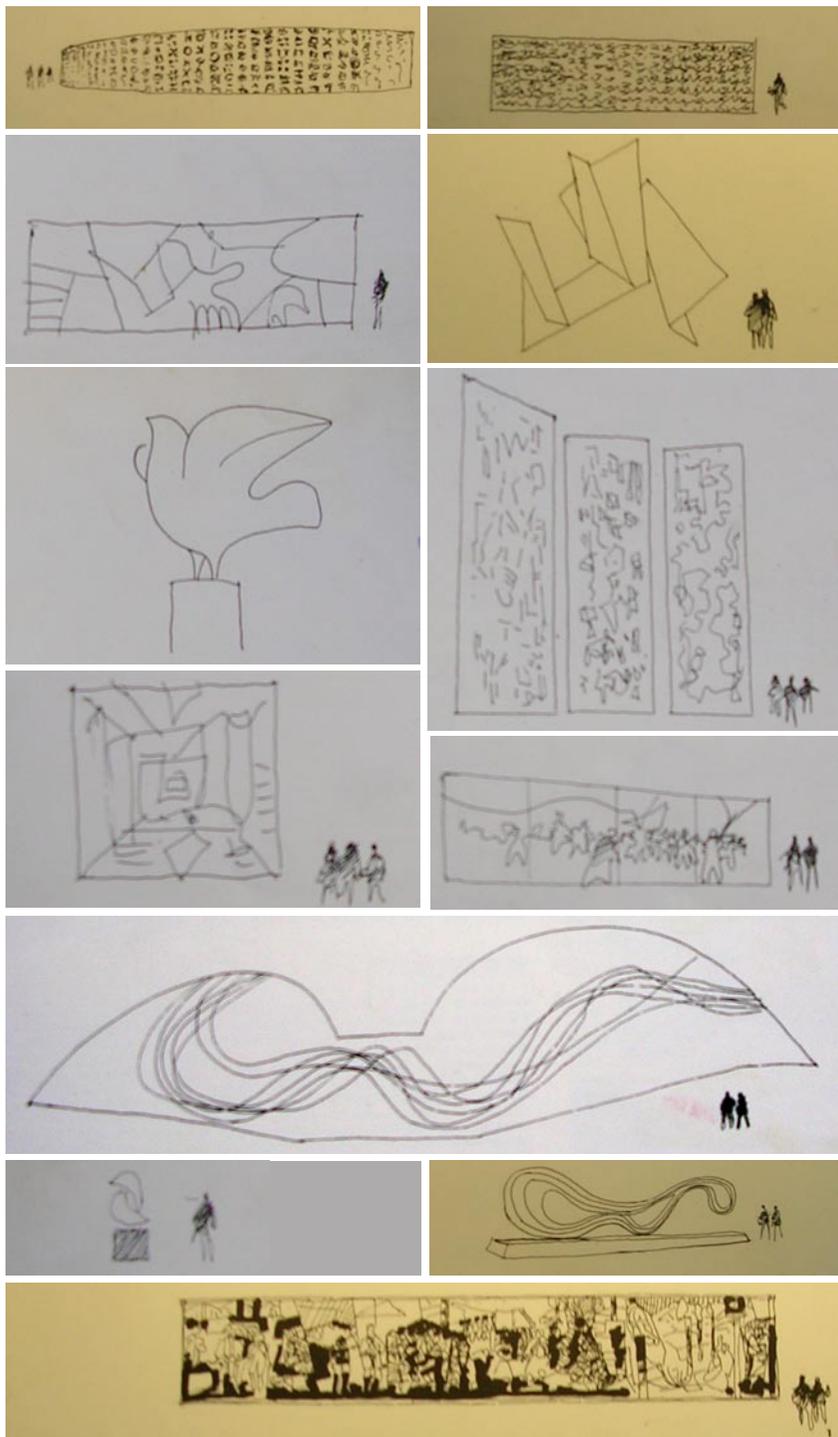


Fig. 46 a 57: Croquis realizados por Niemeyer sobre las obras de arte realizadas para componer el Memorial. Autores: Athos Bultao, Mario Gruber, Maria Bonomi, Franz Weismann, Ceschiatti, Poty/Caribé, Scliar, Tomie Othake, Bruno Giorgi, Marianne Peretti, Portinari.

que las obras de arte desempeñan en la composición arquitectónica del Memorial. Para el arquitecto, la interacción de la arquitectura con las artes plásticas es fundamental, 'una práctica antiquísima', presente en diferentes momentos de la historia y parte importante de los principios del Movimiento Moderno. Su intención es 'buscar de forma lógica la belleza y la unidad indispensable'<sup>28</sup>. Dentro de este planteamiento, la obra de arte debe estar completamente integrada a la arquitectura y Niemeyer elige los espacios destinados a las obras de arte y las selecciona como un complemento indispensable a los espacios arquitectónicos proyectados. Sobre la relación entre las obras de arte elegidas y los espacios arquitectónicos del Memorial, Niemeyer comenta en 'Les corbes del temps': "Quan un arquitecte projecta un edifici i mira els seus dibuixos a la taula de treball, veu la planta projectada com a obra ja construïda. En trànsit, si el projecte l'apassiona, hi penetra encuriós, i examina formes i espais lliures, considerant els espais on ha previst un panell mural, una escultura o simplement un dibuix en blanc i negre. I en aquest passeig imaginari arriba fins als detalls; considera si la pintura mural ha de tenir colors vius i dominar el conjunt o ha de ser neutra per tal d'ampliar-lo visualment, si l'escultura ha de ser lleugera i abstracta o representar només una bella figura de dona, si el dibuix ha de ser lineal, solt, figuratiu"<sup>29</sup>. De esta forma, algunas de las obras de arte del Memorial de América Latina aparecen conscientemente de forma muy puntual, delante del objeto arquitectónico, como una especie de antesala al espectáculo arquitectural propuesto por el arquitecto, como la escultura de Weissman dispuesta a la entrada principal del conjunto, o las esculturas de Bruno Giorgi delante del Salón de Actos o la que está presente delante del Auditorio. Luego, aparece otro grupo de obras de arte, esta vez dentro de los edificios, interaccionando con el espacio arquitectónico, como pueden ser la tapicería de Tomie Ohtake en el Auditorio, la cerámica de Athos Bulcão para el restaurante, el mural de cristal de Marianne Peretti en la Biblioteca o la escultura de Ceschiatti en el Auditorio. Las obras de arte en el Memorial de América Latina refuerzan el carácter monumental del conjunto, de singularidad y de creación artística. Sin embargo, todavía podemos apreciar otro grupo de objetos de arte en el Memorial: los paneles de Poty y Carybé y la pintura de Portinari, dispuestos en el Salón de Actos, en que la obra de arte asume otro papel, el de documento de la historia de América Latina.

28. NIEMEYER, Oscar. "Les corbes del temps." Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999. (p.97).

29. "Cuando un arquitecto proyecta un edificio y mira sus dibujos sobre la mesa de trabajo, ve la planta proyectada como la obra ya construida. En cambio, si la obra le apasiona, la penetra curioso, y examina formas y espacios libres, considerando los espacios donde ha previsto un panel mural, una escultura o simplemente un dibujo en blanco y negro. Y en este paseo imaginario llega hasta los detalles; considera si la pintura mural ha de tener colores vivos y dominar el conjunto o ha de ser neutra con tal de ampliarlo visualmente, si la escultura ha de ser ligera y abstracta o representar solamente una bella figura de mujer, si el dibujo ha de ser lineal, suelto o figurativo." NIEMEYER, Oscar. "Les corbes del temps." Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999. (p.96)

El Salón de Actos es el edificio más solemne, institucional e idealista de todo el conjunto. Está proyectado para los momentos más solemnes de la integración latinoamericana, sea en el plano cultural, político o económico. Podemos decir que si la mano abierta es un monumento consagrado a la denuncia de la realidad del continente, el Salón de Actos es la carta de intenciones a la deseada unidad. Es la apuesta materializada para que desaparezcan la lejanía y la fragmentación de los pueblos de Latinoamérica. Las obras de arte que se encuentran en el interior de este edificio fueron los testimonios elegidos para el cambio histórico vislumbrado. Los enormes paneles de hormigón elaborados por Carybé y Poty, documentan la conformación y la trayectoria de los pueblos del continente. Otro testimonio elegido es la pintura que preside el salón: el cuadro denominado 'Tiradentes'<sup>30</sup> de Candido Portinari sobre la vida de esta figura libertaria de Brasil. Más que las otras obras de arte dispuestas en el Memorial de América Latina, la simbiosis buscada entre el significado del Salón de Actos y las obras de arte allá dispuestas conforman el sentido más simbólico del Memorial de América Latina.

Entretanto, la estrecha relación entre la arquitectura niemeyeriana y las obras de arte se manifestaron en distintos momentos de la trayectoria profesional del arquitecto. Constituyen un importante elemento comunicativo en su arquitectura, como veremos más adelante en el análisis de los modelos narrativos aplicados por el autor. La apuesta de Niemeyer por acercar la arquitectura al campo de las artes plásticas y tratarla como obra de arte, en algunos momentos le llevó a un alejamiento del carácter sociocultural del objeto arquitectónico. Posiciona en segunda línea a los otros dos actores de la dinámica sociocultural a que el objeto arquitectónico está inevitablemente asociado: el entorno y el usuario, como es el caso en el presente conjunto arquitectónico. Niemeyer, durante el proceso creativo del Memorial de América Latina, se detiene en los elementos que considera como protagonistas del espectáculo arquitectural<sup>31</sup> y emplea un alto grado de abstracción como parte de su estrategia compositiva. Considerando la abstracción como Mijail Baktín, la entendemos como un espacio intermedio entre lo científico y lo ético, que se manifiesta estéticamente y que desarrolla con lo ético y lo científico relaciones asimétricas, asociándose ora más a uno ora más a otro. Oscar Niemeyer juega todo el tiempo entre lo científico y lo ético.

59

30. Esta obra maestra de las artes plásticas brasileñas fue realizada especialmente para otra obra de Oscar Niemeyer, la Escuela de Cataguases, proyectada por el arquitecto en 1954, siendo posteriormente transferida al Palacio del Gobierno del Estado, antes de trasladarse definitivamente al Memorial de América Latina.

31. Niemeyer en diferentes escritos se refiere a la arquitectura como espectáculo arquitectural. Ver por ejemplo, NIEMEYER, Oscar. "Espaço Arquitetural." *Conversa de Arquiteto* Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.19-29).

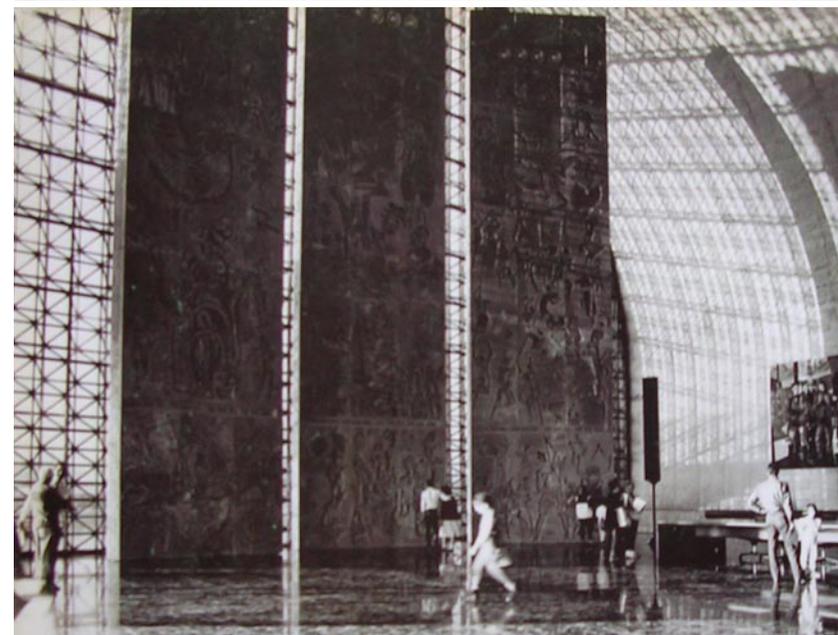
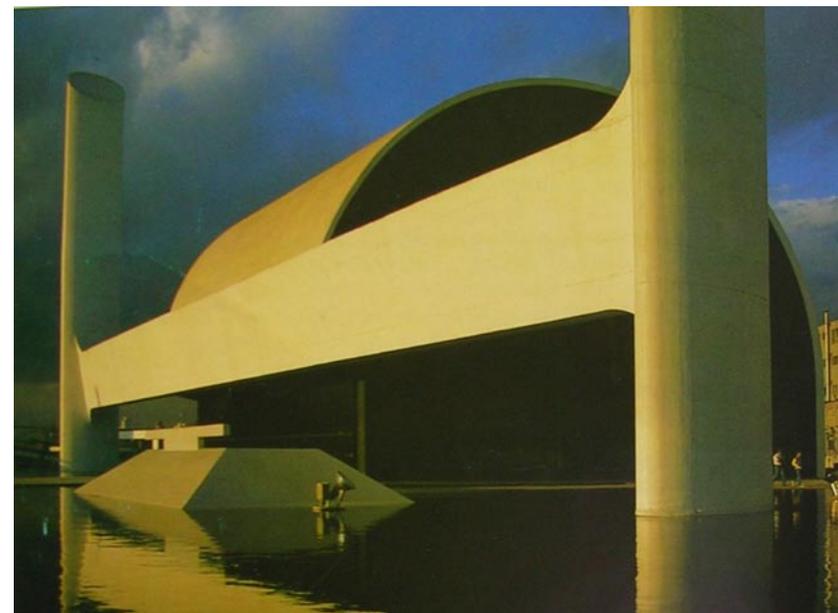


Fig. 58 a 60: Fotos acerca del Salón de Actos: La monumentalidad y solemnidad del edificio proyectado por Niemeyer, el panel Tiradentes que preside el espacio arquitectónico y tres de los paneles bajo relieve en hormigón que evocan la conformación de los pueblos del subcontinente.

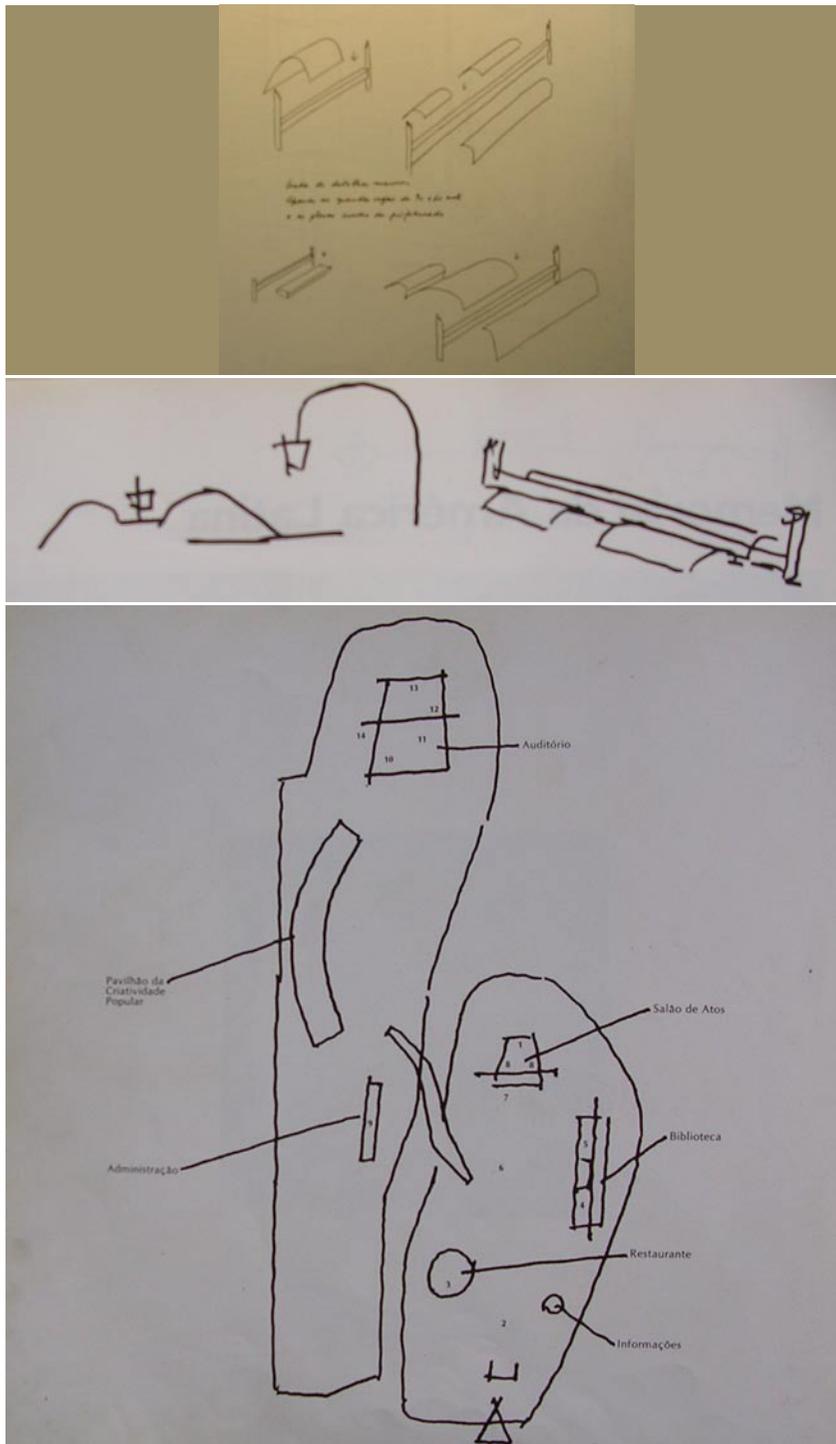


Fig. 61 a 63: Croquis realizados por Niemeyer a respecto de la complejidad estructural y sencillez formal que predomina en el proyecto, desde la forma hasta la distribución espacial.

Materializa estéticamente la relación que quiere que el objeto arquitectónico establezca con el ámbito de lo ético cuando elabora la personificada visión de la América Latina que idealiza. El proceso de abstracción niemeyeriano se complementa con la relación propuesta entre el objeto arquitectónico y el ámbito científico y es aquí donde el arquitecto se detiene con mayor cuidado en el proceso creativo. Esto se traduce en el depurado estudio que realiza de las formas, en la búsqueda de la síntesis constructiva, en el desarrollo de la técnica del hormigón armado y en la innovación estructural que propone. Como reflexiona Bajtín, la abstracción como proceso compositivo detiene un sentido de doble orientación. Si por un lado la abstracción puede alcanzar un alto grado de comunicabilidad, transmitir a través de la síntesis elaborada los valores y conceptos deseados y conformar la dialogía, característica indispensable en el discurso para Bajtín, puede por otro lado no lograr establecer la comunicación deseada, no alcanzando la representación plena de los significados que quiere comunicar, posicionando el objeto en el polo opuesto del discurso que comunica, de la forma que representa. Lograr la exacta medida de la abstracción que comunica, que evoca el significado que el autor quiere transmitir o que el objeto generoso establece, sólo es factible observarla cuando confrontemos los análisis del objeto arquitectónico proyectado y del objeto arquitectónico usado.<sup>32</sup> En el análisis del proceso creativo del autor, lo que podemos verificar son los elementos que el arquitecto considera relevantes para la elaboración del proyecto, el peso que cada elemento ejerce en la composición y de qué forma el autor los fusiona para elaborar el objeto arquitectónico.

En el análisis del Memorial de América Latina queda evidente la preocupación del arquitecto por la composición formal, por el empleo del material, por la síntesis compositiva, por lo monumental, por la concepción de la arquitectura como obra de arte. Sin embargo, tampoco deja en segundo plano el tema que genera el proyecto, la cuestión latinoamericana, aunque siempre todos los elementos abordados aparecen desde un punto de vista totalmente autorial y platónico. Sobre este aspecto, entretanto, Mijail Bajtín advierte que la entonación de un discurso, cuando éste es apasionado, tiende a la personificación del mismo<sup>33</sup>. Como el autor-creador de la forma que describe Bajtín, Niemeyer se diferencia de lo mimético pasivo. Asume la 'personalidad creadora subjetivo-positiva'<sup>34</sup>, elemento indispensable para Bajtín en la elaboración de la forma artística. En el proceso creativo

32 Análisis final de la tesis. [p.347 - 356].

33. Analizaremos el grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto más detalladamente en el ítem 6 de este mismo apartado.

34. "La personalidad creadora subjetivo-positiva es un elemento constitutivo de la forma artística; en ella encuentra su subjetividad una objetivación específica, se convierte en subjetivación creadora significativa desde el punto de vista cultural; también se realiza en la forma la unidad específica del hombre físico y moral, sensible y espiritual; pero se trata de una unidad que es percibida desde el interior. El autor, como elemento constitutivo de la forma, es la actividad

niemeyeriano, los diferentes elementos considerados convergen en su incansable búsqueda de la belleza, de la innovación y de la sorpresa, indispensables en las obras de arte, dejando quizá en un segundo plano los otros dos actores que consideramos fundamentales para la concretización de la arquitectura que comunica: el entorno y el usuario.

▪ CÓMO APARECE EL ENTORNO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO.

La cuestión del entorno aparece tanto en la elaboración del Memorial de América Latina como en la arquitectura de Niemeyer en términos generales, bajo una mirada *idealizada*, platónica y que se refleja en la relación que el objeto arquitectónico establece con los diferentes ámbitos del entorno (geográfico, histórico e imaginario). En el proyecto del Memorial de América Latina encontramos un importante contraste entre el entorno (en sus diferentes ámbitos) y el objeto arquitectónico. El área destinada al Memorial, en el barrio de Barra Funda, en São Paulo, era en 1988<sup>35</sup> una área semiocupada entre dos zonas de intenso crecimiento como son las zonas norte y oeste de la ciudad. Marcado por las vías del tren que cortan la ciudad por su periferia industrial, el solar se asocia físicamente a la Estación Intermodal de Barra Funda, un importante nudo de conexiones de transporte urbano e interurbano, interestatal e internacional de autobuses, trenes y metro. Este gran complejo de transportes fue construido paralelamente al Memorial de América Latina, resultado de la vocación intrínseca del lugar como zona de paso. El área adonde se implantó el Memorial de América Latina y la Terminal Intermodal de Transportes poseía como rasgo significativo de orden histórico varias naves ferroviarias, como resultado de la ubicación del patio de maniobras de la ferrocarril, configurando el típico paisaje industrial de suburbio. Sin embargo, con el declive de las actividades industriales y ferroviarias, el área se volvió un residuo urbano, donde convergían el crecimiento de dos zonas de la ciudad (zona norte y zona oeste). Como fruto la subocupación de aquel entonces, el antiguo patio de maniobras de la red ferroviaria era un espacio ya sin una identidad definida, un residuo más de la fragmentada ciudad de São Paulo.<sup>36</sup> En lo que se refiere a los rasgos geográficos del lugar, el Memorial

organizada que surge del interior del hombre total, que realiza su tarea plenamente, que no presupone nada exterior a sí mismo para llegar a la finalización; es la actividad del hombre entero, de la cabeza a los pies: el hombre es, todo él, necesario - respirando [el ritmo], moviéndose, viendo, oyendo, recordando, amando y entendiendo." BAJTÍN, Mijail. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria." [p.73]

35. Año del proyecto e inicio de la construcción del Memorial de América Latina.

36. "Memorial da América Latina, inaugurado em 1989, na Barra Funda, foi um dos pioneiros na requalificação dessas áreas. Seu terreno estava no limite de onde havia sido o quartel general da vanguarda operária do País, as Indústrias Reunidas Matarazzo, o maior complexo industrial da América Latina, capitaneado pelo empresário italiano Francisco Matarazzo. O conglomerado de 27 fábricas era separado do restante da cidade por uma espécie de "Muro de Berlim", que

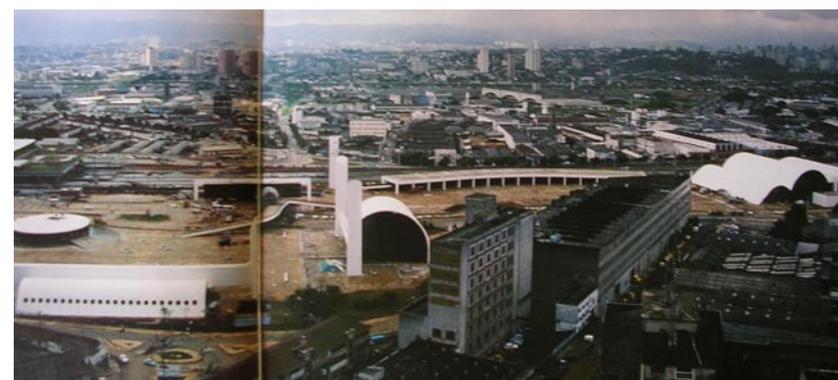
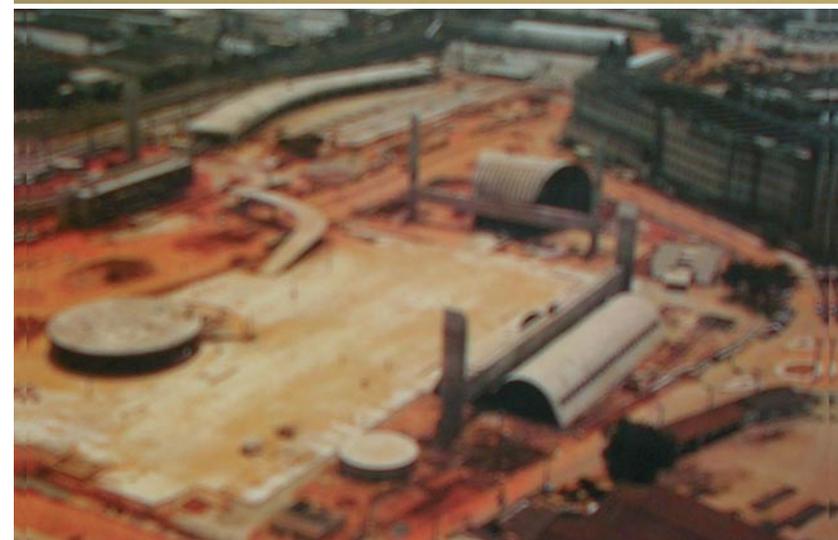
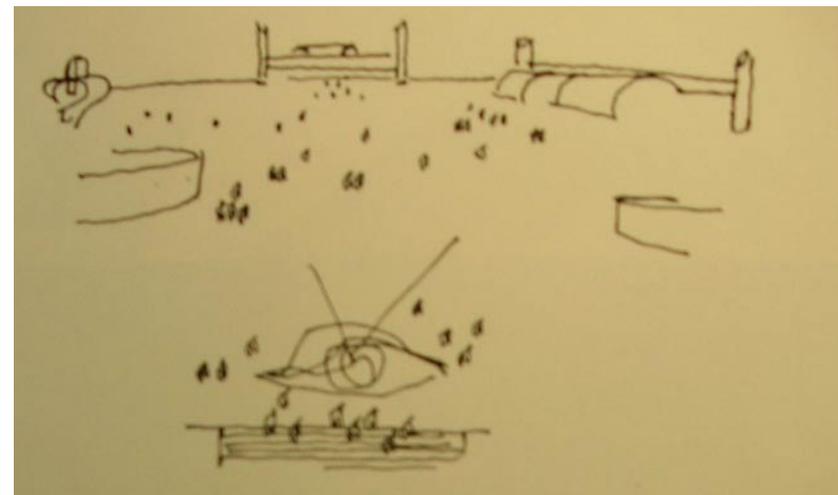


Fig. 64 a 66: La comprensión del territorio durante la fase de proyectación y fotos de la inserción del conjunto en el entorno real [fase de construcción y obra concluida].

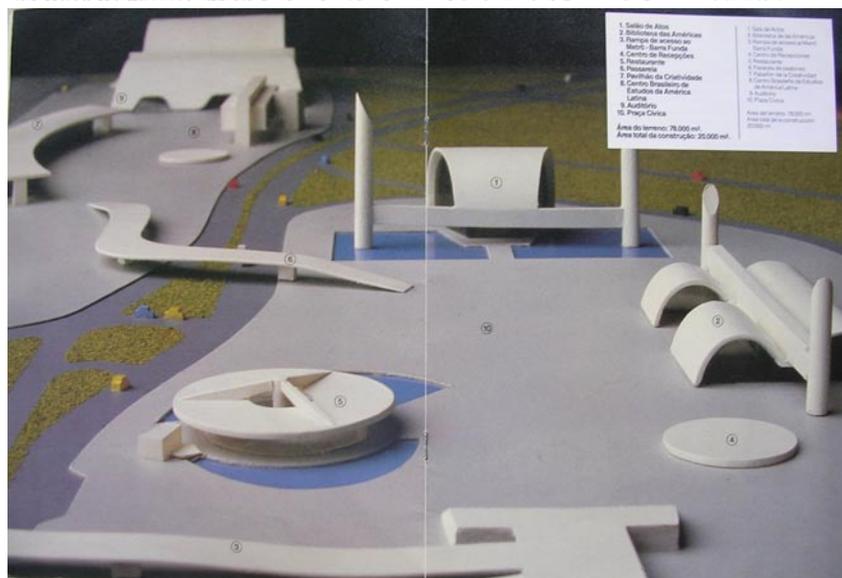
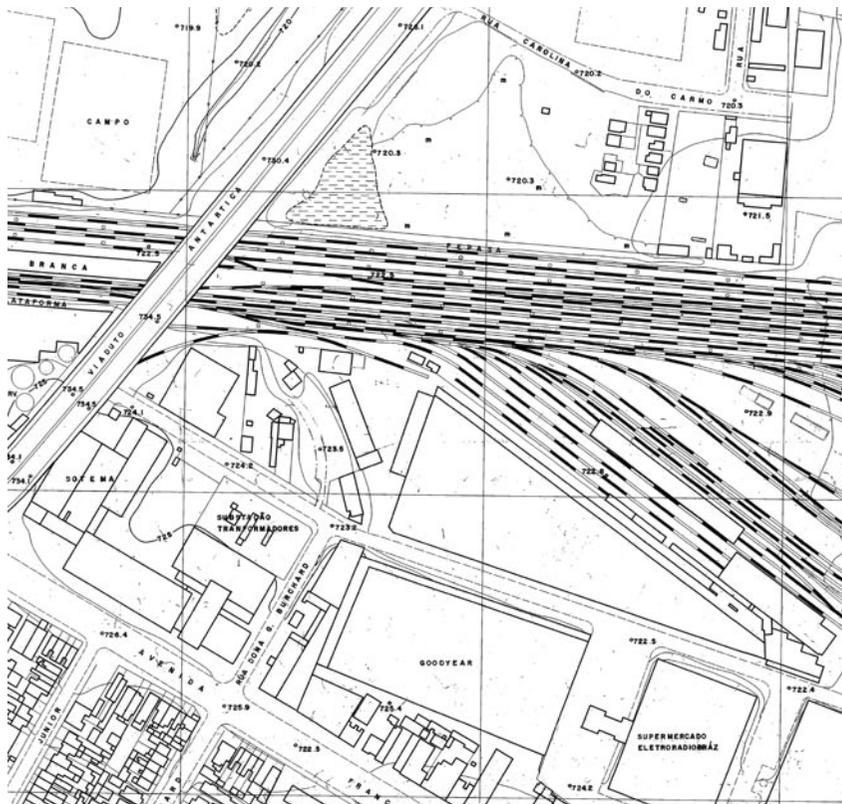


Fig.67: Mapa de la area destinada a la implantación del Memorial de América Latina y del Terminal Intermodal de Transportes de Barra Funda (antiguo patio de maniobras de Fepasa)  
 Fig.68: Maqueta del Memorial donde se podemos observar el nuevo territorio que el arquitecto proyecta y que también indica que a principio Niemeyer proyectaba la entrada principal del conjunto completamente vinculada al Terminal de Transportes.

se ubica en una vega de río donde las características del suelo son muy especiales - suelo de aluvión, arcilloso – sujeto a inundaciones, lo que exigió para la construcción del Memorial un aterramiento de 1,5 m de altura y limitó las alternativas de sistemas de cimentación. Cuando empieza el proyecto del Memorial y de la Estación Intermodal, esta región, de característico paisaje urbano periférico, con espacios subutilizados, estaba ocupada en su gran mayoría por áreas residuales de la ferrovía, naves industriales semicupadas y pequeños talleres. En este entorno, muy alejado de las características geográficas o históricas relevantes e inspiradoras para la elaboración del lenguaje niemeyeriano, se construye el Memorial de América Latina. Lejos de ser un paisaje ideal, de características singulares (particularmente bellas o de innegable valor histórico), que invitan a la contemplación, este solar era el paisaje real, no en el sentido platónico sino en el sentido vulgar y corriente de cualquier urbe latinoamericana.

Esta situación hace resaltar por contraste un rasgo importante de la arquitectura de Oscar Niemeyer: la permanente búsqueda de lo ideal. Cuando se trata de un entorno sin las características ideales de un entorno cualificado, sea geográfico o histórico, Niemeyer no lo considera como elemento relevante en la elaboración del lenguaje arquitectónico. En ninguno de los escritos o entrevistas investigadas para esta tesis encontramos una declaración de Niemeyer donde se refiera a la renovación del entorno del Memorial. *Sin embargo, los objetos arquitectónicos creados por Niemeyer son intrínsecamente objetos potenciadores de transformaciones, principalmente con respecto al entorno más inmediato, aunque no sea un elemento protagonista en la elaboración del proyecto.* En el caso del Memorial de América Latina, Niemeyer renuncia a cualquier clase de interacción, aunque inevitablemente siempre la habrá, del objeto con el entorno más inmediato. Se refugia en el ámbito del entorno imaginario para establecer desde ahí un sentido de lugar para el conjunto de objetos que proyecta. Los desasocia del entorno más inmediato, acabando por determinar que territorialmente este conjunto podría estar en cualquier otro lugar. Frente al entorno poco atractivo, tan real como latinoamericano, Niemeyer se encierra en la elaboración de un objeto que dialogue con un entorno imaginario y simbólico. Aunque físicamente vinculado al lugar, el Memorial se relaciona libremente con la idea de territorio, considerándola en la elaboración del lenguaje arquitectónico desde el ámbito más platónico del concepto. Esto hace que

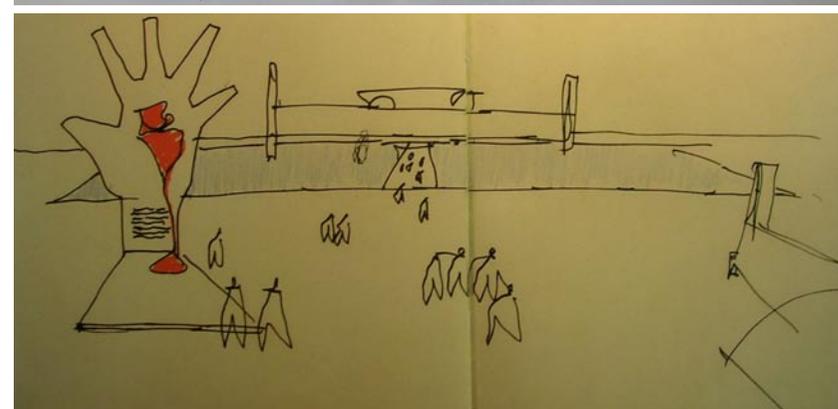
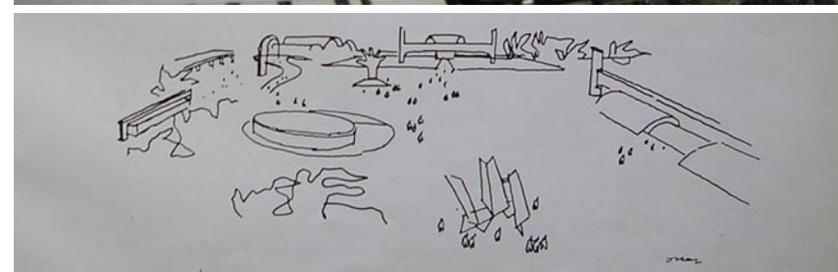
corria paralelo à malha ferroviária. De um lado pulsava a vida fabril, uma espécie de colônia operária, onde patrão e empregados só se comunicavam em italiano, e do outro o resto da metrópole. Antes da criação do Memorial, já havia uma tendência de fazer das próprias cidades laboratórios de investigação das novas características da realidade urbana". [Antonio Augusto Arantes] IN ARANTES, Antonio Augusto; BRISSAC, Nelson. "No passado as pessoas iam ao centro. Hoje há muitas centralidades disformes e sem fronteiras." *Revista Nossa América* 2004: (p.52-55).

el Memorial de América Latina evoque el territorio desde el mundo de las ideas y del conocimiento, considerando el lugar como espacio simbólico de la latinoamericanidad. La conscientemente elegida forma de interpretar el lugar como espacio simbólico, territorio idealizado de la América Latina unida, hace que la relación con el entorno más inmediato sea meramente física y casual, como en el mismo discurso platónico, donde el mundo de las ideas es soberano e independiente del mundo físico del devenir y no son, en esencia, las cosas que pensamos las mismas con que vivimos.

En el caso del Memorial, Niemeyer no encuentra en el entorno real características geográficas o históricas relevantes, que reflejen el universo verdadero platónico, de las formas eternas e ideales. El arquitecto conscientemente opta por establecer una *relación metafórica con el concepto del entorno*. Se refugia en la elaboración de una relación en el ámbito exclusivamente del imaginario, depositando todo el contenido que quiere representar: el territorio ideal, eterno, lugar simbólico de la latinoamericanidad unida, soberana y feliz. Niemeyer plasma la materia con los ojos fijos en la idea que quiere realizar. Aunque ubicado físicamente en el barrio de Barra Funda, futuro centro de conexión entre diferentes zonas de la ciudad, el objeto arquitectónico lo que verdaderamente se propone es establecer la relación con el entorno a través de la elaboración de un *metaterritorio*, el de la soñada nación bolivariana. Así como Platón, Niemeyer entiende que todo el mundo sensible cambia y se muere. Lo que sobrevive es la razón para Platón, la belleza para Niemeyer. El arquitecto entendió el objeto arquitectónico como una piedra fundacional, motor de una nueva realidad, una realidad platónica, reflejo del mundo de las ideas.

Paul Ricœur, en el análisis que hace de la imaginación<sup>37</sup> afirma: "Imaginar no es acordarse. (...) Un recuerdo, a medida que se actualiza tiende a vivir en una imagen; pero la proposición recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple sólo me transportará al pasado si efectivamente fui a buscarla en el pasado". Como nos señala Paul Ricoeur, la imaginación, a diferencia de la memoria, no tiene la exigencia específica de representar la verdad, camina libremente entre la ficción, lo irreal y el mundo al que quiere representar. Pero Niemeyer no busca en el pasado una imagen a que asociarse, es consciente de que más que recordar, el entorno que deseaba representar era algo que se había de construir. Partiendo de esta consideración, desarrolla la configuración espacial del Memorial: ubica los edificios en los límites de los solares y abre una inmensa plaza vacía en el centro. En ella deposita dos elementos simbólicos de este nuevo territorio a construir: la escultura de una gran mano abierta con el mapa del subcontinente en forma de herida abierta y sangrando, y el puente que une las dos partes del solar. Inscribe,

63



37. RICCEUR, Paul. Cap1: Memoria e imaginación. "La memoria, la historia, el olvido." Traducción Agustín Neira. Madrid: Editora Trotta, 2003.

Fig. 69 a 71: Vista aérea del metaterritorio latinoamericano construido y del idealizado por el arquitecto en los croquis durante la fase configurativa.

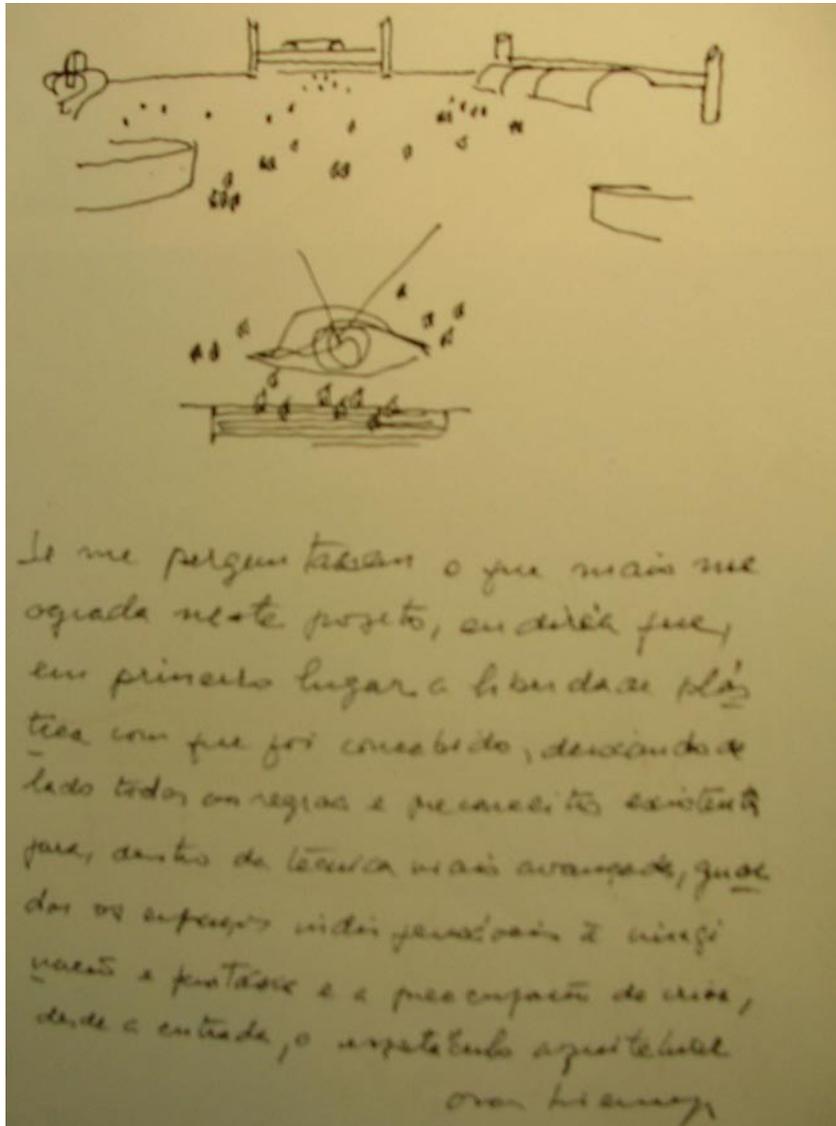
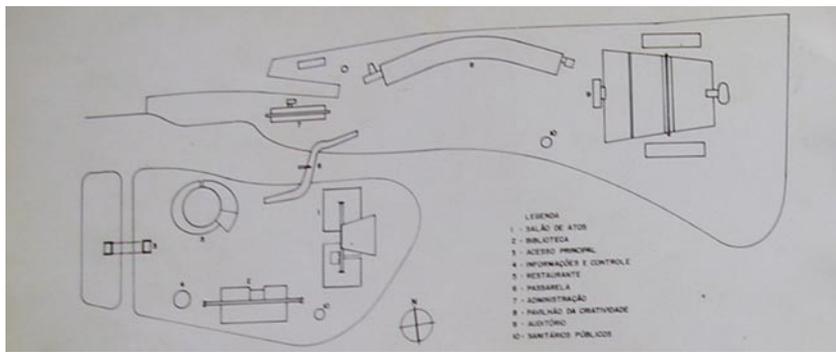


Fig. 72 y 73: Emplazamiento y memoria descriptiva realizada por el arquitecto.

de esta manera, en medio de la urbe la centralidad simbólica del territorio latinoamericano. Tomando siempre como punto de partida las reflexiones que ha hecho Paul Ricœur<sup>38</sup> sobre la imaginación, podemos analizar la relación que Niemeyer [a través del objeto arquitectónico] estableció con el entorno en el ámbito del imaginario. Sintéticamente define Paul Ricœur el concepto: “la imaginación se sitúa espontáneamente en el ámbito de la ficción, de lo irreal, de lo virtual o de lo posible, la memoria desea y asume la labor de ser fiel y exacta”<sup>39</sup>. En ‘Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine’<sup>40</sup>, Ricœur reflexiona ampliamente sobre el papel de la imaginación en la construcción del discurso. Hace un recorrido sobre el desdoblamiento del concepto a través de la historia de la filosofía y finalmente introduce la problemática de la imaginación en el campo del lenguaje como metáfora.

A partir de las aportaciones de Paul Ricœur sobre el tema, observamos la dificultad existente de ‘encasillar’ el concepto dentro de una función determinada. Podemos pasar de entender la imaginación como una función intermediaria entre la sensación y el concepto (parte de la problemática de la ‘phantasia’ de Aristóteles) a entenderla como *mediadora* entre la sensación y la inteligencia (Kant). Es decir, pasamos *de un mixto de dos funciones a una síntesis entre la simple aprensión y el reconocimiento*<sup>41</sup>. Pero esta nueva situación pos-Kant, añade Ricœur, nos lleva a la sujetivación del problema de la imaginación, transfiere la problemática de la imaginación al individuo y su poder de síntesis y, más allá, a la cuestión de la genialidad. Bajo este punto de vista encontramos al arquitecto en el proceso creativo del Memorial de América Latina y esta postura se vuelve muy evidente en la interpretación que el arquitecto hace del entorno. Niemeyer sujetiviza completamente la interpretación del entorno y de su problemática, refugiándose exclusivamente en la elaboración de un entorno imaginario. En el proceso creativo, Niemeyer no solamente entiende la imaginación como mediadora entre lo sensible y el intelecto, sino como *un método de producir imágenes*, más allá de la función de representación a que se puede remitir. Este esquematismo de la imaginación que Kant define en ‘Doctrina Transcendental del Juicio’, lo presenta Ricœur en sus estudios sobre la imaginación, añadiendo sus reflexiones sobre la postura kantiniana del concepto. Afirma Ricoeur que la

38. RICCEUR, Paul. “Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine.” A cura di Rita Messori. Ed. Colezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002.

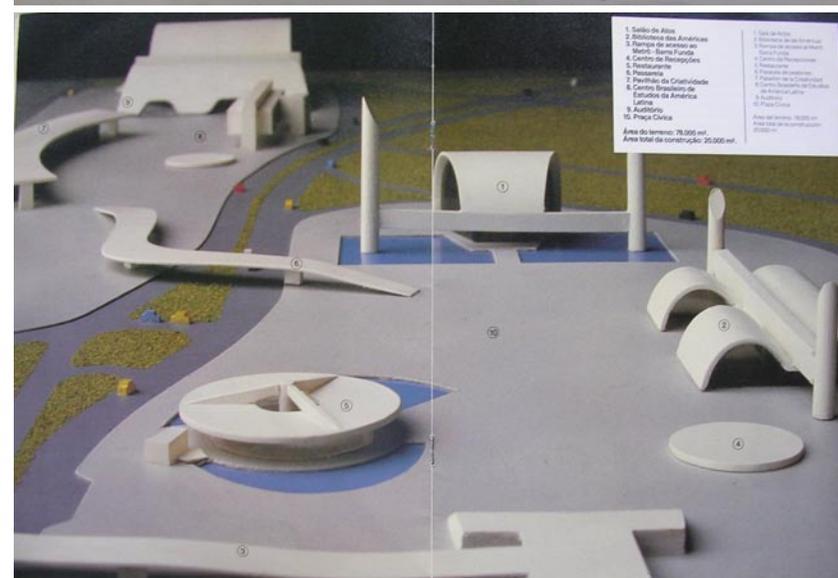
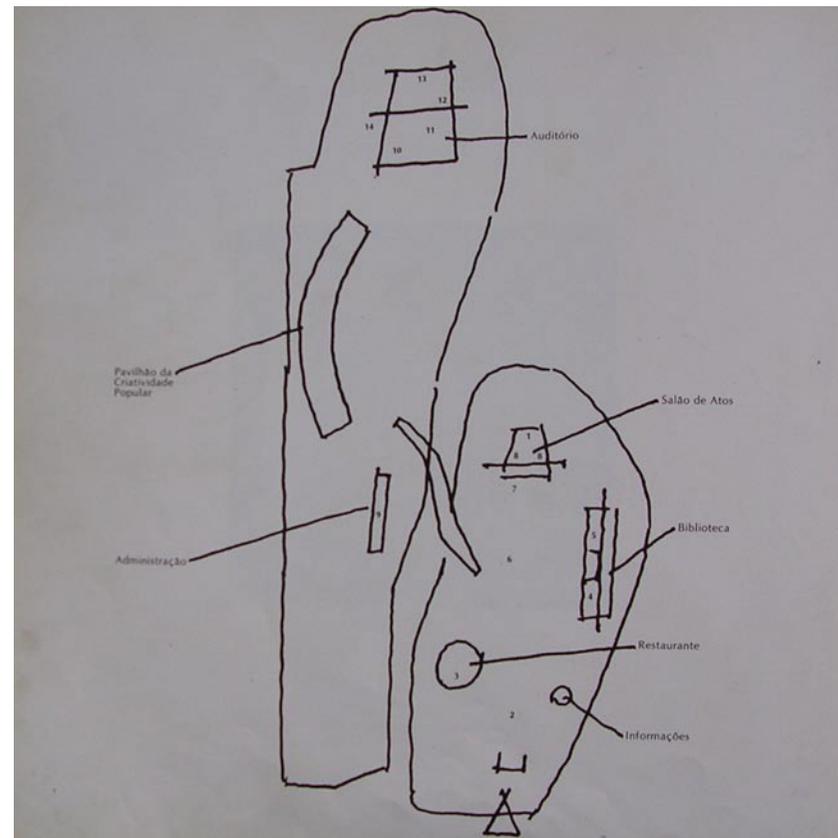
39. RICCEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” *Colección Punto Cero*. Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

40. Clases impartidas entre 1973 e 1974 en el Centre de Recherches Phénoménologiques IN RICCEUR, Paul. “Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine.” A cura di Rita Messori. Ed. Colezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002.

41. RICCEUR, Paul. “Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine.” A cura di Rita Messori. Ed. Colezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. (p.43)

apertura sugerida por Kant es todavía limitadora, pues la imaginación no es reconocida como una fase de la objetivación, un grado de la síntesis cognitiva y que aún permanece subordinada al intelecto. En fin, que esta interpretación de la imaginación se sostiene bajo el carácter de un dios creador (Platón), ordenador del mundo del sujeto, que proyecta su identidad sobre toda la síntesis.<sup>42</sup> La crítica de Ricœur a las consecuencias de esta forma de entender el papel de la imaginación es completamente legible en el Memorial de América Latina. Las consecuencias de este planteamiento se pueden observar en la comunicabilidad alcanzada por el objeto arquitectónico una vez construido.<sup>43</sup> Niemeyer, cuando decide evocar el entorno solamente dentro del ámbito imaginario y toma para sí la responsabilidad de crear la imagen de este nuevo territorio, produce imágenes únicamente basadas en su visión personal del tema, por lo tanto totalmente subjetiva.

Como consecuencia de esta decisión, inevitablemente aparece 'el juicio del gusto' en la problemática de la imaginación productiva. Dice Ricœur: "Il giudizio di gusto sfugge da un lato al problema del concetto, nella misura in cui il problema non è più quello dell'oggettività, ma quello della produzione di un piacere, d'altronde specifico poiché disinteressato. All'immaginazione rimane sicuramente una funzione di raccolta, di composizione del diverso; e le rimane anche il rapporto con l'intelletto, per il fatto che la cosa bella presenta una struttura, un ordine, una finalità interna (rapporto tutto-parte)."<sup>44</sup> En la composición propuesta por el libre juego entre imaginación e intelecto que realiza Niemeyer en la elaboración del objeto arquitectónico, el arquitecto coherente con su visión de mundo, de carácter platónico y marxista, elabora una estructura racional, un orden simbólico que obedece a la finalidad que plantea: un centro irradiador de la América Latina que desea, que vislumbra. Como elemento irradiador de los propósitos idealizados, el arquitecto proyecta una idílica isla de formas armoniosas, bellas e innovadoras en medio del caos que posee a su alrededor. Guiado por la razón proyecta su particular utopía, que a su juicio debe ser monumental y bella, construida y posteriormente ocupada por los hombres del continente, basada en el desarrollo técnico y en la depuración estética, poseedora de unidad, pero que a la vez cada componente aporte valores individuales al conjunto.



42. RICOEUR, Paul. "Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine." A cura di Rita Messori. Ed. Collezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. (p.48)

43. Ver el análisis del objeto arquitectónico usado en el apartado de la tesis denominado 'El objeto comunica'. (p.254 - 286)

44. "El juicio de gusto se escapa por un lado del problema del concepto, en la medida en que el problema ya no es el de la objetividad, sino el de la producción de un placer, por otra parte específico, puesto que es desinteresado. A la imaginación le queda pues una función de recolecta, de composición de lo diferente; y le queda también la relación con el intelecto, por el hecho de que la cosa bella presenta una estructura, un orden, una finalidad interna [relación todo-parte]." RICOEUR, Paul. "Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine. A cura di Rita Messori." Ed. Collezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. (p.48)

Fig. 74 y 75: Esquema del emplazamiento realizado por Niemeyer y maqueta del conjunto.

Paul Ricœur sigue su reflexión sobre la cuestión del gusto y añade: “Se il piacere estetico è ‘oggettivo’, lo è nella misura in cui il gioco delle facoltà, e il piacere che questo gioco produce, sono essenzialmente comunicabili. È soltanto questa comunicabilità – questo ‘senso comune’ – che rende possibile una critica. Questa interiorizzazione si esprime nella dottrina del giudizio riflettente. Nessuna ulteriore determinazione della cosa ha luogo in estetica: è il piacere del libero gioco delle facoltà che si innalza, in quanto tale, all’universale.”<sup>45</sup> Aunque esencialmente comunicable, cuando la imaginación se mantiene en el campo de lo subjetivo entendida como una proyección de la identidad del autor sobre la síntesis que elabora, el juego propuesto siempre estará a merced del juicio del gusto (de los usuarios, por ejemplo), por lo tanto criticable puesto que es una opinión, una postura acerca del tema en cuestión.

La visión que Niemeyer posee de la cuestión latinoamericana, que refleja en la elaboración del proyecto, especialmente en la ocupación que hace del lugar y de la relación que establece con el entorno, es una apuesta del autor como respuesta a las cuestiones inherentes a la conformación y comprensión específica del territorio (tanto del barrio como del subcontinente). Conscientemente establece su solución dentro del ámbito estético. Cuando Niemeyer conforma el entorno imaginario partiendo exclusivamente de su particular comprensión del tema, asume la postura del genio que ‘inventa porque no imita’<sup>46</sup> (problemática decurrente de la sujetización de la imaginación por Kant). Se lanza a un juego fundamentalmente subjetivo, sujeto a la estética de gusto, diametralmente opuesto a la imaginación como camino al conocimiento objetivo, en virtud de las referencias al placer y al displacer a que está sujeta. La postura del genio kantiniano puede ser potencialmente comunicable, como resalta Ricœur, pero solamente cuando conecta con el imaginario colectivo. El alcance de la comunicabilidad propuesta por el arquitecto, tanto en relación al entorno como a otras cuestiones presentes en la elaboración del proyecto, será observable en el análisis del ‘objeto comunica’.<sup>47</sup> El papel que desempeña el entorno en la

45. “Si el placer estético es ‘objetivo’, lo es en la medida en que el juego de las facultades y el placer que este juego produce son esencialmente comunicables. Es sólo esta comunicabilidad – este ‘sentido común’ – la que hace posible una crítica. Esta interiorización se expresa en la doctrina del juicio reflexivo. Ninguna determinación posterior de la cosa tiene lugar en la estética: es el placer del libre juego de las facultades que se eleva, como tal, a lo universal.” RICOEUR, Paul. “Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine. A cura di Rita Messori.” Ed. Collezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. [p.49]

46. RICOEUR, Paul. “Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine.” A cura di Rita Messori. Ed. Collezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. [p.49]

47. Ver apartado ‘El objeto comunica - Memorial de América Latina’ [p.254 - 286].

elaboración del proyecto del Memorial de América Latina, que parecía en un primer momento ser completamente ignorado por el arquitecto, finalmente podemos observar que en todo momento estuvo presente la cuestión en sus planteamientos proyectuales, aunque negándose a pactar con el entorno real y eligiendo una aproximación al tema a través de la Estética kantiniana. El arquitecto ha elegido una interpretación simbólica del entorno.

Sobre la importancia de la problemática de la imitación directamente asociada a la problemática del genio es relevante subrayar que, aunque 'el genio inventa porque no imita', la eficiencia comunicativa habitará en la comprensión de este libre juego propuesto, a merced completamente del juicio estético, del 'sentido común' del que lo recibe. Aunque el arquitecto ha buscado en el pasado común imágenes de reconocimiento, es decir, imágenes cargadas de significado intrínseco y altamente comunicativas, las imágenes buscadas son autorreferentes, tanto formal como simbólicamente, pues recuerdan a su propia arquitectura y el contenido simbólico-político de Brasilia o Pampulha. Desde el binomio tradición - innovación<sup>48</sup> y resaltando además toda la gama intermedia de valoraciones, el arquitecto ha apostado dentro del ámbito imaginario que ha elegido por una absoluta supremacía de la innovación sobre la tradición en la comprensión del entorno. Esto le lleva al meollo de la cuestión del genio: una solución arquitectónica altamente creadora, ordenadora del mundo, personal y espejo de la identidad del autor. Al completar el círculo hermenéutico del proceso comunicativo en la arquitectura, averiguaremos a través del proceso de refiguración<sup>49</sup> cuál es el grado de comunicación que el arquitecto ha conseguido establecer con el entorno basado en los parámetros que ha adoptado en su proceso creativo de elaboración del objeto arquitectónico.

67

- EL GRADO DE IMPORTANCIA DADO POR EL ARQUITECTO AL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL APOYO CORAL (VOCES Y PUNTOS DE VISTA) EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNICABILIDAD DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

Antes de hablar específicamente del papel del individuo dentro de la obra niemeyeriana y en particular del Memorial de América Latina, hablaremos de cómo Niemeyer interpreta la acción que ejerce el individuo cuando está en contacto con el objeto arquitectónico: el uso. En cuanto al uso, en la obra de Niemeyer lo encontramos interpretado como sistematización.

48. Tema ampliamente considerado por Josep Muntañola, en Topogénesis. MUNTAÑOLA i THORNBERG, Josep. "Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura.." Arquitect 11 Barcelona: Edicions UPC, 2000.

49. La 2ª fase del análisis denominado 'El objeto usado: el objeto comunica'. [254 - 286]



Fig. 76 y 77: La relación establecida con el entorno real. Interpretación simbólica del concepto de territorio. Orden ideal frente al caos real de la urbe.

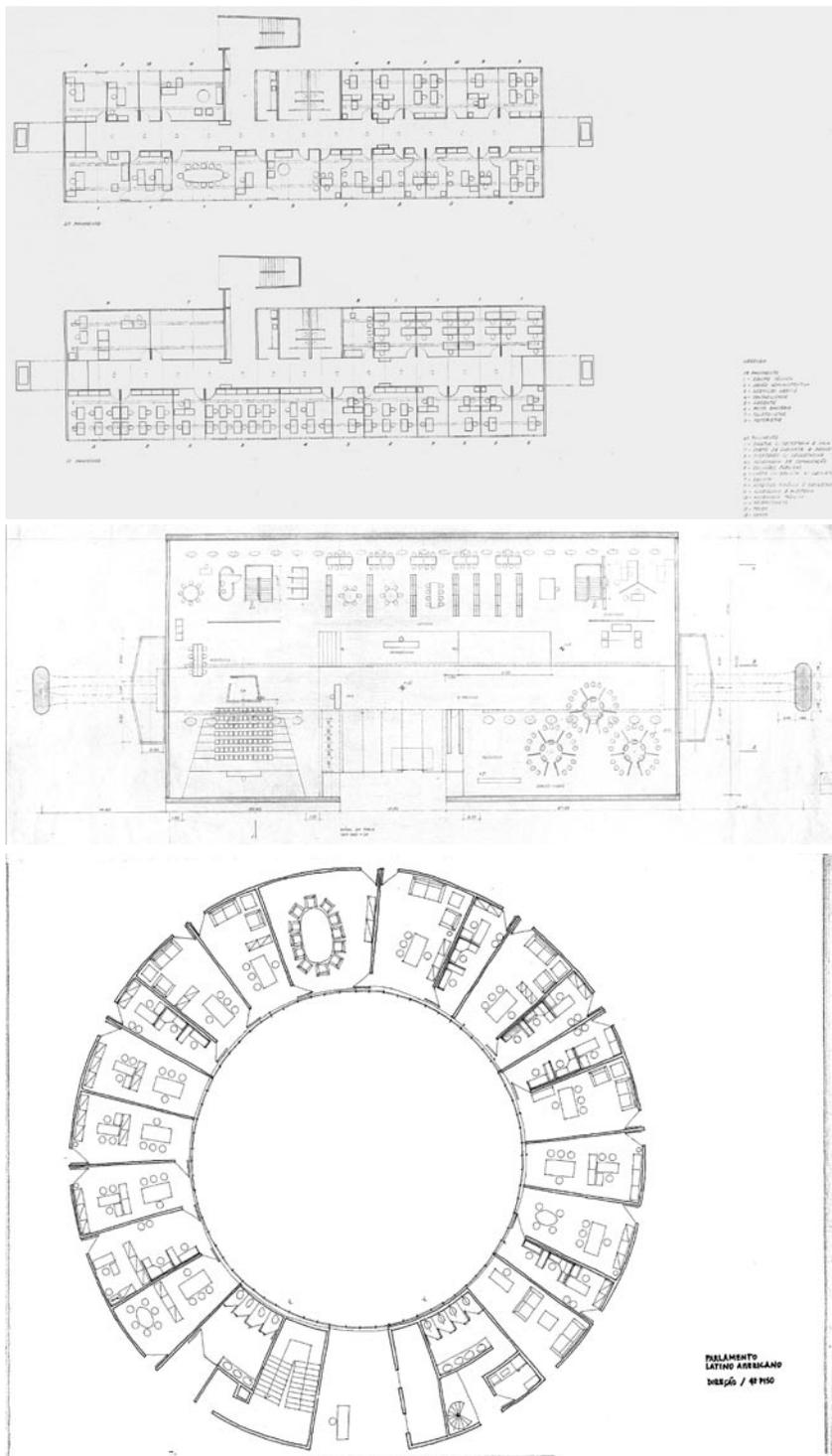


Fig. 78, 79, 80: Sistematización en la distribución de los espacios internos. Edificio de la administración, biblioteca y Parlatino son, en el caso del Memorial, algunos ejemplos.

Centrándonos en el proyecto del Memorial de América Latina, atender al programa era dotarlo de una sistematización en la distribución de las funciones sin que éstas condicionaran la forma del objeto arquitectónico. El uso, en este proyecto y en tantos otros de Oscar Niemeyer, ocupa una posición secundaria dentro de la complejidad de planteamientos que el arquitecto atiende en la configuración del proyecto arquitectónico. La forma es, ante todo, la traducción justa y conscientemente trabajada de otros conceptos tratados de manera prioritaria, como la técnica, la innovación, el espanto, la belleza, mucho antes de entender el uso como elemento actuante y protagonista en la composición de la forma. Dice Niemeyer: “[...] sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo de que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não consiste uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.”<sup>50</sup> En el Memorial de América Latina, las resoluciones proyectuales en relación a su uso están claramente en segundo plano. Ante todo, el Memorial se compromete con la innovación de la forma y el desarrollo de la técnica. Además, como principal objetivo asocia estos conceptos, de manera metafórica, a la materialización de la latinidad unida y actuante a partir de su diversidad étnico-cultural y como símbolo de superación de las segregaciones históricas. Las formas elegidas para los edificios se comprometen mucho más con estos planteamientos que con un programa convencional y específico de biblioteca, restaurante, museo o auditorio. Esta posición secundaria del uso en la arquitectura de Oscar Niemeyer la podemos observar no solamente en sus proyectos, sino también en sus escritos, donde prácticamente no se remite a cuestiones más reflexivas sobre el uso, el programa o el hombre entendido como *usuario*. El hombre, tanto en sus escritos como en su arquitectura, aparece más bien en una situación contemplativa ante el objeto arquitectónico que como *usuario* de este espacio.

50. “Sin temer las contradicciones de forma con la técnica y la función, seguro de que permanecen, únicamente, las soluciones bellas, inesperadas y armoniosas. Con este objetivo, acepto todos los artificios, todos los compromisos, convencido de que la arquitectura no consiste en una simple cuestión de ingeniería, sino en una manifestación del espíritu, de la imaginación y de la poesía.” NIEMEYER, Oscar. “Forma e função na arquitetura.” *Revista Módulo*. 1960: (p.5).

Esta situación contemplativa, recurrente en su arquitectura, la podemos observar en dos comentarios con una distancia temporal de 30 años entre ellos. El primero, un artículo que reflexiona sobre el papel de la imaginación en el proceso creativo; el segundo, el texto de presentación del Memorial de América Latina: “Ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica. Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar, as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverão oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender.”<sup>51</sup> “E a solução surgiu de uma perspectiva que desenhei na suíte de um hotel, imaginando o conjunto do Memorial como se no papel, naquele momento, o estivesse construindo. Recordo esse meu desenho e ainda hoje me surpreendo ao ver como ele corresponde à realidade. A mesma entrada e a mesma escada de acesso. Ao fundo, o Salão de Atos com sua extensa viga de concreto e a abóbada que nela se apóia levemente; à direita, a Biblioteca, a viga de 90 metros e as cascas de concreto que nela completam o edifício. À esquerda, o Restaurante circular\* e, um pouco adiante, a passarela que liga um terreno a outro, onde foram localizados o Pavilhão da Criatividade, a Administração e o Auditório.”<sup>52</sup> La manera contemplativa de entender el papel del usuario frente al objeto arquitectónico y la consciente lejanía establecida por el arquitecto en lo que respecta a la utilización de las formas arquetípicas en sus proyectos, o incluso de la utilización del tipo en la arquitectura, crea, en cuanto al uso, una situación de *doble orientación*. Por un lado, al establecer una nueva forma para una función conocida, Niemeyer libera a la arquitectura de los patrones rígidamente impuestos por el funcionalismo que tanto rechazaba, de la tradición o de la perpetuación del tipo en la arquitectura, y una vez más se posiciona a favor del carácter de innovación y singularidad que la arquitectura remite cuando es entendida como una obra de arte. Establece, por lo tanto, nuevas maneras de entender la relación entre el programa y el espacio arquitectónico. Pero por otro lado, cuando la relación entre tradición e innovación es radicalmente favorable a

51. “Al proyectar un edificio, el arquitecto es siempre llevado a imaginar la obra realizada, colocándose mentalmente en la situación de un visitante que la estuviera recorriendo de manera atenta y crítica. Esto hace que sienta las sensaciones futuras que su trabajo podrá provocar, las sorpresas que ciertas soluciones nuevas e inéditas deberán ofrecer, las sutilezas arquitectónicas que los más sensibles sabrán encontrar y comprender.” NIEMEYER, Oscar. [1959]. “A imaginação na arquitetura”. *Revista Módulo*, nº15, [p.6-13].

52. “Y la solución surgió de una perspectiva que dibujé en la habitación del hotel, imaginando el conjunto del Memorial como si en el papel, en aquel momento, lo estuviera construyendo. Recuerdo este dibujo mío y todavía hoy me sorprende al ver cómo se corresponde con la realidad. La misma entrada y la misma escalera de acceso. Al fondo, el Salón de Actos con su extensa viga de hormigón y la bóveda que se apoya en ella suavemente; a la derecha, la biblioteca, la viga de 90 metros y las cáscaras de hormigón que en ella completan el edificio. A la izquierda, el restaurante circular y, un poco adelante, la pasarela que une un terreno a otro, donde fueron localizados el Pabellón de la Creatividad, la Administración y el Auditorio.” NIEMEYER, Oscar. IN “Caderno Técnico”, Fundação Memorial da América Latina, 1989.

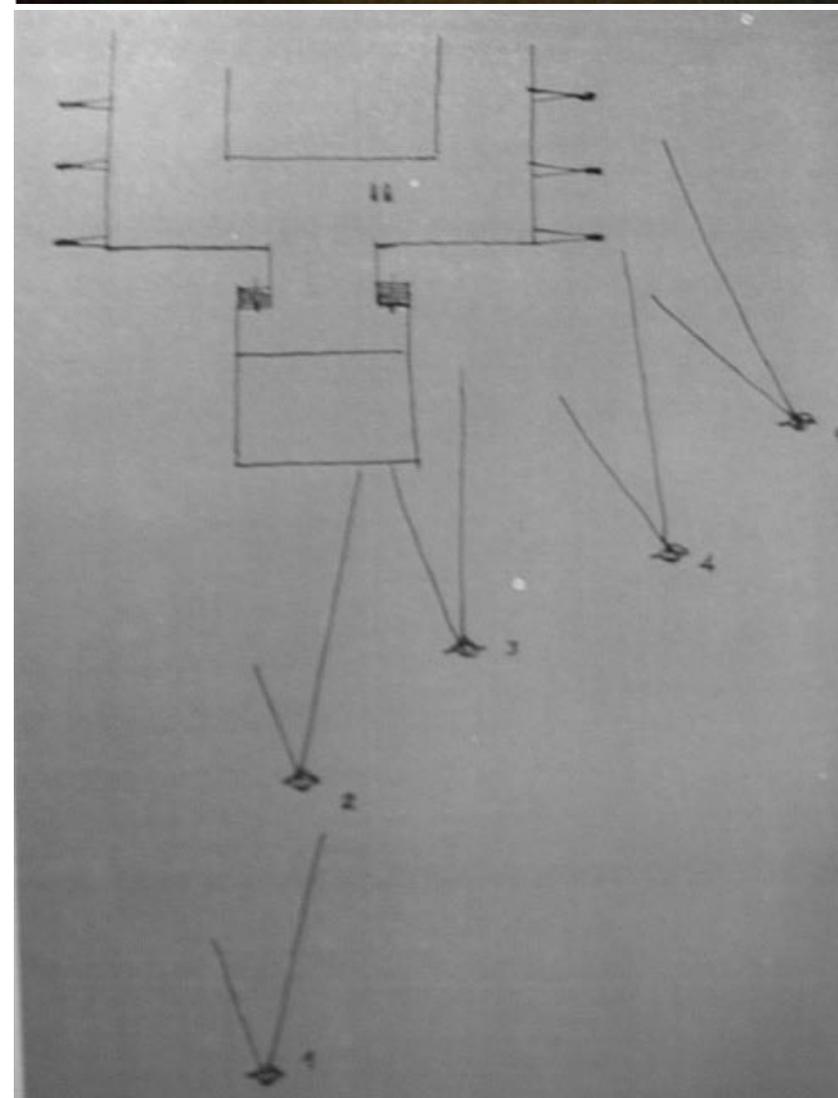
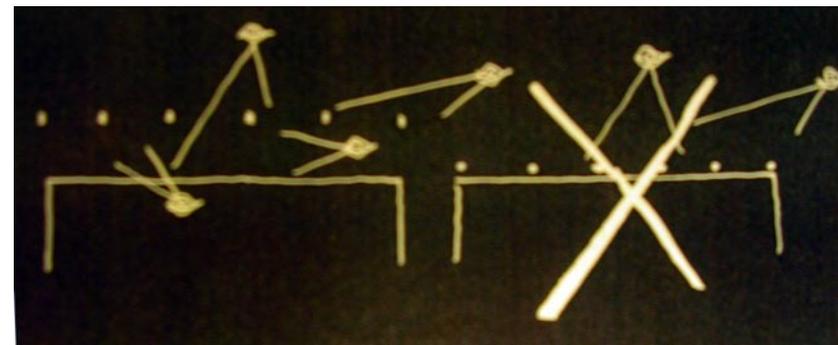


Fig. 81 y 82: Croquis explicativos realizados por Niemeyer sobre la experiencia contemplativa del individuo frente al objeto arquitectónico.

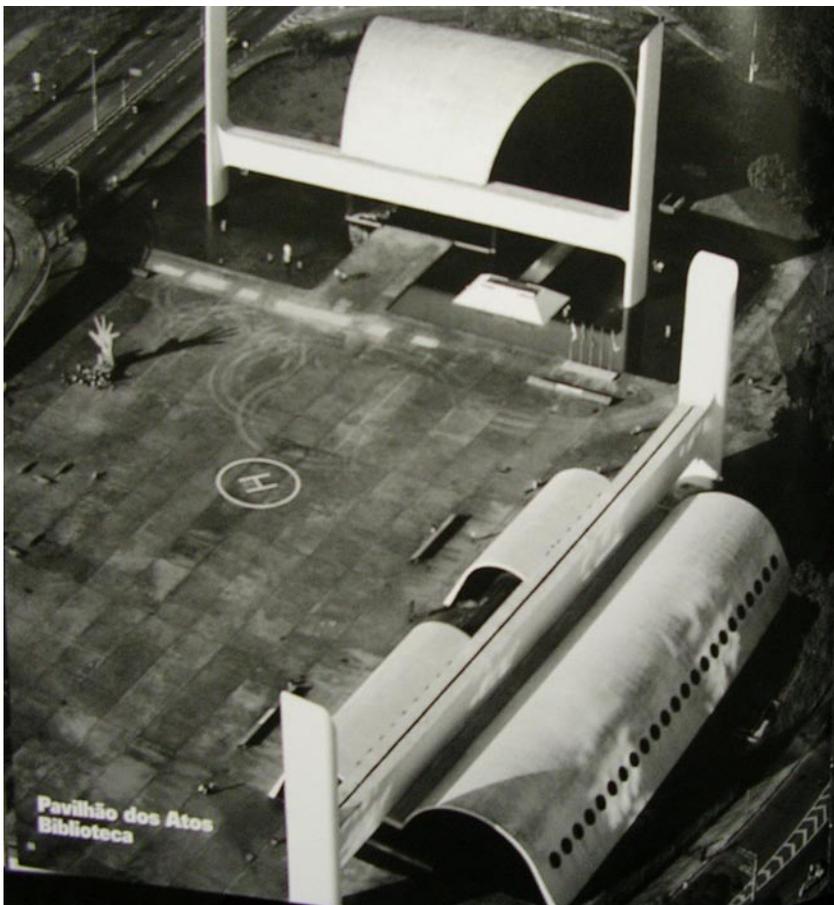
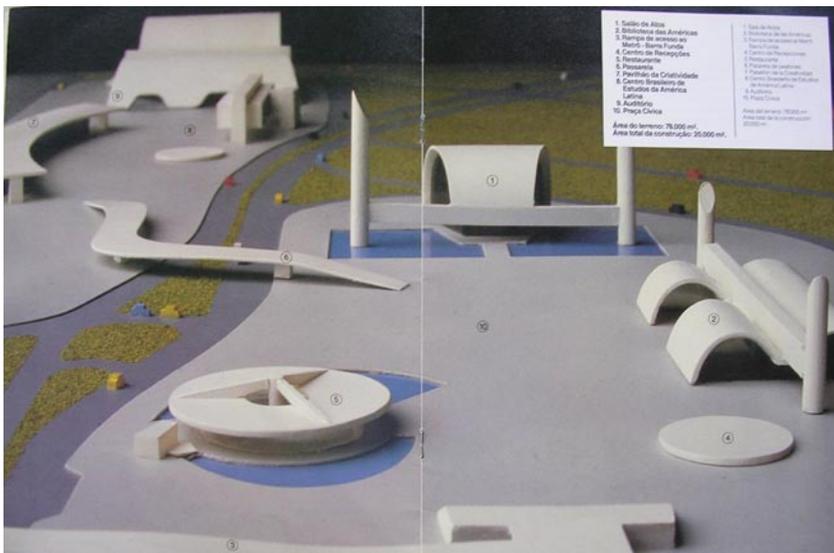


Fig. 83 y 84: La Plaza Cívica pensada para las grandes concentraciones de ciudadanos, una gran esplanada que reúne y exalta la arquitectura de los edificios.

la innovación, sin que ésta deje ninguna especie de rastro sobreentendido del uso-tipo, que ayude al individuo a guiarse en esta nueva experiencia, Niemeyer se arriesga a que los usuarios no compartan su propuesta. Posiblemente, el riesgo asumido por el arquitecto se hace más notorio en la propuesta de la Plaza Cívica alrededor de la cual se concentran los edificios del Memorial. Una inmensa área vacía proyectada por el arquitecto con dos finalidades a cumplir: a nivel formal, establecer la justa escala que permitiría el equilibrio y la unidad arquitectónica entre los edificios y que simultáneamente reforzara la escala monumental elegida por el arquitecto; a nivel funcional, servir de espacio para las grandes concentraciones populares, sean las festividades o las reivindicaciones.

Esta supremacía del objeto arquitectónico frente al individuo que lo utiliza hace que, en numerosas ocasiones, el arquitecto sea criticado principalmente por la utilización de una escala mucho más apropiada a los objetos arquitectónicos que a los hombres que los utilizan. En diferentes medios y en el tramo de entrevista<sup>53</sup> que reproducimos contesta a este respecto:

*Zubaran - ¿Y la gran plaza del Memorial de América Latina, una plaza tan grande, tan monumental? Es una plaza enorme, parece que quiere contener toda la América Latina. ¿Cuál es la intención de una plaza tan monumental, tan grande?*  
*Niemeyer - Es un lugar para que el pueblo se reúna, para encontrarse.*  
*Zubaran - ¡Pero es muy grande!*  
*Niemeyer - Si Usted va a Italia verá la plaza limpia.*  
*Amaurety - Plazas secas, pavimentadas.*  
*Niemeyer - Valorando la arquitectura. Quien quiere ver vegetación va para el Jardín Botánico. Si usted quiere valorar la arquitectura, es algo limpio, no mezclado. Cuando es una plaza de sentido político, de reunión... Pero no le dieron importancia a la finalidad política del conjunto, porque no se volvieron a reunir, nunca más se realizaron actos de protesta, convocar a los artistas de fuera, que era la finalidad que Darcy Ribeiro quería.*

El problema de la comunicación entre autor y usuario, en lo que se refiere al uso, es algo recurrente en la obra niemeyeriana. Muchas veces el discurso innovador buscado por el arquitecto, creando un objeto inédito y donde el uso no ocupa un espacio de primer orden en la configuración, termina finalmente por generar un enfrentamiento entre la postura del autor y la de los usuarios del objeto proyectado. En muchas ocasiones no

53. DA SILVEIRA, Luiz Amaurety Silva, ZUBARAN, Luiz Carlos & DE SOUZA, Luiz Antonio Catafesto (2000). *Entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer*. Internet.

se entiende que Niemeyer sobreponga la libertad plástica preferida por el arquitecto a la búsqueda de una total adecuación del objeto proyectado al uso propuesto: que el uso, y consecuentemente el usuario, no estén en la primera línea de su proceso configurativo. En el caso específico del Memorial de América Latina este punto conflictivo de comunicación entre el autor y el usuario asume una escala considerable. Más que por el usuario ocasional del conjunto, la incomunicación ocurre de manera acentuada con los que diariamente usan estos objetos arquitectónicos: los trabajadores. Principalmente en lo que se refiere a los espacios técnicos, los edificios no poseen un rigor equiparable al rigor formal trabajado por el arquitecto. Sobre la cuestión del uso abordada por los usuarios trataremos más adelante, en la segunda parte de la investigación del objeto arquitectónico, denominada 'El objeto usado: el objeto comunica'.

Sin embargo, en la interpretación hermenéutica del objeto arquitectónico, entendemos el usuario como parte protagonista no solamente de la relación sociocultural conformadora del poder comunicativo del objeto arquitectónico ya construido, sino como elemento fundamental de ser considerado en la elaboración del discurso arquitectónico, dado que el valor del objeto artístico reside en su carácter de ser construido 'por y para la sociedad'.<sup>54</sup> De este modo, el usuario es protagonista conjuntamente con el entorno, desde el mismo proceso creativo de elaboración del proyecto arquitectónico. Sin una particular preocupación por el individuo dentro del proceso creativo del objeto, éste está sujeto a una apropiación por parte del usuario muy por debajo de las expectativas que el objeto potencialmente puede ofrecer. La relevancia de la relación objeto [a través del autor] – usuario dentro del discurso hermenéutico se observa en las consideraciones que Paul Ricœur hace sobre el tema en muchos de sus escritos, como en 'Tiempo y narración II', donde Ricœur habla de la importancia para la comunicabilidad de la narración, la incorporación de las voces y puntos de vista<sup>55</sup> en los relatos literarios. En la arquitectura pasa lo mismo. Josep Muntañola ha resaltado en sus investigaciones<sup>56</sup> la importancia para la arquitectura de la comprensión e incorporación de estos conceptos en la elaboración del discurso arquitectónico. La consideración del papel del usuario desde el principio de la elaboración del objeto arquitectónico, propicia un acercamiento a su universo y por lo tanto una potenciación del poder comunicativo del objeto arquitectónico. El esfuerzo comunicativo, por lo tanto, aumenta cuando aumentan las diferencias entre el autor y el usuario.

54. BAJTIN, Mijail M. "Categorías modales de la lengua. IN Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos." Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. 100. Serie Estudios Culturales Ed. Anthropos Editorial / Editorial de la Universidad de Puerto Rico Rubi [Barcelona]: Anthropos Editorial, 1997. [p.164-172].

55. RICOEUR, Paul. 'Punto de vista y voz narrativa' IN "Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción." Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. [p.512 -532].

56. MUNTAÑOLA i THORNBERG, Josep. "Arquitectura y prefiguración: hacia una crítica dialógica." Khôra 7 Barcelona: Edicions Virtuals - Edicions UPC, 2001.

El narrador, como observa Ricœur en 'Tiempo y Narración II', tiene la función de 'representación' de los acontecimientos, de 'dominio' de la estructura del texto, de 'interpretación' y de 'acción' en correlación con el personaje que ejerce las mismas funciones en una proporción inversa<sup>57</sup>. Transfiriendo esto a la elaboración del proyecto del Memorial, encontramos que Niemeyer cumple con el papel de narrador que describe Paul Ricœur. De esta manera, deposita sobre la elaboración del objeto arquitectónico sus mecanismos de organización del discurso, de representación e interpretación del tema y de su problemática y, finalmente, determina la 'acción' del objeto. El usuario, por su lado, aunque en otro ámbito del discurso, también ejerce las mismas funciones, es decir, desde la refiguración. Pero el usuario, en la elaboración del discurso arquitectónico del Memorial no aparece como un elemento actuante. El punto de vista que encontramos en el discurso niemeyeriano del Memorial de América Latina es exclusivamente de carácter autorial. Oscar Niemeyer no elabora un discurso polifónico, desde donde el narrador 'conversa' con los personajes, es decir, desde donde elabora un discurso basado en la pluralidad de conciencias que se manifiestan. El discurso elegido para el relato arquitectónico del Memorial de América Latina posee una única voz: la del narrador. Esta elección finalmente determina que toda la metáfora elaborada en el discurso es personalizada, reflejo ideológico, expresión de la visión de mundo del autor. Yendo más allá, una consecuencia de la estética kantiniana del genio, ya observada en la interpretación que el arquitecto hace del entorno. En esta situación de carácter tan autorial, punto de vista y voz son meramente sinónimos, eliminando toda la variedad comunicativa posible cuando son consideradas las diferencias potenciales entre estas dos figuras del discurso señaladas por Ricœur.

- EL ENTORNO POTENCIAL / OBJETO POTENCIAL / USUARIO POTENCIAL CONSIDERADO POR EL AUTOR EN EL PROYECTO.

En el proceso configurativo del objeto arquitectónico nos encontramos con un elemento importante que está inevitablemente presente en la conformación del discurso, sea de manera consciente o inconsciente por parte del que proyecta: la doble orientación<sup>58</sup>. Cabe recordar que la doble orientación ocurre en dos momentos del proceso configurativo: en la elaboración del lenguaje arquitectónico y en el proceso de proyectación. Encontramos el sentido de la doble orientación en el seno mismo del acto de proyectar. *El arquitecto proyecta no solamente en el espacio sino también en*

57. Consideraciones de Ricœur a partir de las aportaciones de Ludomir Dolezel, 'The typology of narrator: point of view in fiction'. RICOEUR, Paul. 'Punto de vista y voz narrativa' IN "Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción." Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.

58. Ver descripción del concepto en el capítulo 'Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura' [p.7 - 29]

*el tiempo*. La espacialidad, característica inherente al objeto arquitectónico, hace que el objeto materialice una dimensión temporal y se perpetúe a través de su materialidad en el tiempo. Este es un dato muy importante a considerar en el proceso creativo del objeto arquitectónico. Paul Ricœur, en 'Arquitectura y Narratividad'<sup>59</sup>, reflexiona sobre esta característica inherente de la arquitectura: la capacidad de espacializar el tiempo y de dotar de temporalidad el espacio.

Es en el proceso creativo cuando el arquitecto propone la doble orientación con el tiempo; proyecta a partir de la realidad, según las necesidades y aspiraciones del tiempo presente y a la vez realiza un viaje al tiempo futuro proyectando las transformaciones que el objeto soportará y/o aportará a su realidad futura. Este viaje proyectual hacia el tiempo futuro hace que sea necesario proyectar no solamente el objeto potencial (del tiempo futuro) sino también el usuario y el entorno potencial.

En el 'laboratorio de objetos proyectados' observamos cuál es el grado de preocupación de Oscar Niemeyer con la perpetuación del objeto arquitectónico en el tiempo, si el arquitecto lo realiza de forma consciente o no y si la proyección futura que hace del objeto también abarca el entorno y el usuario del Memorial de América Latina. El Memorial de América Latina es un proyecto dirigido hacia el futuro. Un futuro idealizado y, así como en el discurso platónico, el objeto arquitectónico debe descubrir y representar la idea. Bajo este concepto, el arquitecto elabora un conjunto de objetos arquitectónicos que sean capaces de potenciar transformaciones. Niemeyer, en las entrevistas o escritos analizados para el desarrollo del análisis sobre el proyecto del Memorial de América Latina, nunca menciona la relación que establece con el entorno más inmediato, el barrio de Barra Funda, dónde se construye el conjunto arquitectónico. Sin embargo, podemos observar que los objetos arquitectónicos niemeyerianos, dado su carácter de monumentalidad y originalidad, poseen intrínsecamente una predisposición a potenciar transformaciones en diferentes ámbitos de la cultura, incluyendo el entorno en sus diferentes instancias. En el caso del Memorial de América Latina, el conjunto arquitectónico intrínsecamente se dispone a propulsar transformaciones tanto del barrio de Barra Funda como del subcontinente de América Latina. Como residuo urbano que era en 1988, en el barrio de Barra Funda se inicia amplio proceso de transformación urbana de la zona con el proyecto del Memorial de América Latina y de la Terminal Intermodal de Transportes un. Como parte de esta transformación, se proyecta una vía, paralela a la vía del tren, que corta el solar del Memorial por la mitad, que

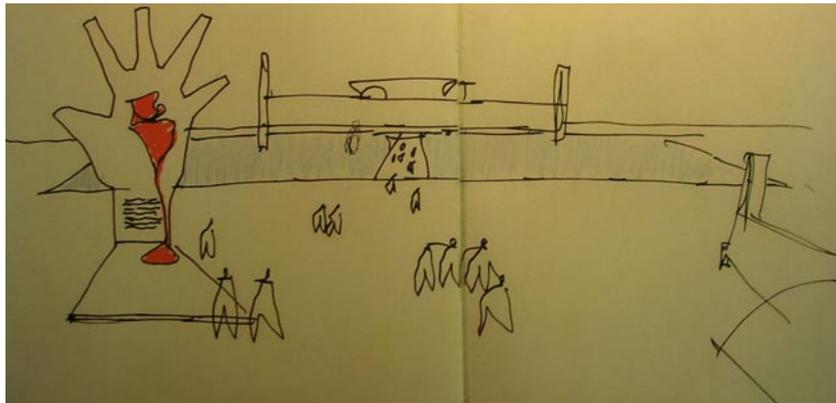
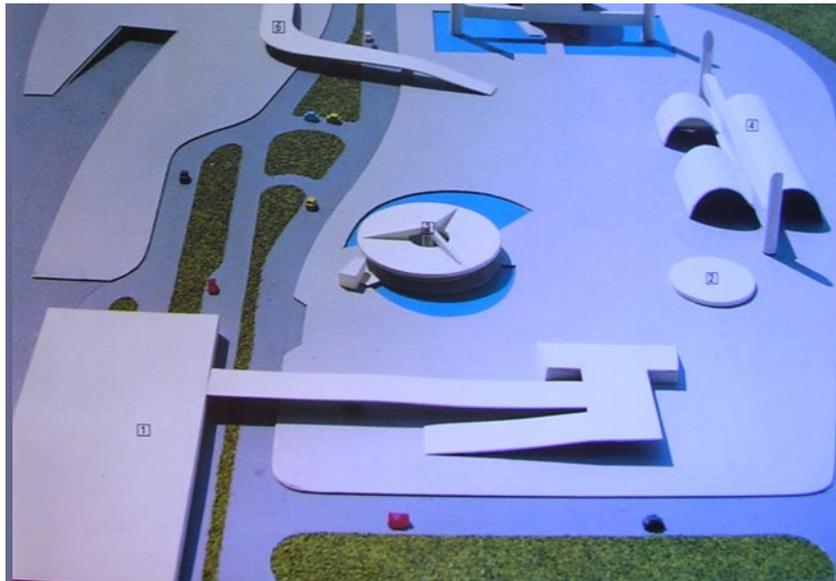
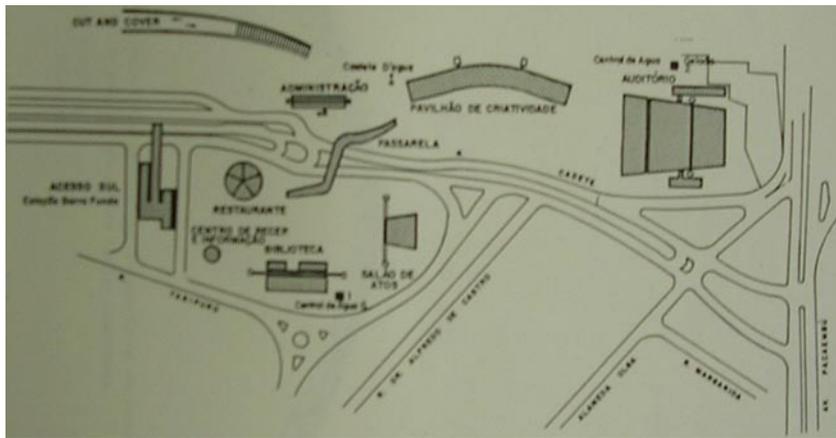


Fig. 85 a 87: Activar una transformación urbana: incorporación de una vía expresa y de la Estación Intermodal de Transportes al proyecto inicial del Memorial.

pasa por la Terminal de Transportes y comunica dos vías expresas de la zona oeste de la ciudad. A lo largo del proceso proyectual, Niemeyer incorpora la nueva vía y la Estación de Transportes a la propuesta original del Memorial. Ubica la entrada principal del conjunto arquitectónico al lado de la Terminal de Transportes y redistribuye el conjunto del Memorial en dos partes, haciendo que la vía rápida cruce por medio del conjunto. Este nuevo dato de proyecto hace que surja un nuevo elemento arquitectónico: la pasarela.

Niemeyer, en la elaboración del proyecto, conoce la realidad y se aleja de ella, proyecta dentro de otra dimensión temporal, el tiempo futuro, vislumbrando la potencialidad que le ofrecen los actores de la relación sociocultural arquitectónica: el entorno, el usuario y el objeto arquitectónico. Los tres actores son considerados por el arquitecto dentro del proceso proyectual como elementos perfectos, ideales, que se armonizan y se complementan mutuamente. A través del objeto arquitectónico que maneja, el arquitecto desea potenciar la transformación de los otros dos actores. Platónicamente proyecta el objeto ideal capaz de transformar la realidad que le circunda, sea el entorno más inmediato de la zona degradada del barrio de Barra Funda, sea el territorio latinoamericano proyectándole la centralidad que le faltaba. También proyecta el usuario ideal que hará del conjunto arquitectónico del Memorial el territorio de la latinoamericanidad. En lo que se refiere específicamente al usuario, a través del programa<sup>60</sup> propuesto por el antropólogo Darcy Ribeiro, el Memorial buscaba atender a dos tipos específicos: el visitante interesado por ampliar sus conocimientos y reflexiones sobre América Latina y el usuario-investigador. Para atraer a estos usuarios potenciales, Darcy Ribeiro elabora un programa amplio de actividades. Propone la elaboración de la Biblioteca Latinoamericana con material de diferentes ámbitos del conocimiento sobre América Latina, el Pabellón de la Creatividad con muestras de la cultura popular de diversos países que componen el subcontinente y el Auditorio para actuaciones o seminarios. Estos espacios se destinan básicamente al visitante común interesado en profundizar sus conocimientos sobre América Latina. Por otro lado, propone también que el Memorial sea un centro difusor de investigaciones sobre América Latina, crea actividades complementarias que refuercen esta característica y propone el CBEAL (Centro Brasileño de Estudios de América Latina) ubicado en el mismo edificio de la Administración. Su papel es fomentar la investigación y el intercambio entre investigadores de cuestiones referentes a América Latina. Para eso, propone la concesión anual de premios en los ámbitos de las Letras, Ciencias y Tecnología y Artes. También propone la creación de un programa de cátedras (de Estudios Paulistas, de Estudios Brasileños y Estudios Americanos) y becas que fomenten el intercambio

60. Ver en los anexos el programa completo de actividades que idealizó Darcy Ribeiro para el Memorial de América Latina.

entre los investigadores latinoamericanos. Otro vehículo de comunicación es la creación de la Revista Nossa/Nuestra América para la divulgación del trabajo reciente de intelectuales del continente. El programa elaborado indiscutiblemente se propone formar e informar a los usuarios de este nuevo territorio que se creaba.

Todo el proyecto del Memorial se compromete con la elaboración de una nueva realidad: la transformación del entorno y del usuario real. La realidad es la referencia para lo que se quiere proyectar; la antítesis de lo que vislumbra el autor para el objeto arquitectónico. Niemeyer plantea el proyecto en total oposición a la realidad que se le presenta. En cuanto al entorno, se encuentra con dos dimensiones de la realidad: en el entorno inmediato, encuentra un lugar poco atractivo, residuo urbano de la gran metrópolis sudamericana, y en cuanto al entorno en el sentido metafórico, se encuentra con un enorme subcontinente que necesita conocerse y unificarse en torno a sus objetivos comunes. En lo que respecta al usuario, se encuentra con un usuario poco acostumbrado a imaginarse como parte integrante de América Latina, algo que le suena muy lejano. Delante de esta realidad, Niemeyer proyecta el objeto arquitectónico como propulsor de la realidad que idealiza para el futuro. Propone un objeto arquitectónico que sea propulsor de transformaciones, capaz de dotar de dignidad urbana su entorno más inmediato y de generar una centralidad para América Latina, donde el usuario concienciado se reunirá en las fiestas o en las reivindicaciones y donde podrá siempre informarse sobre la producción o la realidad latinoamericana. En la escultura de la gran mano abierta que realiza para la Plaza Cívica, Niemeyer imprime en el hormigón sus intenciones con la construcción del Memorial: "Suor, sangue e pobreza marcaram a história desta América Latina tão desarticulada e oprimida. Agora urge reajustá-la num monobloco intocável, capaz de fazê-la independente e feliz".<sup>61</sup>

Sin embargo, donde se hace más evidente la proyección hacia el futuro que realiza el arquitecto en la elaboración del lenguaje es a través de la estética de la arquitectura niemeyeriana. El futuro, con el paso del tiempo, se vuelve inevitablemente pasado del próximo devenir, pero en la arquitectura niemeyeriana formalmente los objetos arquitectónicos nos remiten hacia un futuro permanente. La estética niemeyeriana proyecta y ubica sus objetos arquitectónicos en el tiempo futuro que los atrapa y los cristaliza. Niemeyer, en su constante búsqueda de lo monumental, encuentra en el permanente devenir la imagen de lo eterno, y sólo es eterno, sólo persiste en la concepción niemeyeriana, lo monumental, como argumenta el arquitecto en sus escritos

61. "Sudor, sangre y pobreza marcaron la historia de esta América Latina tan desarticulada y oprimida. Ahora urge reajustarla en un monobloque intocable, capaz de hacerla independiente y feliz." Integração das Artes - p.49 e 104 / 1990. IN [www.memorial.org.br](http://www.memorial.org.br). Fundação Memorial de América Latina, 2004.

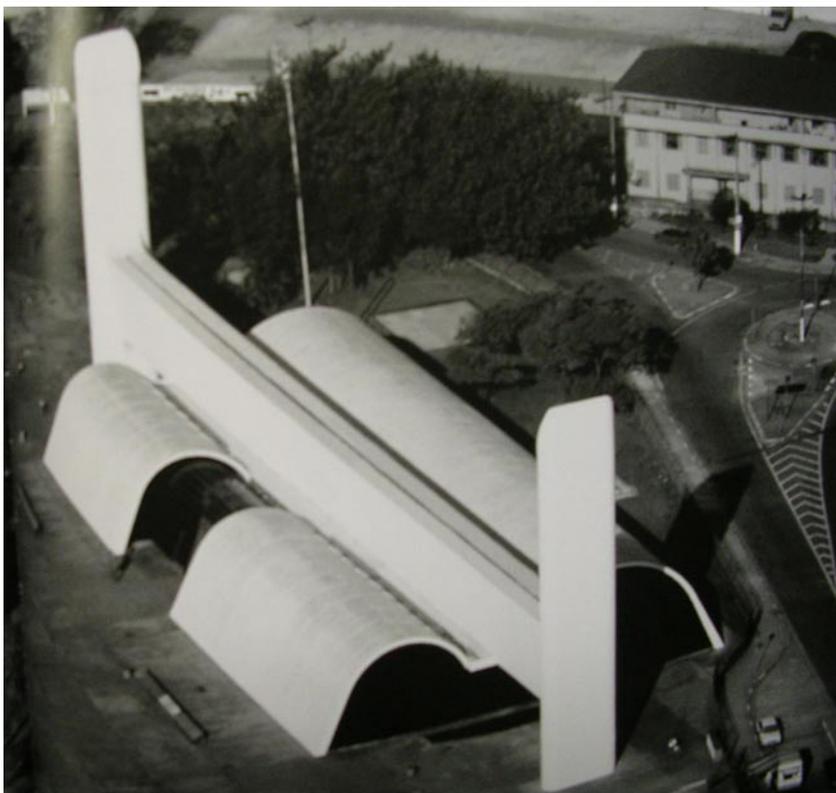


Fig. 88 y 89: La monumentalidad del auditorio y de la biblioteca. Especulación de la forma curva, de la monumentalidad, la búsqueda de la belleza y del desarrollo de la técnica constructiva.

sobre el tema: "Por outro lado, a monumentalidade nunca me atemoriza quando um tema mais forte a justifica. Afinal, o que ficou da arquitetura foram as obras monumentais, as que marcam o tempo e a evolução da técnica. As que, justas ou não sob o ponto de vista social, ainda nos comovem. É a beleza a se impor na sensibilidade do homem."<sup>62</sup>

▪ EL USO DEL OLVIDO COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

El arquitecto, dentro del proceso proyectual, en sus operaciones de configuración, mezcla olvido y memoria. El olvido, así como la memoria, se caracterizan por el carácter selectivo que hacen de los hechos. Paul Ricœur clasifica el olvido como 'el carácter selectivo de la memoria'<sup>63</sup>. En el proceso configurativo, el arquitecto elige lo que quiere narrar y cómo hacerlo. La selección que el arquitecto hace puede tener criterios diferentes en cada proyecto o estar basada en un método narrativo elegido por el propio arquitecto. La elección por un método de trabajo u otro depende básicamente del papel que desempeña la interpretación individual<sup>64</sup> del autor en la composición del objeto arquitectónico. En el caso de Oscar Niemeyer, la interpretación individual del autor es la protagonista dentro del discurso arquitectónico que elabora. Dice Niemeyer: "A arquitetura tem um sentido muito pessoal. Cada arquiteto a elabora de maneira diferente. É claro que a coisa é complexa, que o trabalho em equipe é importante, mas, a meu ver, apenas para o desenvolvimento dos projetos."<sup>65</sup> En la obra niemeyeriana el autor es creador ante todo, característica indispensable para que el objeto arquitectónico que proyecta posea innovación, característica inherente a la obra de arte. El control del proceso creativo es total por parte del arquitecto, lo que a lo largo del tiempo hace que el arquitecto posea su método particular de trabajo.

62. "Por otro lado, la monumentalidad nunca me atemoriza cuando un tema más fuerte la justifica. En definitiva, lo que restó de la arquitectura fueron las obras monumentales, las que marcan el tiempo y la evolución de la técnica. Las que, justas o no bajo el punto de vista social, todavía nos conmueven. Es la belleza la que se impone a la sensibilidad del hombre." NIEMEYER, Oscar. "Niemeyer." Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.27).

63. RICOEUR, Paul. "La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido." Colección Punto Cero Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. (p.13-115).

64. La interpretación individual está fuertemente relacionada con el campo de lo sobreentendido. No es posible una interpretación individual ajena a una concepción colectiva de mundo. Sea negándola o reafirmandola, la interpretación individual está estrechamente vinculada con la visión de mundo de un colectivo determinado. El papel de la interpretación individual en la construcción del discurso arquitectónico (p.46 - 88). "Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura." (p.7 -29).

65. "La arquitectura tiene un sentido muy personal. Cada arquitecto la elabora de manera diferente. Está claro que la cosa es compleja, que el trabajo en equipo es importante, pero, para mí, solamente para el desarrollo de los proyectos." NIEMEYER, Oscar. "Minha arquitetura 1937-2004." Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004. (p.103)

Niemeyer ha escrito en numerosas ocasiones sobre su proceso de creación y desarrollo de los proyectos. En su descripción y reflexión sobre la manera como elabora el objeto arquitectónico, Niemeyer describe minuciosamente los elementos que considera en la elaboración del discurso arquitectónico. Estas descripciones, nos da las señales de lo que prescinde o de lo que relega a un segundo plano durante la proyectación del objeto arquitectónico. El olvido, intencionado o no, ayuda a comprender si las ausencias existentes en proyecto finalmente comprometen el poder comunicativo del objeto arquitectónico. Para el análisis del olvido como estrategia proyectual del arquitecto, tomamos como base el amplio estudio que ha hecho Paul Ricœur sobre el tema<sup>66</sup>. En sus escritos sobre su proceso creativo<sup>67</sup>, Oscar Niemeyer enumera los elementos relevantes para la elaboración del objeto arquitectónico: “Primeiro tomo contato com o problema, o terreno, o programa, o ambiente onde a obra vai ser construída”<sup>68</sup>. A continuación describe cómo maneja estos elementos en la elaboración del proyecto: “durante alguns dias guardo comigo no inconsciente o problema em equação. Um dia este período de espera termina. Surge uma idéia e começo a trabalhar. Analiso a idéia surgida e começo a fazer os meus desenhos. Às vezes é uma planta, um partido arquitetônico que prevalece, outras vezes é um croqui, uma simples perspectiva.”<sup>69</sup> Resalta la escala preferida, 1/500, argumentando que le permite observar la solución en todo su conjunto y elabora los planos del objeto arquitectónico como si lo visitara, interactuando con el objeto, contemplando la solución que todavía investiga como si estuviera finalizada.

77

Niemeyer no deja de resaltar su preocupación por la unidad plástica del objeto arquitectónico y el papel que desempeña la imaginación en la elaboración del objeto: “[...] sentir como a imaginação varia, como as idéias

66. RICŒUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” *Colección Punto Cero* Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. 13-115. y RICŒUR, Paul. “La mémoire, l’histoire, l’oubli.» *L’ordre philosophique* Ed. Alain Badiou, Barbara Cassin Paris: Éditions du Seuil, 2000. 3-656. La reflexión que Paul Ricœur hace sobre el olvido también está presente, de forma resumida, en el apartado sobre la interpretación individual en la composición del discurso arquitectónico, [p.76 - 81]

67. Para citar apenas dos escritos: NIEMEYER, Oscar. “Como nasce a arquitetura.” *Niemeyer* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. 37-41 y NIEMEYER, Oscar. “Método de trabalho.” *Conversa de Arquiteto* Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. 42-43.

68. “Primero tomo contacto con el problema, el terreno, el programa, el ambiente donde la obra va a ser construida.” “Método de trabalho.” *Conversa de Arquiteto* Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. [p.42-43].

69. “durante algunos días guardo conmigo en el inconsciente el problema en ecuación. Un día, este período de espera termina. Surge una idea y empiezo a trabajar. Analizo la idea surgida y comienzo a hacer mis dibujos. A veces es una planta, un partido arquitectónico el que prevalece, otras veces es un croquis, una simple perspectiva.” “Método de trabalho.” *Conversa de Arquiteto* Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. [p.42-43].

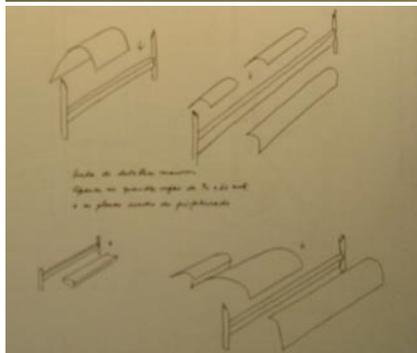
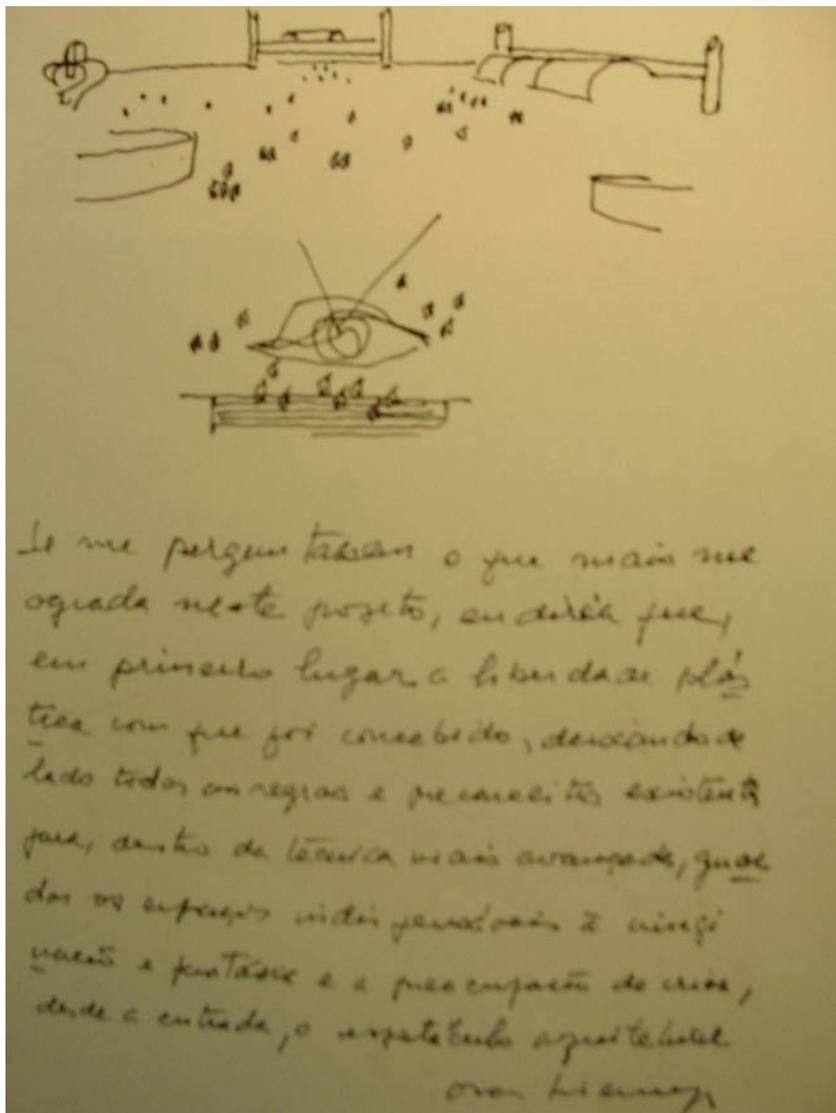


Fig. 90, 91, 92: La especulación de la forma curva en el proyecto general, en la estructura, incluso en la elaboración del logotipo.

vão surgindo diferentes, ora com dois ora com três volumes, ora simples, ora caminhando para o monumental. Em todas prevalece a curva, esta liberdade plástica que preferimos, decorrente de 'tudo que vimos e amamos na vida' como me disse um dia André Malraux do seu museu imaginário"<sup>70</sup>. Aunque basado en la libertad plástica preferida por el arquitecto, el objeto arquitectónico niemeyeriano se detiene con especial cuidado en el arrojado de la estructura elaborada y, pasada la fase de elaboración de la forma, el arquitecto se reúne con el calculista donde termina de dimensionar la estructura proyectada. Oscar Niemeyer es consciente de que la arquitectura es una narrativa y siempre al final de sus proyectos, con la intención de que el 'texto' sea coherente, donde cada personaje o pasaje esté perfectamente adecuado a la trama, elabora un texto explicativo, y si acaso le faltan los argumentos que justifiquen el proyecto, lo vuelve a dibujar. Finalmente, desarrolla la maqueta que proporciona la visión espacial completa del objeto propuesto. El control que ejerce Oscar Niemeyer del proceso creativo deja claro que al arquitecto no se le escapa nada que considere imprescindible durante el proceso de proyectación. Entre estos elementos imprescindibles para la elaboración del objeto arquitectónico están aquéllos que poseen cualidades ideales, en algunos casos pueden ser las características geográficas del lugar como ocurrió en los casos del Museo de Caracas y el de Niteroi.

El arquitecto resalta en los escritos la máxima importancia que da a la innovación en la elaboración del objeto arquitectónico: "Um dia, o arquiteto resolve utilizar uma forma antiga, antiqüíssima, já incorporada ao vocabulário plástico da arquitetura. E isso foi o que aconteceu com o arquiteto norte-americano Pei, projetando a bela pirâmide do Louvre, em Paris. E o mesmo fiz ao adotar a cúpula – a abóbada circular que os egípcios usavam e os romanos multiplicavam – no edifício do Congresso Nacional. E nela intervimos plasticamente, modificando-a, invertendo-a, procurando fazê-la, mais leve como é fácil explicar. [...] São minúcias com as quais o arquiteto tenta aprimorar seus projetos e poucos podem compreender ou imaginar."<sup>71</sup> Las minucias a que se refiere el arquitecto no contemplan de una manera

70. "[...] sentir cómo la imaginación varía, cómo las ideas van surgiendo diferentes, ora con dos ora con tres volúmenes, ora simple, ora caminando para lo monumental. En todas ellas prevalece la curva, esta libertad plástica que preferimos, fundamentada en 'todo lo que vimos y amamos en la vida', como me dijo un día André Malraux de su museo imaginario." NIEMEYER, Oscar. "Como nasce a arquitetura." *Niemeyer* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.38).

71. "Un día, el arquitecto resuelve utilizar una forma antigua, antiqüísima, ya incorporada al vocabulario plástico de la arquitectura. Y esto fue lo que le ocurrió al arquitecto norteamericano Pei, proyectando la bella pirámide del Louvre, en París. Y lo mismo hice al adoptar la cúpula – la bóveda circular que los egipcios utilizaban y los romanos multiplicaban – en el edificio del Congreso Nacional. Y en ella intervino plásticamente, modificándola, invirtiéndola, buscando hacerla más ligera, como es fácil explicar. [...] Son minucias con las cuales el arquitecto intenta aprimorar sus proyectos y pocos pueden comprender o imaginar." NIEMEYER, Oscar. "Como nasce a arquitetura." *Niemeyer* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.39 - 40).

especial, en la elaboración del discurso arquitectónico del Memorial, a dos importantes protagonistas del discurso, si consideramos la arquitectura fruto de una dinámica sociocultural: el entorno y el usuario. En el proyecto del Memorial de América Latina el arquitecto más bien 'olvida' la realidad que le circunda. Parte de ella como tabula rasa, no asocia el objeto arquitectónico más que circunstancialmente a aquella realidad. El entorno real y el usuario real no son mencionados en sus escritos y, en la lectura de los elementos considerados para elaborar el lenguaje arquitectónico, podemos observar la supremacía de otros elementos considerados mucho antes que el entorno real o el usuario real, como ya hemos descrito en los apartados anteriores del presente análisis.<sup>72</sup>

El olvido del que echa mano Niemeyer en la elaboración del proyecto del Memorial es un olvido manifiesto, a medio camino entre el *activo* que Paul Ricœur define como "un olvido utilizado como herramienta narrativa, seleccionando los acontecimientos relevantes para la lógica narrativa", y el olvido evasivo, 'una estrategia de evitación' motivada quizá por una voluntad de no investigar". El olvido manifiesto activo innegablemente olvida cosas para poder recordar otras, y dado que es una clase de olvido consciente e intencional, refleja la postura ideológica del que olvida, que el autor deja ver en la elaboración de la narrativa arquitectónica, de la 'historia oficial' que quiere narrar a partir del objeto que proyecta. Niemeyer, no encontrando en el entorno inmediato las características ideales ni en el ámbito histórico ni en el geográfico que resaltar en el proyecto, deliberadamente lo olvida y se refugia en la elaboración de un territorio imaginario y metafórico, el de la centralidad latinoamericana. Una situación similar ocurre con respecto al usuario. Con respecto al usuario, Niemeyer lo considera en el proceso creativo como el individuo que contempla, más que como el individuo que usa. "Ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se, mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica. Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar, as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverão oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender."<sup>73</sup> La supremacía del hombre que contempla frente al hombre que usa el objeto arquitectónico

72. Ver apartados 1, 2, 3 y 4 del presente análisis.

73. "Al proyectar un edificio, el arquitecto es siempre llevado a imaginar la obra como realizada, colocándose mentalmente en la situación de un visitante que la estuviera recorriendo de manera atenta y crítica. Esto hace que él sienta las sensaciones futuras que su trabajo podrá provocar, las sorpresas que ciertas soluciones nuevas e inéditas deberán ofrecer, las sutilezas arquitectónicas que los más sensibles sabrán encontrar y comprender." NIEMEYER, Oscar. "A imaginação na arquitetura." *Revista Módulo* 1959: (p.7).



Fig. 93 y 94: La escala de lo monumental niemeyeriano 'olvida' al hombre cómo usuario, principalmente en la conformación de la Plaza Cívica. Los bancos corresponden más a esculturas que a la función de equipamiento urbano.

hace que algunos aspectos del uso se encuentren olvidados y no aparezcan resueltos con la misma preocupación que otros aspectos del proyecto. El olvido del hombre como usuario se queda patente en la observación de algunos aspectos del objeto arquitectónico una vez construido.

La monumentalidad del objeto arquitectónico está a la escala del hombre que contempla. La elección consciente del arquitecto por la escala de lo monumental resulta en el olvido consciente de la escala del hombre que usa el objeto arquitectónico. El Memorial de América Latina es un reflejo de esta elección. La escala de lo monumental no está exactamente en la escala de los edificios en sí, sino en la escala del espacio intermedio existente entre ellos. Los grandes espacios que conforman la Plaza Cívica del Memorial es el espacio necesario para que se pueda apreciar el espectáculo arquitectural que el autor propone, como el propio arquitecto ejemplifica: "As pirâmides do Egito não seriam tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz de cada dia."<sup>74</sup> La Plaza Cívica está dimensionada para los grandes eventos y para la contemplación de los objetos arquitectónicos y no especialmente para convertirse en una plaza convencional, de uso cotidiano para la población del barrio o de la ciudad.

Niemeyer elige conscientemente los elementos que serán considerados en la elaboración del proyecto y los que se olvida. A parte de la elección de la escala preferida, la relación entre forma y función en la arquitectura niemeyeriana también es fruto de una elección consciente entre lo que considera y lo que voluntariamente olvida. La forma en la arquitectura niemeyeriana no es como una piel que se adhiere a la función que abriga. En algunos casos, el espacio resultante de la forma no es muy adecuado al uso a que está destinado. Esto hace que, principalmente los espacios técnicos, posteriormente no sean completamente adecuados en cuanto al dimensionamiento, altura, accesos e infraestructura. Esto demuestra que la forma proyectada por el arquitecto está principalmente destinada a atender el espectáculo arquitectural antes que al uso al que el objeto está destinado. Este olvido es consciente por parte del arquitecto, es reflejo de la estrategia compositiva elegida por Niemeyer. "Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões de determinadas técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua em primeiro lugar, um convite à imaginação, às coisas novas e

74. "Las pirámides del Egipto no serían tan bellas y monumentales sin los espacios horizontales infinitos que las realzan e incluso las modifican, según la luz de cada día." NIEMEYER, Oscar. "Espaço Arquitetural." *Conversa de Arquiteto* Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.20)

75. "Estoy a favor de una libertad plástica casi ilimitada, libertad que no se subordine servilmente a las razones de determinadas técnicas o del funcionalismo, sino que constituya en primer lugar, una invitación a la imaginación, a las cosas nuevas y bellas, capaces de sorprender y emocionar

belas, capaces de sorprender e emocionar pelo que representam de novo, de criador; liberdade que possibilite – quando desejável – as atmosferas de êxtase, de sonho e poesia.”<sup>75</sup>

El individuo en el proyecto del Memorial no está contemplado como usuario del objeto arquitectónico. Además, el ser contemplativo a quien Niemeyer se refiere, en el caso del Memorial de América Latina también es idealizado. El arquitecto se encuentra con un usuario potencial que en su mayoría demuestra indiferencia con respecto a las cuestiones latinoamericanas, por desconocimiento o prejuicio. La sociedad latinoamericana unida, politizada y organizada socialmente, reivindicativa de sus derechos como desea el arquitecto, todavía está por conformarse, principalmente con respecto a los brasileños. En su lugar, existe una sociedad que no está demasiado articulada y concienciada sobre la temática latinoamericana.

La situación adversa que encuentra en el ámbito del entorno y del usuario, alejada del plano ideal platónico donde el arquitecto edifica su pensamiento y su manera de proyectar, hace que Niemeyer haga uso de una clase de olvido a medio camino entre el olvido manifiesto activo, buscado conscientemente por el autor como estrategia de la narración elegida y el olvido manifiesto evasivo. El olvido manifiesto evasivo es considerado por Paul Ricœur como una variante conceptual intermedia entre el olvido manifiesto activo y el pasivo. Es una forma ambigua de olvido, que puede ser tanto pasiva como activa y se fundamenta en una ‘oscura voluntad de no informarse, por una voluntad de no investigar’.<sup>76</sup> Niemeyer parte de la realidad pero no la acepta, es intransigente con ella, prefiere no investigar sus potencialidades y elige trabajar desde el plano de lo ideal. De esta manera, deja muchas veces tirado al azar una serie de elementos reales que aunque lejos de ser ideales, pueden aportar singularidad e identidad al objeto por poseer puntos de conexión comunicativa con la realidad que le circunda. Quizá esta preferencia por lo ideal, la belleza, la sorpresa, la creación artística y lo monumental lleva a Niemeyer a la aplicación de un olvido demasiado represor, alejándose de la medida justa, ética y razonada que el arquitecto debe establecer con respeto al olvido.

Las consecuencias positivas y negativas del grado de olvido aplicado por el autor en la elaboración del objeto arquitectónico, si son realmente significativas se reflejan en el objeto arquitectónico cuando esté construido y sea usado. La segunda fase de la investigación sobre el poder comunicativo de los objetos arquitectónicos, que denominamos ‘El objeto comunica’, es una importante herramienta para averiguar si las intenciones del autor cuando elabora el objeto arquitectónico se cumplen o no.

por lo que representan de nuevo, de creador; libertad que posibilite – cuando deseable – las atmósferas de éxtasis, de sueño y poesía.” NIEMEYER, Oscar. “Forma e função na arquitetura.” *Revista Módulo* 1960: (p.3).

76. RICOEUR, Paul. “La memoria, la historia, el olvido. Traducción Agustín Neira.” Madrid: Editora Trotta, 2003.



Fig. 95 a101: Personificación del estilo de la autor: pureza formal, investigación de la técnica del hormigón. Pampulha, Museo de Caracas, Palácio do Planalto, Palácio da Alvorada, Palácio do Itamaraty, Ministerio de Justicia y la cúpula del Congreso Nacional.

- EL GRADO DE PERSONIFICACIÓN DE LA OBRA DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO. *(ESTILO vs. TIPO)*.

“¿Cuándo, y en qué medida, la creación de una imagen empieza a formar parte de la concepción del autor [de su voluntad creadora]?” indagaba Bajtín cuando se refería, en uno de sus escritos, a la cuestión del estilo en la conformación del discurso.<sup>77</sup>

Oscar Niemeyer considera el Conjunto de Pampulha [1943] la obra inaugural de su arquitectura. “Ao escrever um romance, o escritor transfere para os seus textos muito dele mesmo.”<sup>78</sup> Sin embargo, basados en sus escritos podemos decir que es a partir del proyecto del Museo de Caracas (1954) cuando empieza a perfilarse la conformación del estilo arquitectónico niemeyeriano. “As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura. Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão do meu trabalho de arquiteto.”<sup>79</sup> A partir de esta etapa identificada por el mismo arquitecto, Niemeyer intensifica en su proceso creativo la búsqueda de una pureza arquitectónica, una síntesis formal donde el objeto arquitectónico empieza a reducirse a pocos elementos, representando una lógica estructural basada en el uso y desarrollo de la técnica del hormigón armado. Estos son, finalmente, los elementos que conforman el estilo del autor.

El Memorial de América Latina es una obra del Niemeyer maduro. En 1988, el arquitecto contaba con 81 años, 53 de ellos dedicados a la arquitectura. Por lo tanto, como el propio arquitecto definía, este proyecto

77. BAJTIN, Mijail M. “Categorías modales de la lengua.” IN *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico.* 100. Serie *Estudios Culturales* Ed. Anthropos Editorial / Editorial de la Universidad de Puerto Rico Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1997. (p.170).

78. “Al escribir un romance, el escritor transfere para sus textos mucho de si mismo.” NIEMEYER, Oscar & SUSSEKIND, José Carlos (2002). *Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*, Rio de Janeiro: Editora Revan. (p.146-147)

79. “Las obras de Brasilia marcan, juntamente con el proyecto del Museo de Caracas, una nueva etapa en mi trabajo profesional. Etapa que se caracteriza por una búsqueda constante de concisión y pureza, y de mayor atención para con los problemas fundamentales de la arquitectura. Esta etapa, que representa un cambio en mi modo de proyectar y, principalmente, de desarrollar los proyectos, no ha surgido sin meditación. No surgió como fórmula diferente, solicitada por nuevos problemas. Resultó de un proceso honesto y frío de revisión de mi trabajo como arquitecto.” NIEMEYER, Oscar. “Depoimento [1958].” *Depoimento de uma geração* Ed. XAVIER, Alberto (org.) Sao Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p.238).

inauguraba la última fase de su trayectoria profesional: “Em cinco partes divido a minha arquitetura: primeiro, Pampulha; depois, de Pampulha à Brasília; depois Brasília; depois, ainda, minha atuação no exterior e, finalmente, o último projeto que realizei para São Paulo.”<sup>80</sup> Todo el proceso de conformación del estilo que el arquitecto experimenta en esta fase, un estado muy avanzado de transformación del discurso: *la transformación del estilo en tipo*. Como define Paul Ricœur, “el tipo es una especie de regla, creadora de una estructura repetible, una especie de sistema combinatorio, una *protoforma*.”<sup>81</sup> Niemeyer, en el Memorial de América Latina juega, durante el proceso creativo, con formas y contenidos que le son muy familiares. Estos elementos que organiza en la elaboración del discurso arquitectónico son fruto de un largo proceso de construcción del estilo niemeyeriano y que después de un amplio periodo de ejercicio profesional, van transformándose en una especie de regla que se antepone a la forma y la constituye; un *sistema combinatorio* entre la curva, la pureza arquitectónica, el hormigón armado y la lógica estructural. Esta combinación de elementos son particularmente desarrollados cuando están asociados a la temática institucional<sup>82</sup>, como es el caso del Memorial de América Latina. *La síntesis formal y constructiva, la lógica estructural, la unidad arquitectónica y la originalidad son los elementos que fueron conformando el estilo del autor* desde Pampulha, pasando por Brasilia y otros proyectos de carácter institucional desarrollados tanto en Brasil como en otros países. Los elementos conformadores del estilo niemeyeriano están todos presentes en el proyecto del Memorial de América Latina. Después de Brasilia, el Memorial se convierte en el segundo gran conjunto de objetos arquitectónicos niemeyerianos.<sup>83</sup> *El proyecto del Memorial es el resultado de un depurado proceso de búsqueda de la síntesis y de la unidad arquitectónica*. Acerca del proyecto ha dicho: “Nada de filigranas. Nada de detalhes menores. São vigas de 90 e 60 metros, a sustentar as placas curvas do pré-fabricado. É a arquitetura reduzida a dois ou três elementos.”<sup>84</sup>

80. “En cinco partes divido mi arquitectura: primero, Pampulha; después, de Pampulha a Brasília; después Brasilia; después todavía mi actuación en el exterior y, finalmente, el último proyecto que realicé para São Paulo.” NIEMEYER, Oscar. “Minha arquitetura.” *Niemeyer* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.12).

81. RICOEUR, Paul. “Morfología del cuento según Propp.” *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. (p.426-444).

82. La relación entre el arquitecto y los temas institucionales son tratados con mayor profundidad en el apartado ‘Los modelos narrativos aplicados’. (p.104 - 107)

83. Actualmente es el ‘Caminho Niemeyer’ que se está construyendo en Niteroi, en Río de Janeiro, el segundo conjunto con mayor cantidad de obras del arquitecto, después de Brasilia.

84. “Nada de filigranas. Nada de detalles menores. Son vigas de 90 y 60 metros, sujetando las placas curvas del prefabricado. Es la arquitectura reducida a dos o tres elementos.” NIEMEYER, Oscar. “sin título.” *Revista Nossa América* 1989: (p.30).

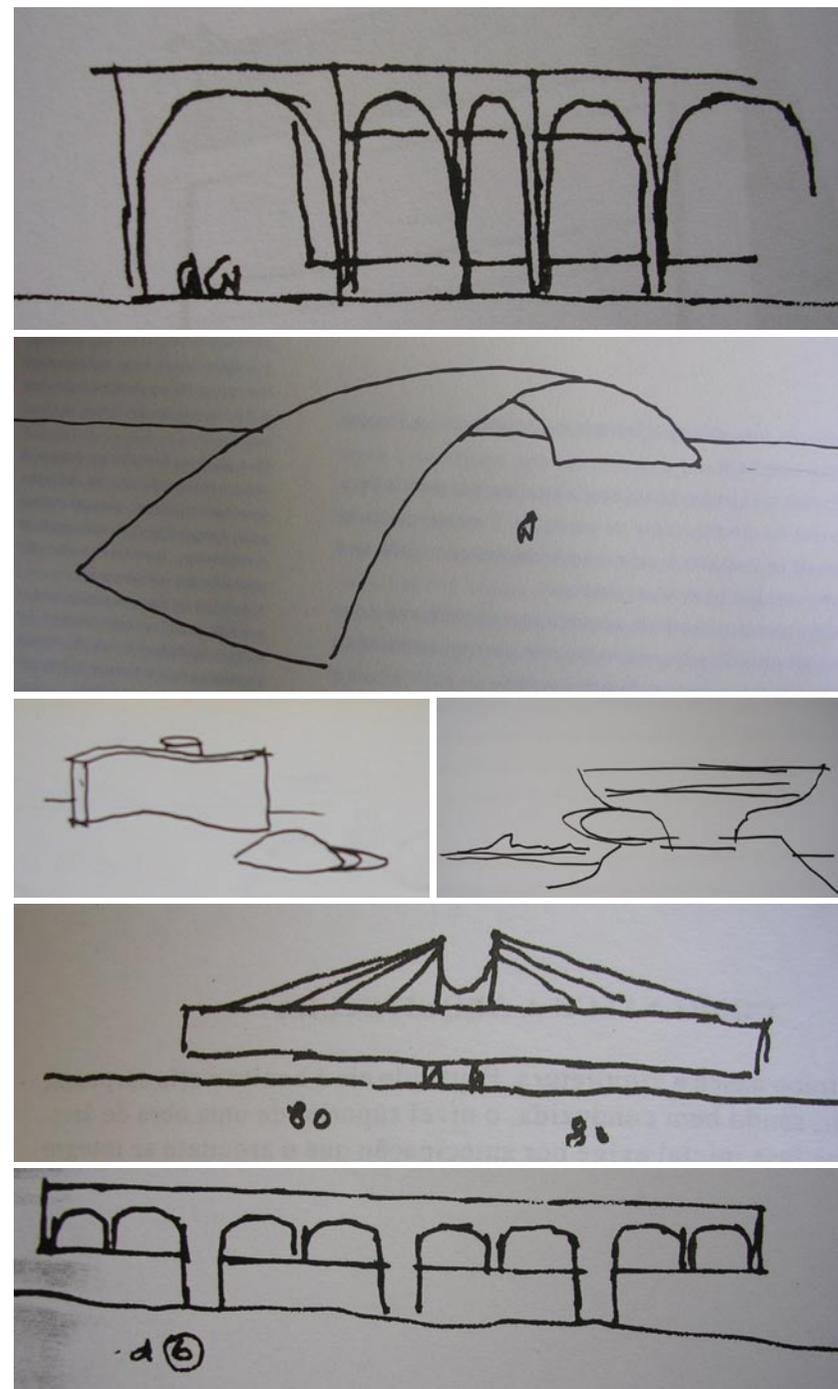


Fig. 102 a 107: Conformación del tipo arquitectónico niemeyeriano: croquis realizados por el arquitecto del Palácio do Itamaraty, Monumento a Duque de Caxias, Partido Comunista Francés, Museo de Niterói, proposta inicial del Museo de Brasília, Fábrica Fata (Turín).

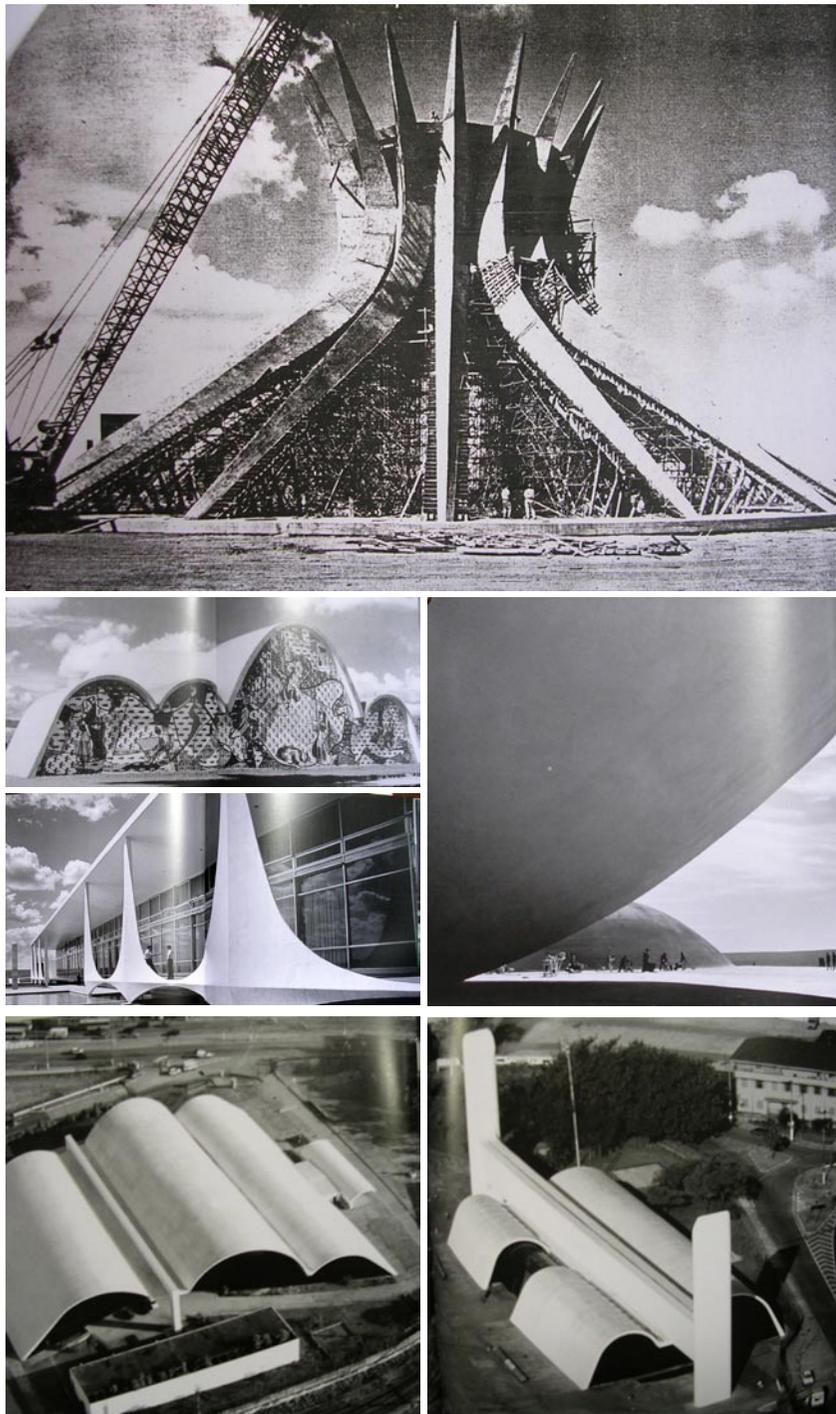


Fig. 108 a 113: A lo largo de los años Niemeyer fue conformando el tipo arquitectónico niemeyeriano. Catedral de Brasília, Iglesia de Sao Francisco (Pampulha), Palacio do Planalto, Congresso Nacional, Memorial de América Latina (Auditorio y Biblioteca).

La conversión del estilo niemeyeriano en una *protoforma* es el resultado de la larga trayectoria profesional de Oscar Niemeyer. En la práctica profesional, el arquitecto desarrolla su particular laboratorio de conformación de su estilo personal, procurando no 'caer en un falso purismo, en un formulario monótono de tendencia industrial, consciente de las enormes posibilidades del hormigón armado.<sup>85</sup> Pero para llegar a la conformación del *tipo* arquitectónico niemeyeriano antes se ha conformado y se ha consolidado el *estilo* arquitectónico del arquitecto. El proceso de conformación del estilo es un aprendizaje interpretativo, como revela Mijail Bajtín, y durante su consolidación, el lenguaje autoconsciente va volviéndose también autorreferente. Va conformando, entre otras cosas, el posicionamiento del autor frente a otros estilos, principalmente a los estilos con que comparte tiempo histórico. El estilo suele estar influenciado por las corrientes artísticas de su época y la personificación del discurso arquitectónico ocurre en diferentes grados, que varían de autor a autor.<sup>86</sup> La autorreferencia, característica intrínseca al estilo ya conformado, tiene en el proyecto del Memorial una enorme relevancia. La secuencia de bóvedas de Pampulha será quizá la referencia formal más evidente, y la solución adoptada para el Parlatino se asemeja formal y estructuralmente al Museo de Araras (SP). En el proyecto del Memorial se puede observar también la traza de la Plaza de los Tres Poderes en la elaboración de la Plaza Cívica.

85. NIEMEYER, Oscar. "Depoimento (1956)." *Depoimento de uma geração*. Ed. XAVIER, Alberto (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p.239).

86. BAJTIN, Mijail M. "Categorías modales de la lengua. IN Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos." *Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico*. 100. Serie Estudios Culturales Ed. Anthropos Editorial / Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1997. (p.164-172).

El arquitecto determina la disposición de los edificios que conforman la plaza pensando en los diferentes puntos de vistas del usuario recorriendo el gran plano horizontal, lugar congregador de los objetos arquitectónicos relacionados plásticamente en la constante búsqueda niemeyeriana de la unidad arquitectónica. Las dos plazas también tienen como denominador común su propósito político: congregar al pueblo en sus manifestaciones reivindicativas o festivas. “Minha preocupação era encontrar – sem limitações funcionalistas – uma forma clara e bela de estrutura que definisse e caracterizasse os edifícios principais – dentro do critério de simplicidade e nobreza, indispensável.”<sup>87</sup> Esta frase se refiere a la Plaza de los Tres Poderes. Sin embargo, podría ser la descripción del arquitecto sobre la propuesta del Memorial de América Latina.

El arquitecto recurre a otro sistema combinatorio niemeyeriano en el proyecto del Memorial, esta vez de carácter estructural, como el que utiliza para el proyecto del Parlamento Latinoamericano: losas colgantes de una estructura principal, posibilitando de esta forma la eliminación de pilares. Esto facilita la elaboración de grandes superficies libres de cualquier interferencia visual. Esta solución ya había aparecido en proyectos anteriores y el arquitecto continúa utilizándolo en proyectos actuales, como comenta Sussekind en las cartas que intercambia con el arquitecto: “Essa decisão de pendurar lajes nas coberturas tem sido, aliás, um excelente recurso para viabilizar grandes espaços e vãos livres nos níveis principais, em muitos de seus projetos; mais uma espécie de marca registrada sua, começando no Mondadori [Itália], passando pelo Parlamento do Memorial da América Latina, pelo Procuradoria Geral da República e, agora, chegando ao Museu de Brasília.”<sup>88</sup> Los proyectos arriba descritos por Sussekind son de diferentes órdenes y resultan en propuestas arquitectónicas muy diferentes entre sí, lo que demuestra que el arquitecto a lo largo de su trayectoria profesional ha llegado a un alto grado de especialización, lo que resulta no solamente en la conformación de un estilo arquitectónico, sino yendo más allá, llega a la conformación de un *tipo arquitectónico*.

85

87. “Mi preocupación era encontrar – sin limitaciones funcionalistas – una forma clara y bella de estructura que definiera y caracterizara los edificios principales – dentro del criterio de simplicidad y nobleza, indispensable.” NIEMEYER, Oscar. “Minha experiência de Brasília.” *Revista Módulo* 1960: (p.12).

88. “Esta decisión de colgar losas desde las cubiertas ha sido, de hecho, un excelente recurso para viabilizar grandes espacios y vanos libres en los niveles principales, en muchos de sus proyectos; una especie más de marca registrada suya, empezando en la Mondadori [Italia], pasando por el Parlamento del Memorial de América Latina, por el espectacular edificio principal (que parece flotar, sin apoyos en el aire) de la Procuradoria Geral da República y, ahora, llegando al Museo de Brasília.” NIEMEYER, Oscar, and SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.73-74).

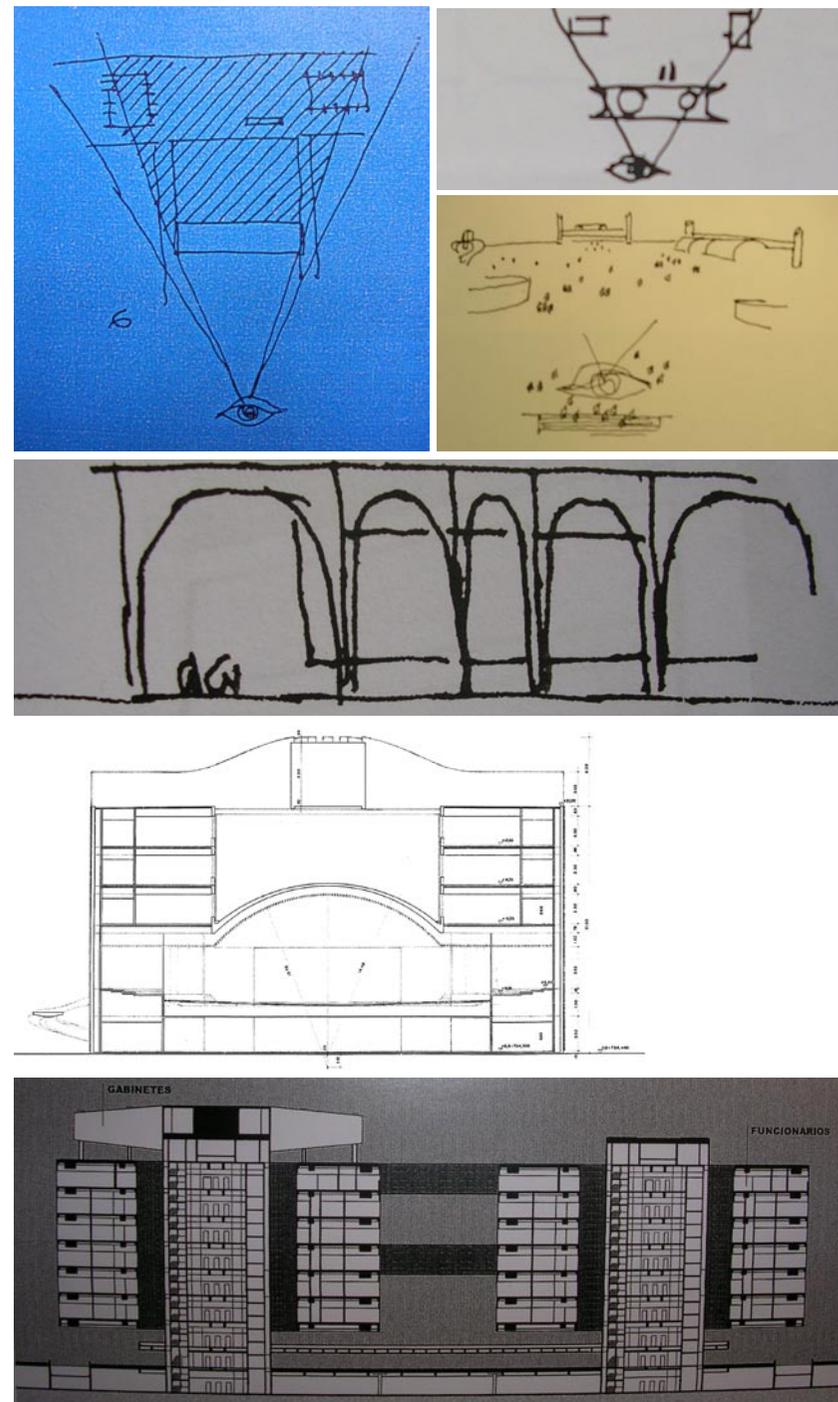


Fig. 114, 115, 116: Trazas de la Plaza de los 3 Poderes en la conformación de la Plaza Cívica del Memorial.

Fig. 117, 118, 119: Solución arquitectónica y estructural: colgar las losas desde la estructura. Fábrica Fata, Parlatino, Procuradoria Geral da República.

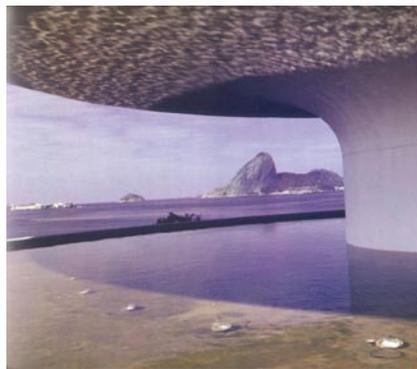
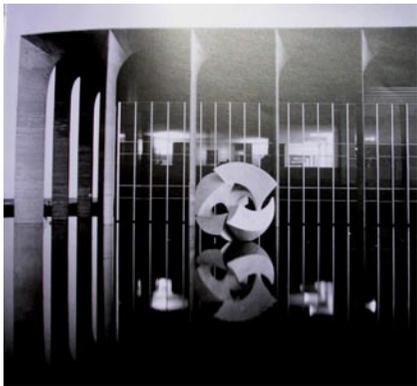
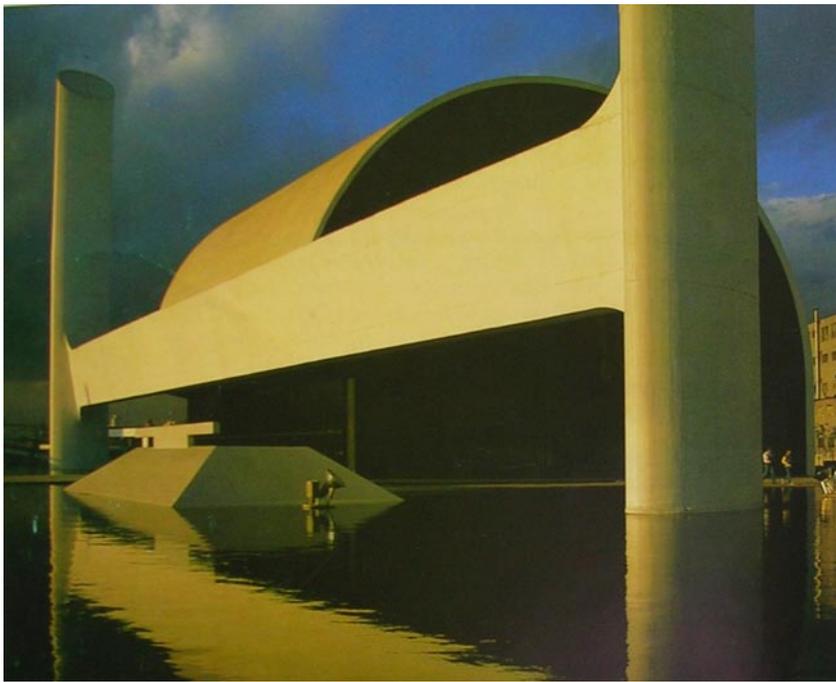


Fig. 120 a 125: El empleo del espejo de agua en diferentes proyectos. Salón de Actos, Palácio do Itamaraty, Ministerio de Justicia, Editora Mondadori, Museo de Niterói, Museo de Curitiba.

Niemeyer, en su particular búsqueda de la levedad del objeto arquitectónico, ha investigado y elaborado otras reglas para lograr la levedad deseada del objeto arquitectónico<sup>89</sup>. En el Memorial de América Latina, Niemeyer también hace uso de una de ellas: los espejos de agua. El espejo de agua es aplicado por el autor en el proyecto del Salón de Actos y del Restaurante (actual Galería de Arte). Esta solución busca dotar al objeto arquitectónico de solemnidad y levedad, alejándolo del entorno más inmediato, haciéndolo levitar sobre el agua, dotándolo, a partir del reflejo que se establece en el agua, de profundidad y poesía, a la vez que resuelve el tema de captación de las aguas pluviales. Esta solución aparece anteriormente en muchos de los proyectos del autor como el Ministerio de Justicia, el Palacio del Itamaraty, el Palacio del Alvorada, la Sede de la Mondadori, el Museo de Niteroi o el reciente Museo de Paraná para citar sólo algunos.

En la conformación de su estilo arquitectónico Niemeyer va también determinando su posicionamiento frente a los otros estilos, principalmente con respecto al funcionalismo con que comparte tiempo histórico: “respondendo aos mais complexados que formalista era a arquitetura ‘purista’ que propunham, pois antes de elaborada já a esperávamos nos seus eternos cubos de vidro, o que para mim constitui formalismo absoluto, considerando que os programas construtivos sugerem, muitas vezes, soluções recortadas e inovadoras.”<sup>90</sup> En otro artículo, satisfecho, comenta la nueva fase que representa en la arquitectura de Le Corbusier la Capilla de Ronchamp y la contundente elección por la belleza y el espanto que hace el arquitecto suizo: “Pouco a pouco, porém foi a arquitetura encontrando o equilíbrio indispensável entre forma e função, de maneira a perder o aspecto frio e científico dessa fase transitória para assumir, novamente, as características superiores e eternas da verdadeira obra de arte.”<sup>91</sup> Oscar Niemeyer ha establecido una postura muy clara de la manera como entiende el papel del movimiento moderno y la influencia que éste establece

89. Ver otras reglas utilizadas por Niemeyer para lograr la levedad del objeto arquitectónico en el apartado ‘Los modelos narrativos aplicados’ [p.104 - 126].

90. “contestando a los más acomplejados que formalista era la arquitectura ‘purista’ que proponían, pues antes de elaborada ya la esperávamos en sus eternos cubos de vidrio, lo que para mí constituye formalismo absoluto, considerando que los programas constructivos sugieren, muchas veces, soluciones recortadas e innovadoras.” NIEMEYER, Oscar. “A forma na arquitetura [1978].” *Depoimento de uma geração* Ed. XAVIER, Alberto [org.] São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [p.144].

91. “Poco a poco, entretanto, la arquitectura fue encontrando el equilibrio indispensable entre forma y función, para perder el aspecto frío y científico de esta fase transitoria y asumir, otra vez, las características superiores y eternas de la verdadera obra de arte.” NIEMEYER, Oscar. “A Capela de Ronchamps.” *Revista Módulo* 1956: [p.44].

en el desarrollo de su arquitectura. También se posiciona en relación al Posmoderno y a otros movimientos como el Renacimiento, el Barroco y la Arquitectura Colonial Brasileña. Con respecto al Barroco, en diferentes ocasiones resalta la influencia que ejerció en su preferencia por las curvas, por el espanto y la belleza. Sin embargo, la relación que Niemeyer establece con estos movimientos estarán analizados en mayor profundidad en el apartado ‘Los modelos narrativos’. Pero es indispensable resaltar en este apartado, aunque de manera breve, la influencia ejercida por estos estilos en la conformación del estilo niemeyeriano, tanto como fuente inspiradora como aquéllos con que el arquitecto establece una clara oposición. Su declarada oposición al funcionalismo que el Movimiento Moderno imprimía en sus inicios, hace que le surja con mayor convicción la necesidad de entender la *forma como una función* indispensable de la arquitectura cuando ésta quiere aportar ‘phantasia’ a la vida de los hombres. Aunque hace referencias al Barroco o a la Arquitectura Colonial Brasileña como fuentes indispensables para acercarse al estilo arquitectónico niemeyeriano, es quizá el Palacio Ducal de Venecia el objeto arquitectónico que más le ha impactado individualmente, como síntesis de los conceptos que buscaba para su arquitectura. Niemeyer dibuja el Palacio Ducal casi tantas veces como dibuja sus propios objetos arquitectónicos. En textos, libros y en ocasión de una exposición en Venecia sobre su obra, dedica toda una sala a dibujos sobre este palacio.<sup>92</sup> “O mesmo amor pela curva, a mesma liberdade plástica, a mesma leveza arquitetural, a mesma atração para vencer os espaços, que hoje o concreto armado, generoso, em tudo nos possibilita.”<sup>93</sup>

87

La búsqueda de la innovación de la forma y de la originalidad de los objetos arquitectónicos es fruto de la comprensión de Niemeyer que, si el arquitecto se compromete con estos dos principios, la arquitectura se convierte en una manifestación artística: el arquitecto, el artista / creador y el objeto arquitectónico, una obra de arte. Sin comprender esta condición, no es posible entender el estilo arquitectónico niemeyeriano. Bajtín, a respecto del autor/creador frente a la obra artística, comenta: “La personalidad creadora subjetivo-positiva es un elemento constitutivo de la forma artística; en ella encuentra su subjetividad una objetivación artística, se convierte en subjetivización creadora significativa desde el punto de vista cultural; también se realiza en la forma la unidad específica del hombre físico y moral, sensible

92. NIEMEYER, Oscar & SUSSEKIND, José Carlos (2002). Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Editora Revan. (p.193).

93. “El mismo amor por la curva, la misma libertad plástica, la misma levedad estructural, la misma atracción por vencer los espacios, que hoy el hormigón armado, generoso, en todo nos possibilita.” NIEMEYER, Oscar & SUSSEKIND, José Carlos (2002). Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Editora Revan. [p.192].

y espiritual; pero se trata de una unidad que es percibida desde el interior. El autor, como elemento constitutivo de la forma, es la actividad organizada que surge del interior del hombre total, que realiza su tarea plenamente, que no presupone nada exterior a sí mismo para llegar a la finalización; es la actividad del hombre entero, de la cabeza a los pies.”<sup>94</sup> El análisis realizado por Bajtín representa en gran medida el papel que Niemeyer desempeña frente a la obra arquitectónica. Al considerar que el objeto arquitectónico deba comportarse como una obra de arte, el arquitecto relativiza los agentes exteriores que intervienen en la concepción del objeto, interiorizando, sujetivizando estos elementos y finalmente convirtiendo el objeto arquitectónico en su visión personal del mundo que le rodea.

**EL CAMPO DEL CONTENIDO:  
EL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL CRONOTOPO EN LA ELABORACIÓN DEL  
PROYECTO.**

- LAS LEYES FUNDAMENTALES DE CONEXIÓN ENTRE MEMORIA, LUGAR E IDENTIDAD TENIDAS EN CUENTA EN EL PROYECTO.

El Memorial de América Latina, en todo su conjunto formal-conceptual, se compromete con el tiempo futuro, a través de la construcción de un devenir idealizado. Pero para construir el futuro que desea, de una América Latina consciente de sus raíces, de su trayectoria histórica y de sus potencialidades de cara a un futuro soberano, se necesita recurrir a un rescate de la historia de América Latina, re-presentarla, es decir, hacerla presente para, sobre esta base, construir el lugar - contenedor de la memoria latinoamericana. Como hemos citado anteriormente, en América Latina en general y en Brasil particularmente, la consciencia de la unidad latinoamericana es muy incipiente, como analiza el antropólogo Darcy Ribeiro, idealizador del programa conceptual del Memorial: “Aqui, é muito baixo o nível de consciência crítica, tanto entre a nossa intelectualidade quanto entre a própria população. Nunca pudemos desenvolver à plenitude o sentimento de nossa identidade comum. Fizemos com que nos voltássemos muito mais para fora do que para o nosso próprio mundo. O Brasil tem quinze milhões

94. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI, 1982. [p.73-74].

95. “Aquí es muy bajo el nivel de conciencia crítica, tanto entre nuestra intelectualidad como entre la propia población. Nunca pudimos desarrollar a la plenitud el sentimiento de nuestra identidad común. Hicieron que nos volteáramos mucho más para fuera que para nuestro propio mundo. Brasil tiene quince millones de kilómetros de fronteras con América Hispánica, sin embargo tiene un contacto mínimo con sus vecinos. Los chilenos y peruanos miran hacia el mar y, en vez de ver dal otro lado China, ven Europa.” RIBEIRO, Darcy. “América Latina: chegou a hora da nossa identidade.” *Memorial da América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina , 1990. [p.20-25].

de quilômetros de fronteira com a América hispânica, mas tem um contato mínimo com seus vizinhos. Os chilenos e peruanos olham para o mar e, em vez de enxergarem do outro lado a China, enxergam a Europa.”<sup>95</sup>

Esta situación, de poca sensibilidad o identificación con la temática latinoamericana, exige que el autor realice un esfuerzo doble en re-presentar la América Latina. Por un lado, el Memorial tenía que presentar a los latinoamericanos, sus diferencias, pero sobre todo las similitudes existentes, presentando el origen común de su historia, los rasgos culturales, lingüísticos y étnicos compartidos. Por otro lado, el Memorial debería partir de esta necesaria base de conocimiento y consciencia para fomentar y consolidar las iniciativas de la necesaria integración latinoamericana. Este doble papel que el proyecto conceptual impone, hace que el arquitecto inevitablemente se encuentre ante la necesidad del rescate del tiempo pasado y de la proyección del tiempo futuro. Sin la presentificación del pasado, o sea, la creación de un vínculo original de la consciencia con el pasado (pasado recordado, que depende de la representación, no de la presencia) no sería factible la construcción de una *memoria colectiva* donde se sedimentase la soñada identidad latinoamericana. Paul Ricœur, cuando comenta sobre la conformación de una memoria colectiva, advierte que “no existe un sujeto colectivo de la memoria que se hiciese cargo, del carácter propio de sus recuerdos, existe una distancia difícilmente superable: implicaría que la memoria colectiva de un grupo cumple las mismas funciones de conservación, de organización y de rememoración o de evocación que las atribuidas a la memoria individual”<sup>96</sup>. Sin embargo, Paul Ricœur enfatiza que “uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro”, “que nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos.”<sup>97</sup> El Memorial de América Latina es un relato narrativo que se inscribe en esta dirección. Se propone como piedra fundacional, el espacio físico donde se conforma, se congrega y se celebra la memoria latinoamericana. Este es el principio conceptual que enmarca la propuesta del Memorial de América Latina.

Pasando de la formulación conceptual del Memorial propuesta por el antropólogo Darcy Ribeiro a la conceptualización de la forma arquitectónica de Oscar Niemeyer encontramos las claves que maneja el arquitecto para configurar el objeto arquitectónico dentro de este aspecto de construcción,

96. RICCEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” *Colección Punto Cero*. Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. [p.18].

97. RICCEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” *Colección Punto Cero*. Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. [p.17].

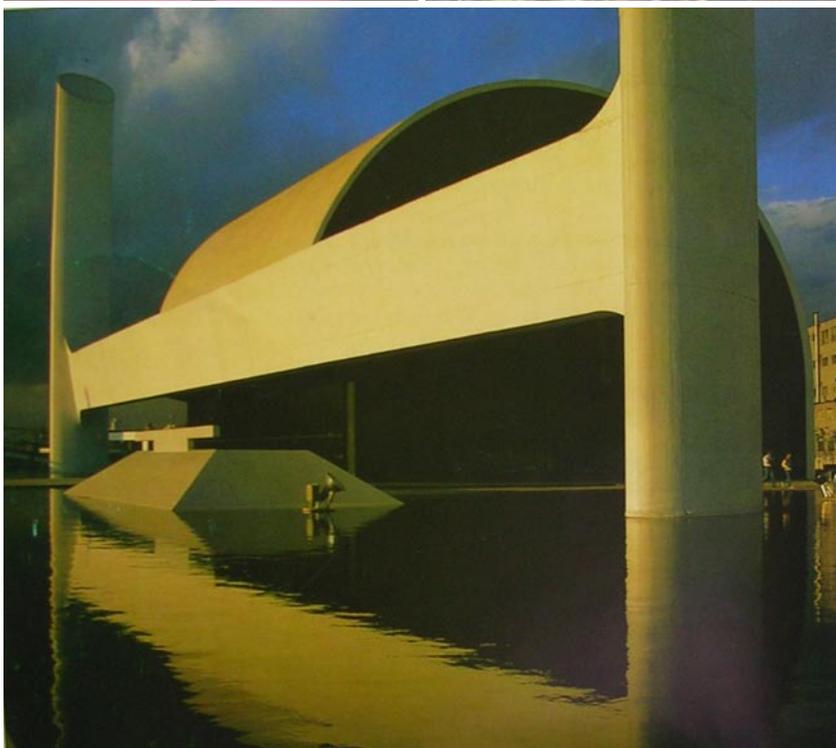
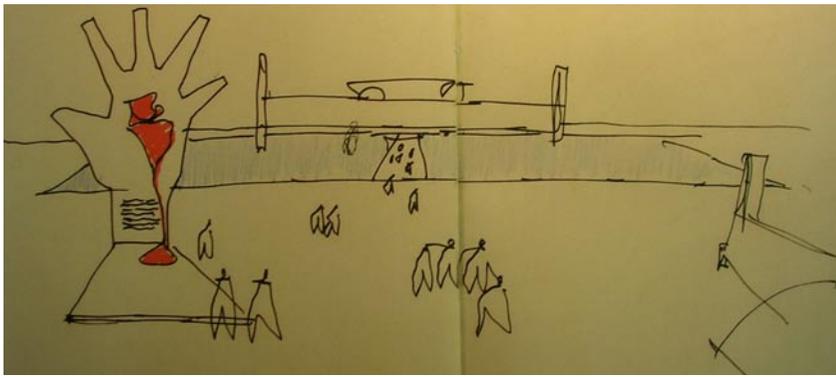


Fig. 126: Unidad e integración de América Latina

Fig. 127 y 128: Acervo del Pabellón de la Creatividad: memoria de los pueblos del subcontinente. Elementos cotidianos conformadores de sus culturas.

Fig. 129: El Salón de Actos: el espacio más simbólico del conjunto.

ubicación y celebración de la memoria latinoamericana. Dentro de esta condición de objeto potencializador de una consciencia latinoamericana, Niemeyer elabora un conjunto-símbolo, como en el caso de Brasilia, donde antes que redescubrir una realidad, el autor se propone a *inscribir* una nueva realidad. En el caso del Memorial de América Latina, el arquitecto busca a través de un conjunto de objetos arquitectónicos, crear una especie de centralidad<sup>98</sup> simbólica que irradie y promueva la unidad e integración para la América Latina. En los objetos arquitectónicos del Memorial encontramos el *concepto aristotélico de la memoria*<sup>99</sup> en la conformación cronotópica del conjunto arquitectónico: “La memoria es del pasado. Hay memoria cuando transcurre el tiempo y percibimos el tiempo al percibir el movimiento, pero el tiempo sólo es diferente del movimiento si podemos distinguir dos instantes, uno como anterior, otro como posterior”. En la configuración arquitectónica del Memorial, Niemeyer marca conscientemente los dos instantes aristotélicos. En la forma arquitectónica se revela el tiempo futuro; en el contenido que abarca, la memoria, el tiempo pasado. El estilo arquitectónico niemeyeriano es la representación misma de un tiempo futuro idealizado<sup>100</sup>. En el Memorial de América Latina, los objetos arquitectónicos ‘futuristas’ niemeyerianos son los objetos-contenedores del pasado del subcontinente representado a través de los elementos que alberga en el interior de la forma niemeyeriana. El pasado contenido está representado y se materializa a través de diferentes medios: por el archivo conformado para crear la primera biblioteca especializada en temas latinoamericanos en Sudamérica, por el acervo compilado de artesanía oriunda de diferentes culturas latinoamericanas que integra el Pabellón de la Creatividad, por las diversas obras de arte que se distribuyen por todo el conjunto, por la creación del restaurante como forma de acercar las diferentes cocinas del subcontinente al visitante del Memorial, por la propuesta de realizar periódicamente conferencias, debates, investigación y publicación de la producción latinoamericana. Sin embargo, el pasado contenido y celebrado está representado principalmente por el objeto más simbólico de todo el conjunto: el Salón de Actos.

La propia función a que está destinado el Salón de Actos denota su carácter de símbolo; es un espacio para los actos más solemnes que visen la integración y cooperación entre los Estados miembros de América Latina. El carácter simbólico está reforzado por la presencia de pocas pero

98. Hecho analizado en el apartado ‘Cómo aparece el entorno en la elaboración del proyecto’ y ‘Análisis del entorno potencial / objeto potencial / usuario potencial por el autor’. [p.72 -76]

99. RICCEUR, Paul. “Capítulo 1. Memoria e imaginación.” *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editora Trotta, 2003. [p.684].

100. Ver apartado ‘Análisis del entorno potencial / objeto potencial / usuario potencial por el autor’. [p.72 - 76]

relevantes piezas, cuidadosamente ubicadas. Preside el espacio interior del Salón de Actos una única y extensa mesa acompañada de tres obras de arte; dos trípticos bajo-relieves que expresan la conformación de los pueblos latinoamericanos, sus libertadores y los edificadores de la nueva civilización americana y el panel-mural de Portinari sobre Tiradentes, mártir brasileño, que preside el conjunto. El Salón de Actos, conjuntamente con las otras acciones descritas anteriormente, trabajan para fomentar, conformar y contener la memoria latinoamericana. Pero esta conservación del pasado mediante la memoria, desde Aristóteles y Platón, "ha pretendido vincular esta última a la metáfora de la señal o de la marca".<sup>101</sup> Paul Ricœur argumenta que "una memoria conformada por varios individuos de la que depende el conocimiento histórico no puede reducirse meramente a ese topos tradicional"<sup>102</sup> y reivindica "el estatuto privilegiado del testimonio"<sup>103</sup> y la posibilidad de confrontación de las distintas informaciones que componen un relato histórico.

En el Memorial de América Latina, se presentan estas dos clases de registro. Tanto la señal como el testimonio aparecen como formas complementarias en la construcción del relato histórico del Memorial. Como señal o marca podemos considerar el extenso, aunque incompleto, recopilatorio de los objetos de diferentes pueblos del subcontinente o la implantación del restaurante de cocinas latinoamericanas. Pero quizá la mayor apuesta del Memorial para construir la memoria latinoamericana se basa en la variada compilación de testimonios que se propone. Los testimonios, sean los reales o las representaciones a través de las artes, constituyen el mayor patrimonio del Memorial hacia la construcción de una memoria latinoamericana y hacia la concienciación de la necesidad de la integración de los pueblos del subcontinente. Los testimonios están repartidos por todo el conjunto arquitectónico. La biblioteca, aunque contenga relatos históricos, no posee documentos históricos. Son más bien testimonios sobre el pasado del subcontinente compartiendo su poder de redescubrir la realidad con las novelas, cuentos y poesías de escritores latinoamericanos ahí presentes. Complementan el acervo la videoteca y el archivo sonoro. Otra clase de testimonio presente en el Memorial son las obras de arte. En las obras de arte presentes encontramos el principio de la rememoración husserliana<sup>104</sup>: percibir – retener [el recuerdo primario] – representar [el recuerdo secundario], por lo tanto, rememorar. Sean las de carácter más

91

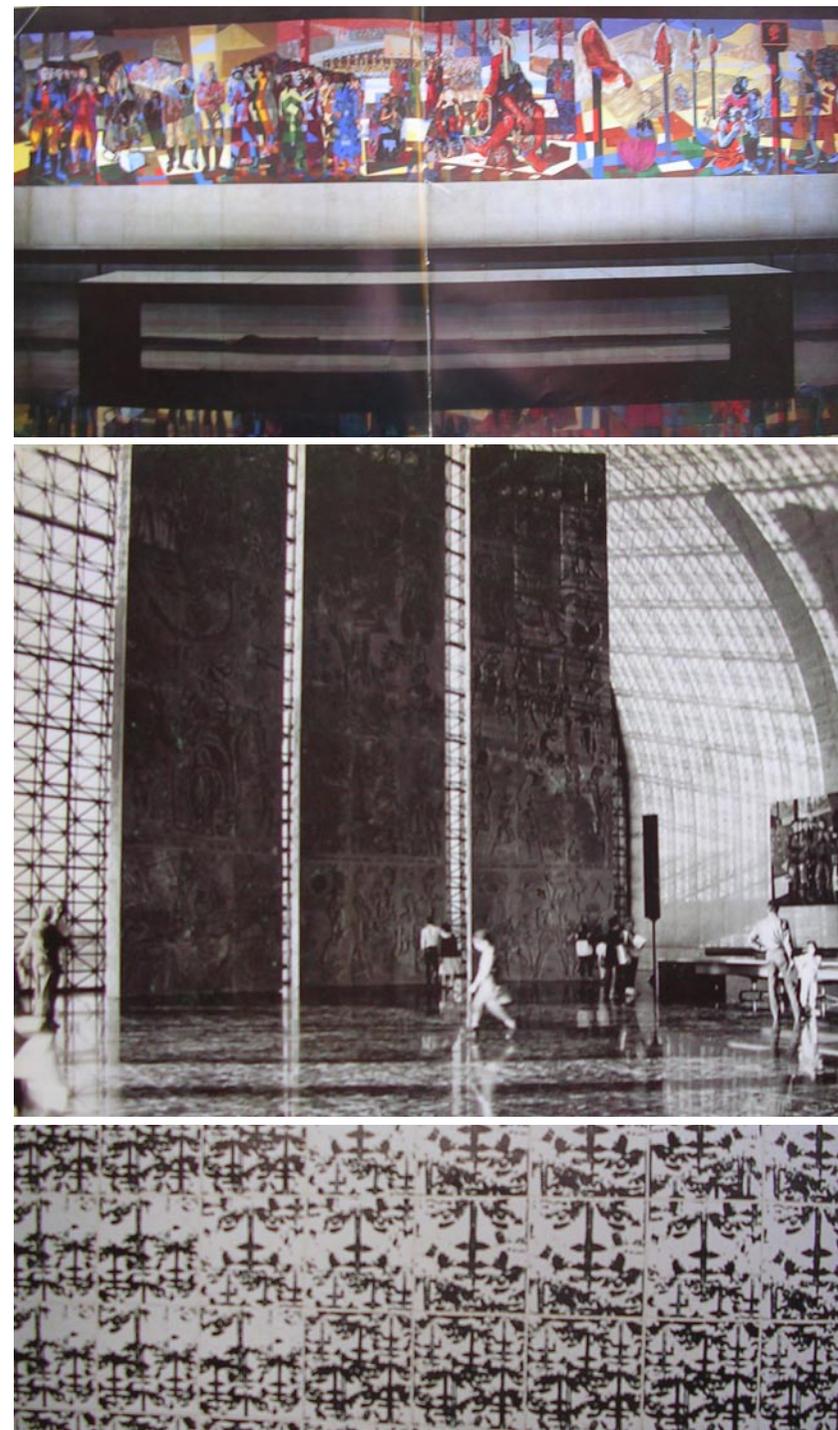


Fig. 130, 131, 132: Testimonios sobre la historia latinoamericana. Consciencia de la latinidad a través de la óptica de diferentes actores. Cándido Portinari, Poty y Caribé o el panel 'Homenagem a Clay Gama de Carvalho' de Mario Gruber

101. RICOEUR, Paul. "La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido." Colección Punto Cero. Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. [p.71].

102. Ídem.

103. Ídem.

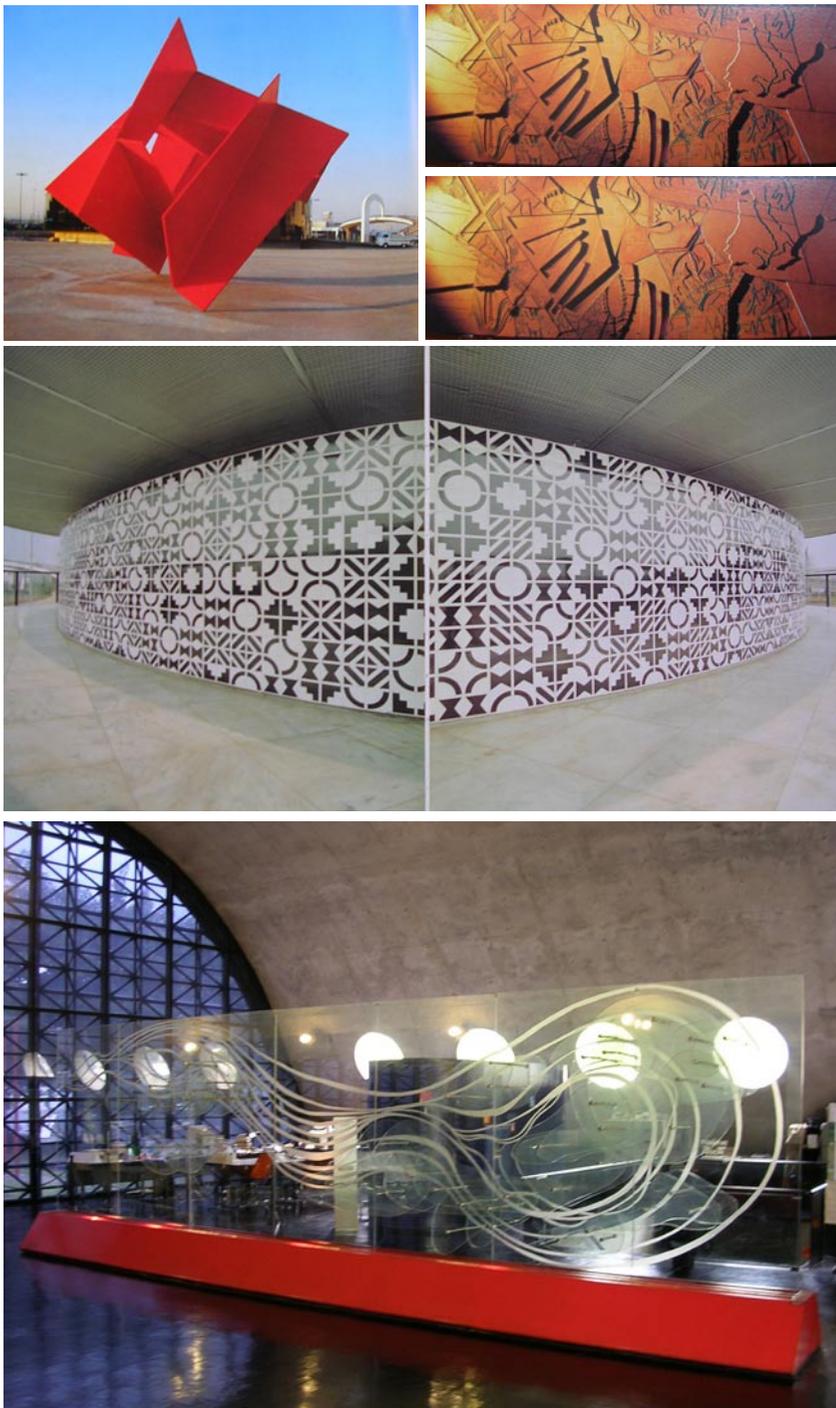


Fig. 133 a 136: Homenajes a América Latina 'La Gran Flor Tropical' de Franz Weismann, 'Futura memoria' de Maria Bonomi, el panel del restaurante de Athos Bulcão y 'América Latina' de Marianne Peretti.

descriptivo y reivindicativas de la memoria histórica como los trípticos y el panel-mural del Salón de Actos, como las más abstractas, que además claramente demarcan su propio tiempo histórico, como las esculturas de Weismann, los azulejos de Bulcão o los paneles de Bonomi y Peretti. De todos modos, esta clase de testimonio está directamente más anclada en la imaginación que en la historia, aunque persista en ellas la voluntad de re-presentar lo ausente. Sin embargo, la incidencia de la imaginación en la configuración de la memoria es protagonista tanto del relato conceptual como del arquitectónico del Memorial de América Latina. Es la memoria que imagina sobre la memoria que recuerda.

El conjunto arquitectónico del Memorial, aunque inevitablemente se elabora en el tiempo presente, apenas se refiere a él. Lo hace a través de un manifiesto puntual pero definitivo, que personifica la postura ideológica del arquitecto: la escultura en hormigón armado de la mano abierta, que sangrando dibuja el territorio latinoamericano. Un pequeño texto la acompaña, el texto no es un complemento sino una redundancia de la que el arquitecto echa mano para reforzar el mensaje que quiere transmitir. Conjuntamente con los objetos arquitectónicos niemeyerianos, son las obras de arte la incidencia más contundente del trabajo de la imaginación en la construcción de la memoria en el proyecto del Memorial<sup>105</sup>. La memoria que encontramos, en definitiva, en el Memorial de América Latina es del pasado, observable, sobre todo en la confrontación de los dos instantes, el anterior y el futuro (representados por los objetos arquitectónicos), conformada por la suma de varios individuos, basada sustancialmente en el papel del testimonio sobre el de la marca o señal como generadora de la memoria colectiva. Es simbólica, conmemorativa y con fuerte incidencia de la imaginación en su configuración. El uso que se hace de la memoria recalca directamente sobre el papel que desempeña la identidad en la elaboración del objeto. La identidad, desde el principio de la proyectación del Memorial de América Latina, recita un papel protagonista en la conformación del conjunto arquitectónico. Es el fin adonde quiere llegar el conjunto arquitectónico una vez construido. Conformar y solidificar la identidad latinoamericana.

Pero el camino hacia la construcción de una identidad no es precisamente recto, rápido, previsible y fácil. No depende única y exclusivamente de las herramientas que a través del poder de quien las manipula la puede conformar. La problemática de la identidad, como apunta Ricœur, está

104. Ver los estudios hechos por Paul Ricœur sobre la aportación de Husserl al estudio de la memoria IN RICCEUR, Paul. "La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido." Colección Punto Cero Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. y RICCEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003.

105. El estudio sobre la utilización de la memoria y de la imaginación en la elaboración del proyecto se dará particularmente en el próximo apartado del análisis. (p.88 - 103)

envuelta por la fragilidad de la memoria manipulada y por la proximidad entre la memoria y la imaginación. Ricœur pregunta y seguidamente contesta: “¿Qué hace frágil a la identidad? El carácter puramente presunto, alegado, pretendido de la identidad.”<sup>106</sup> Como resalta Paul Ricœur, la fragilidad de la identidad resulta de la fragilidad de la respuesta a la pregunta ¿quién soy? en la conformación de esta identidad reivindicada. Esto hace que la problemática se desvíe de la fragilidad de la memoria a la fragilidad de la identidad. Muchos antropólogos o historiadores latinoamericanos reflexionaron sobre la identidad latinoamericana. Darcy Ribeiro fue uno de los que activamente trabajaron sobre esta cuestión y sabía de la dificultad del recto. “Há muito caminho a ser percorrido, na construção dessa consciência. E o pior é que a classe dominante conseguiu impor uma série de valores sobre nosso povo, fazendo com que passemos a atribuir nossa atuação cruamente medíocre a questões de formação cultural, religiosa ou sabe-se lá o quê, e escondendo que a causa de nosso atraso está justamente no comportamento e na ambição mesquinha dessa classe dominante.”<sup>107</sup> Paul Ricœur<sup>108</sup> enfatiza dos factores que inciden sobre la conformación de las identidades y el uso de la memoria: justamente el fenómeno del poder y su dimensión política. Comenta Ricœur que el ejercicio de poder de cada uno puede incidir sobre los demás, ‘impidiéndoles hacer algo, subordinándoles a patrones ajenos o explotándoles’. Cuando se convierte en poder político, refuerza su carácter jerárquico y se establece una estructura basada en la autoridad donde ‘uno gobierna y otro obedece’. ‘La memoria, en este contexto, es uno de los instrumentos pragmáticos de poder’. Estos valores a que se refiere Ribeiro fueron durante la historia latinoamericana reforzados por los que siempre ejercieron el poder sea político, económico o cultural.

Pensar la América Latina desde la perspectiva de la integración y de las similitudes existentes exigía no solamente construir las herramientas de *concienciación* de las sociedades que conforman el subcontinente, sino también la *creencia* necesaria por parte de estas sociedades en

106. RICOEUR, Paul. “La memoria, la historia, el olvido.” Madrid: Editora Trotta, 2003.(p.111).

107. “Queda mucho camino por recorrer en la construcción de esta conciencia. Lo peor es que la clase dominante consiguió imponer una serie de valores sobre nuestro pueblo, haciendo que pasemos a atribuir nuestra actuación crudamente mediocre a cuestiones de formación cultural, religiosa, o vete a saber qué, y ocultando que la causa de nuestro retraso está justamente en el comportamiento y en la ambición mezquina de esta clase dominante.” RIBEIRO, Darcy. “América Latina: chegou a hora da nossa identidade.” *Memorial da América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina , 1990. 20-25.

108. RICOEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” *Colección Punto Cero* Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. (p.101-115).

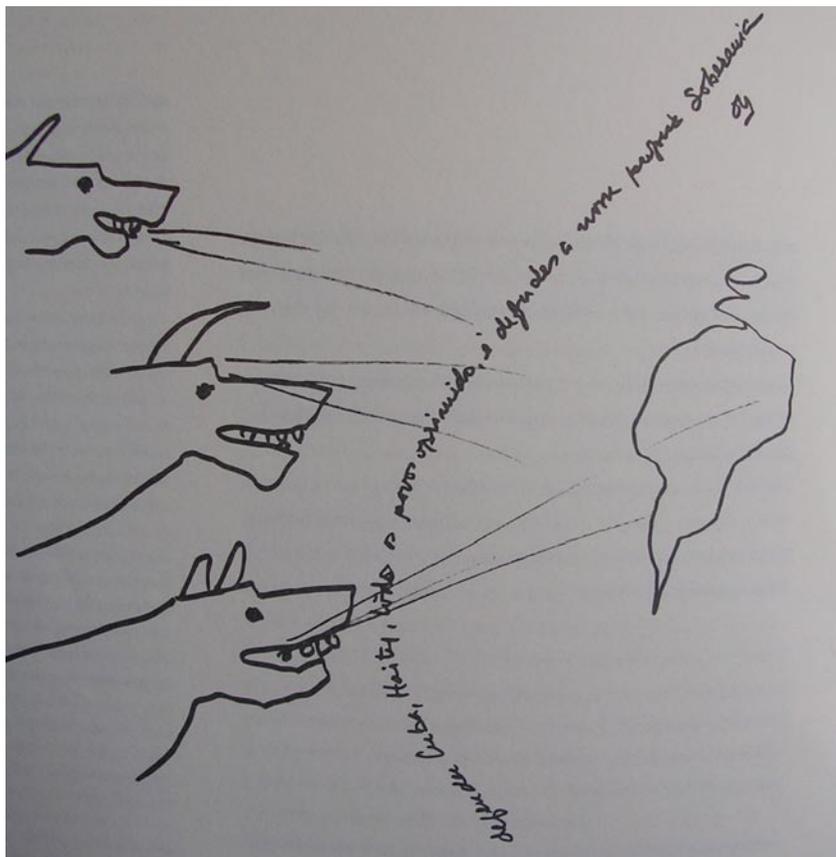


Fig. 136 a 138: Identidad narrativa del Memorial basado en la rememoración, memorización y conmemoración principalmente en el Salón de Actos y en el Pabellón de la Creatividad.

la legitimidad de establecer otra mirada sobre si mismas. En el proyecto conceptual del Memorial de América Latina, Darcy Ribeiro se preocupó por elaborar una identidad narrativa basada en la rememoración, memorización y conmemoración. Rememorar a través de las obras expuestas en el Salón de Actos o en las dispuestas en la biblioteca/vidioteca/fonoteca, memorizar a través de la exposición de la cultura de diferentes pueblos del subcontinente en el Pabellón de la Creatividad, en el restaurante latinoamericano o a través de la actividad intelectual fomentada por el programa de intercambio de investigadores, revistas, seminarios propuestos y, finalmente, la conmemoración se daría en las fiestas o reivindicaciones que tuviesen el Memorial como escenario idóneo. Este proyecto conceptual está directamente vinculado al proyecto arquitectónico. El proyecto arquitectónico fue creado específicamente para fomentar la integración y la identidad latinoamericana. Entretanto, Oscar Niemeyer no centra especialmente el proyecto en referencias culturales de los pueblos de América Latina como había hecho décadas antes en Brasilia. En los edificios oficiales de la capital sembró una profusión de referentes culturales, modernamente interpretados<sup>109</sup>, que le garantizarían abrir una importante vía de comunicación con los deseos de la sociedad brasileña, transformando estos edificios en importantes señas de identidad del pueblo brasileño. En el proyecto del Memorial de América Latina, sin embargo, Niemeyer opta esencialmente por no interpretar los pueblos del subcontinente como había hecho con Brasilia, sino por reverenciar en el proyecto arquitectónico el proyecto político de la integración, dotándolo de la monumentalidad que en su concepción idealista y marxista, el tema exigía. "O que mais me atraiu foi realmente isso, a aproximação com nossos irmãos do continente. Então isso serve de inspiração para tentar uma coisa bonita, que tenha grandeza. Será uma obra importante. Não pela arquitetura, mas pela idéia que contém. A arquitetura buscou o monumental porque trata de um tema que é monumental."<sup>110</sup> La decisión de reflejar la unidad latinoamericana en la unidad arquitectónica demuestra la elección del arquitecto por establecer un vínculo identitario no a partir de los referentes culturales sino a partir del mundo superior de las ideas, universal, platónico, de la unidad de los pueblos como materialización de la mismidad<sup>111</sup>, imprimiendo al proyecto arquitectónico carácter como forma de permanencia de sus ideales en el tiempo.

109. Ver los elementos manejados por el autor en la elaboración del Memorial de América Latina en el apartado 1 del presente análisis. (p.46 - 88)

110. "Lo que más me atrajo fue realmente eso, el acercamiento a nuestros hermanos del continente. Entonces eso sirve de inspiración para intentar una cosa bonita, que tenga grandiosidad. Será una obra importante. No por la arquitectura, sino por la idea que contiene. La arquitectura ha buscado la monumentalidad porque se trata de un tema que es monumental." NIEMEYER, Oscar. "No traço do arquiteto, o sonho de união e liberdade." *Revista Nossa América* São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1989. (p.21).

Cuando nos referimos al carácter como lo define Paul Ricœur, representa ser un modelo de permanencia de la identidad en el tiempo, una forma de combatir la fragilidad inherente de las identidades. Ricœur señala que para conformarse una identidad, hay que obedecer principalmente al criterio de permanencia en el tiempo, tener similitud y continuidad ininterrumpida y una estructura invariable que la caracterice. El carácter se define por ser un “conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona” y añade: “el carácter es lo que más inclina a pensar la identidad en términos de mismidad, es el si bajo las apariencias de la mismidad.” En el análisis de la refiguración del objeto arquitectónico ya construido podremos observar cuál es el nivel comunicativo alcanzado por el objeto arquitectónico a partir de la elección que ha hecho el autor para establecer los elementos conformadores de la identidad latinoamericana. Encontramos en la elaboración del proyecto del Memorial de América Latina un extenso uso de la memoria aunque fuertemente influenciada por el campo de la imaginación en su conformación. La memoria que imagina incide de manera contundente sobre la conformación de las herramientas conceptuales que Darcy Ribeiro organiza para fomentar la identidad latinoamericana. Esta nueva condición, la de la integración y de la unidad de los pueblos, es diametralmente opuesta a la situación vigente fomentada por los poseedores del poder, donde impera la creencia en la incapacidad de organizarse y de reconocer las similitudes existentes entre los pueblos del subcontinente. Niemeyer traduce en el proyecto arquitectónico los signos de la unidad de los pueblos en unidad arquitectónica, sin establecer referencias culturales específicas sino a través del ideal puro de la unidad. La unidad niemeyeriana, en su camino hacia la configuración de la identidad latinoamericana, sigue a tabula rasa una dialogía entre mismidad e ipseidad, siendo la unidad arquitectónica una metáfora de la identidad latinoamericana idealizada por el arquitecto, es decir, una identidad compuesta de similitudes pero no de copias de uno mismo, de continuidad en el tiempo materializada en su permanente apariencia de eterno devenir. En términos formales, resultado de una estructura que no varía, basada en el conocimiento, en la estética y en la técnica. Desde esta perspectiva de la identidad concebida bajo el ideal político de la unión de los pueblos y de la memoria fuertemente influenciada por el campo de la imaginación, el lugar<sup>112</sup> aparece inevitablemente como un reflejo más de la concepción del territorio utópico de la latinidad, donde se fomentará la conciencia y la identidad latinoamericana.

95

111. Los conceptos de mismidad e ipseidad fueron ampliamente desarrollados por Paul Ricœur en sus estudios sobre la identidad, principalmente IN RICCEUR, Paul. “Si mismo como otro.” Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996. [p.1-398].

112. Ver el análisis en profundidad sobre la cuestión del lugar en la elaboración del proyecto [p.67 - 72].



Fig. 139 a 143: Creación del carácter, signo de identidad desde el ámbito de la mismidad. Biblioteca, Auditorio, Parlato y Pabellón de la Creatividad, Biblioteca y Salón de Actos, escultura de la mano abierta.

- ¿EL PROYECTO HACE DIFERENCIACIÓN ENTRE MEMORIA, HISTORIA, CONCIENCIA HISTÓRICA E IMAGINACIÓN?

En el Memorial de América Latina, la relación cronotópica entre forma y contenido es completamente indisociable. La forma arquitectónica fue desarrollada específicamente visando el proyecto de integración de América Latina. A su vez, el programa del Memorial fue concebido para ‘dar contenido’ a un proyecto político del gobernador del Estado de São Paulo y estar a la altura de la monumentalidad con que se iría a tratar el tema en el plano arquitectónico. El Memorial nace de una idea muy ambiciosa del gobernador que convoca a Niemeyer para el proyecto arquitectónico y este, a su vez, llama al antropólogo Darcy Ribeiro para elaborar el programa. Oscar Niemeyer, siempre preocupado con la cuestión latinoamericana, vislumbra en este proyecto la posibilidad de hacer algo que realmente sea una herramienta activa en la construcción del conocimiento, de la reflexión y de celebración de la identidad latinoamericana. Como hemos dicho anteriormente, Niemeyer elabora el contenedor, la forma que arropa y constituye el espacio para la reflexión y conformación de la identidad latinoamericana. Esta ‘puesta-en-escena’ está cargada de simbolismo, donde la memoria que el proyecto abrigará, está bajo fuerte influencia del campo de la imaginación.<sup>113</sup>

Jean Piaget comenta el papel que cumple el simbolismo como vía de representación de un significado. “Cuando el símbolo lúdico se integra a la actividad inteligente, el simbolismo prepara la construcción representativa y la asimilación libre se reduce a la imaginación creadora”.<sup>114</sup> Es decir, el carácter simbólico tanto en el programa como en lo arquitectónico del Memorial denota el peso intencional de la imaginación en la conformación del Memorial en su conjunto. La diferencia esencial entre la memoria y la imaginación, apunta Paul Ricœur, es que mientras la memoria tiene como finalidad la veracidad del recuerdo, recordar el hecho tal como ha ocurrido, la imaginación se dirige hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico. Sin embargo, la propuesta del Memorial no habita exclusivamente en el campo de la imaginación, sino que es más bien una fuerte incidencia de la *imaginación* (como la utopía, lo posible) sobre la memoria que repite (Bergson). Para eso, Darcy Ribeiro echa mano del *testimonio* como pieza fundamental de transición de la *memoria* hacia la *historia justa* con el pasado en su deseo alcanzar la *conciencia histórica*. En su labor de construcción de la historia justa hacia alcanzar una conciencia histórica de la unidad latinoamericana, tanto Niemeyer como Darcy Ribeiro tienen un largo camino que recorrer contra el *hábito* de concebir la historia de América Latina desde

113. El ítem anterior reflexiona ampliamente sobre el papel de la memoria en la conformación del proyecto.

114. PIAGET, Jean. “La formación del símbolo en el niño.” Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1977.

la supremacía de los pueblos vencedores. Advierte Ricœur: “Combinaciones antiguas resisten a la reorganización exigida, tanto del esquema dinámico como de las imágenes mismas en las que el esquema intenta inscribirse. Es el *hábito* el que resiste a la *invención*.” Y complementa con una cita de Bergson: ‘En esta vacilación totalmente especial debe encontrarse la característica del esfuerzo intelectual’.<sup>115</sup>

Empezando por la propuesta conceptual, Darcy Ribeiro cuando insiste en la relevancia del papel del testimonio en la conformación de la memoria del subcontinente, se propone presentar la historia desde otra perspectiva, diferente de la historia oficial escrita bajo la óptica de los vencedores. El giro narrativo que propone es total, alejándose de una comprensión de la Historia Latinoamericana como la historia de los descubrimientos. Darcy Ribeiro divide en tres categorías los pueblos de América Latina, pero los interpreta sobretodo como un ‘hacimiento’ de pueblos, una conformación nacida del ‘deshacimiento’ de otros pueblos que en aquel territorio se encontraron. Dice Darcy Ribeiro a respecto de los pueblos que conformaron el pueblo latinoamericano: “As contribuições dessas raças são evidentes. O negro, por exemplo, deu como contribuição maior o que havia no mais recôndito de sua alma: o ritmo, as crenças, a capacidade inventiva. O negro nos fez nacionais. Do índio, herdamos os nomes das coisas e a receita da sobrevivência nos trópicos. Os brancos nos vincularam à tradição européia ocidental, fazendo de nós rebentos da latinidade, uma romanidade mestiça e tardia.”<sup>116</sup> Esta concepción de la historia, como *histórica crítica*, demuestra el compromiso del antropólogo con los grupos sociales que conformaron América Latina, reforzando el papel y la importancia *de cada actor* de la historia latinoamericana, reparando de este modo, las injusticias históricas siempre cometidas cuando la historia es contada desde la perspectiva de los vencedores (historia oficial). En su visión crítica de la historia, Darcy Ribeiro también acaba por comprometerse con los proyectos del pasado que no se realizaron en el momento en que fueron soñados. Este posicionamiento

115. RICOEUR, Paul. “La memoria, la historia, el olvido.” Madrid: Editora Trotta, 2003. (p.50).

116. “Las contribuciones de estas razas son evidentes. El negro, por ejemplo, dio como contribución mayor lo que había en lo más recóndito de su alma: el ritmo, las creencias, la capacidad inventiva. El negro nos hizo nacionales. Del indio, heredamos los nombres de las cosas y la receta de supervivencia en los trópicos. Los blancos nos vincularon a la tradición europea occidental, haciéndonos crías de la latinidad, una romanidad mestiza y tardía.” RIBEIRO, Darcy. “América Latina: chegou a hora da nossa identidade.” *Memorial da América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990. (p.20-25).

117. Ricœur analiza el tema en la entrevista concedida a Gabriel Aranzueque IN RICOEUR, Paul. “La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido.” Colección *Punto Cero* Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. (p.108-109).



Fig. 143 a 148: Acervo del Pabellón de la Creatividad: la herencia a inventario.

frente a la historia que no se cumplió, analiza Paul Ricoeur<sup>117</sup>, es justamente aquello que alimenta y mantiene vivos los proyectos utópicos de los grupos. En el caso de América Latina, la integración latinoamericana fue el sueño de muchos en diferentes periodos de la historia. Al priorizar el testimonio sobre los documentos históricos en la conformación de su acervo, el Memorial se posiciona a favor de una predominancia del campo de la memoria sobre la historia en su configuración conceptual y permite establecer con la historia una nueva relación.

Dice Ricoeur: "El deber de memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí." Basado en el deber de justicia, resalta Ricoeur, interviene otro concepto: el de la deuda para con el pasado. "Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos. El deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escritura u otra, de los hechos pasados, [...] Pagar la deuda, diremos, pero también someter la herencia a inventario."<sup>118</sup> Esta deuda hacia el pasado crea con respecto a las víctimas del pasado histórico una relación especial, una 'prioridad moral' por hacer justicia y concederles el reconocimiento de su papel en la conformación de la historia. En el Memorial de América Latina, Darcy Ribeiro establece justamente este criterio al priorizar el testimonio en la elaboración del acervo, sea en la biblioteca, en los paneles del Salón de Actos o el Pabellón de la Creatividad. La preocupación es exaltar la contribución de cada raza en la conformación del subcontinente. Establecer esta nueva relación con la Historia, reivindicando el papel de la memoria de todos, reconocer la deuda y hacer justicia principalmente con los que fueron maltratados por los relatos históricos, sirve de cimientos para que el antropólogo establezca la base conceptual donde desea que se cultive la identidad latinoamericana. Como expuesto en su propio nombre, el Memorial de América Latina tiene un compromiso directo con la reivindicación y celebración de la memoria, en corregir errores históricos y cambiar los valores y la relación que los pueblos de América Latina mantienen con su pasado herido y manipulado. Sin embargo, solamente podremos observar la respuesta a esta nueva mirada sobre la historia de América Latina en el Memorial construido y usado por los ciudadanos. En el proyecto arquitectónico se depositan todas las intenciones del autor o autores y, en el caso del Memorial, es imposible desasociar la propuesta conceptual del proyecto arquitectónico. Oscar Niemeyer, comprometido con la idea de la América Latina unida, se ocupa de exaltar

118. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003. (p.121).

119. El análisis de los elementos considerados para realizar el proyecto están ampliamente comentados a lo largo de todo el apartado (p.46 - 88).

en el conjunto arquitectónico la grandeza del ideal, sin atarse a referencias históricas sino con la mirada puesta en el futuro que imaginaba<sup>119</sup>. Otra vez debemos resaltar que no solamente en la propuesta conceptual de Darcy Ribeiro sino que principalmente en el proyecto arquitectónico de Niemeyer, sobre la historia incide de manera tajante la memoria, que tiene como síntesis la escultura de la mano abierta que imagina que incide de manera contundente sobre el proceso de proyectación del arquitecto, dejando en segundo plano cualquier vínculo con la historia que oprime. Tanto Darcy Ribeiro como Oscar Niemeyer hacen uso de la representación como forma de expresar *de verdad* el pasado y como forma de construir el futuro que creen justo con la historia.

Cuando se refiere a la relación entre presente y pasado, el arquitecto recuerda en varios escritos esta cita de Alvar Aalto: 'não existe arquitetura antiga ou moderna, mas apenas boa e má arquitetura'.<sup>120</sup> De la arquitectura del pasado, Niemeyer propone una lectura atenta, crítica, capaz de percibir sus cualidades globales: "O que dos velhos tempos cabe lembrar, isso sim, são as lições de arquitetura que nos deixaram, com sua honrada beleza." Y más adelante concluye: "Para nós a arquitetura brasileira deve ser criativa, diferente, livre desse passado distante, apoiada na técnica mais avançada, vazada como o clima permite, deixando sempre um espaço para a imaginação do arquiteto."<sup>121</sup> El proyecto del Memorial se inscribe dentro de este marco, dejando la huella de su propio tiempo histórico. Esta huella tiene como finalidad dar el soporte físico al proyecto de la integración delineado por Darcy Ribeiro. La soñada integración, conformando la identidad latinoamericana, pero sobre todo basada en el despertar de la *conciencia histórica*.<sup>122</sup>

120. "no existe arquitectura antigua o moderna, sino solamente buena y mala arquitectura." NIEMEYER, Oscar, and SUSSEKIND, José Carlos. "Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind." Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.100)

121. "Lo que de los viejos tiempos debemos recordar, esto sí, son las lecciones de arquitectura que nos dejaron, con su honrada belleza." "Para nosotros la arquitectura brasileña debe ser creativa, diferente, libre de ese pasado lejano, apoyada en la técnica más avanzada, permeable como el clima permite, dejando siempre un espacio para la imaginación del arquitecto." NIEMEYER, Oscar. "Passado e Presente." Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.37-38).

122. conciencia histórica: Sólo hay "espacio de experiencia" cuando este se opone a un "horizonte de espera". La dialéctica entre ambos polos asegura la dinámica de la conciencia histórica. Su dinamismo es fruto de la sensación de orientarse a lo largo del tiempo. La dialéctica entre ambos [espacio de experiencia y horizonte de espera] se lleva a cabo en el presente vivo de la cultura. Dónde se inscribe la polaridad existente entre conciencia individual y conciencia colectiva.[...] es, en la que el pasado no se encuentra separado del futuro, dando por supuesto que el adjetivo 'histórico' no califica una ciencia determinada, la ciencia histórica, sino la condición humana o, como suele decirse, su historicidad. IN RICOEUR, Paul. "La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido." Colección Punto Cero Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. (p.22).

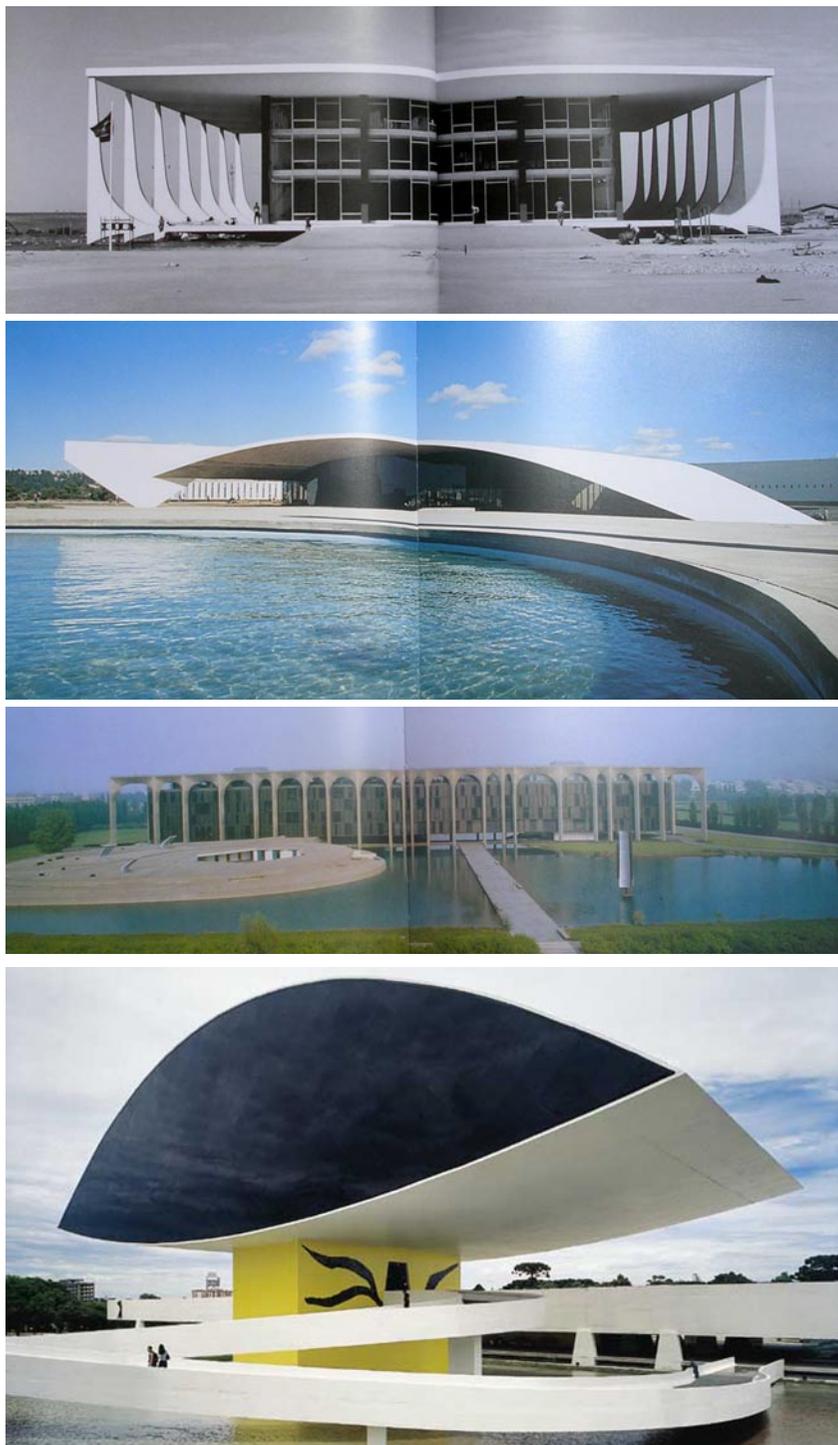


Fig. 149 a 152: la forma niemeyeriana es la forma arquitectónica según el concepto bajtiniano de la forma en la creación artística.

- EL USO DE LA METÁFORA<sup>123</sup> [CRONOTOPO: FORMA Y CONTENIDO] COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

Después de analizar detenidamente los elementos manejados por el arquitecto en la configuración del proyecto del Memorial<sup>124</sup> y de reflexionar sobre la incidencia de la memoria y sus variaciones en la conformación del proyecto<sup>125</sup>, haremos el balance de la fusión de los elementos que configuran la forma arquitectónica y el contenido que a través de ella se transmite: el cronotopo arquitectónico. Mijail Bajtín analizó ampliamente el papel del cronotopo en la novela<sup>126</sup>, particularmente los elementos que conforman el discurso literario<sup>127</sup>. Bajtín nos advierte del problema que ocasiona intentar entender la creación artística solamente a partir de la estética material. El campo de lo estético debe abarcar un espectro mucho más amplio, si no sería “ingenuo, subjetivo y frágil; para una autodefinition segura y exacta se necesita una definición realizada en relación con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana”<sup>128</sup>. Al buscar el valor cultural del objeto arquitectónico, la relación forma-contenido adquiere una enorme complejidad y exige, entre otras cosas, una lectura filosófica del papel de la forma en la creación artística. La forma con significación estética está orientada hacia algo más que el material que la constituye, algo que trasciende el material y que genera comunicación. La forma por la forma carece de intriga, se convierte en algo ‘hedonista simplista’. Básicamente en esto difieren, según Bajtín, las formas arquitectónicas de las formas compositivas. Las formas arquitectónicas “son formas de valor espiritual y material del hombre estético. (...) es la forma arquitectónica que determina la elección de la forma compositiva.” En cuanto a la forma compositiva, Bajtín la define como “que se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica”<sup>129</sup>. La forma cuando se trata arquitectónicamente, tiene por sí sola parte de materia y a la vez es exponente de un conjunto valorativo. Sin embargo, cuando se asocia al contenido que quiere transmitir, la forma gana una dimensión semántica mucho más amplia y compleja. Dice Bajtín: “La forma no puede tener

123. La metáfora, desde el punto de vista hermenéutico, es considerada como una estrategia del discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje, el poder de invención, inherente a la ficción. La metáfora ejerce el papel de eje de unión entre la ficción y la redescrición, conformando un proceso retórico donde el discurso utiliza el poder de determinadas ficciones de redescibir la realidad.

124. El apartado 1 del presente análisis. (p.46 - 61).

125. El apartado 2 del presente análisis. (p.61 - 67).

126. BAJTIN, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela.” *Teoría y estética de la novela* Madrid: Taurus, 1989. (p.237-410).

127. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

128. Idem (p.16).

129. Idem (p.26).

130. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. (p.37).

significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética.”<sup>130</sup>

Dentro de este marco conceptual, Paul Ricœur inscribe la metáfora<sup>131</sup>. Determina que, desde el punto de vista hermenéutico, la metáfora no se entiende solamente a través de *su forma como figura del discurso* centrado en la palabra, tampoco solamente *como sentido*, o sea, como generadora de una nueva dimensión semántica, sino como una *referencia con poder de redescrición de la realidad*. Sin embargo, el proyecto del Memorial de América Latina antes que la redescrición de la realidad se compromete en *inscribir una nueva realidad*, como resalta Eric Nepomuceno en el artículo escrito para el número cero de la Revista Nossa / Nuestra América: “A expressão ‘pela primeira vez’ se repete ao longo de todo o projeto do Memorial”.<sup>132</sup> El Memorial se ha comprometido más bien con el campo de la innovación que con el de la tradición. La innovación pretendida en las relaciones históricamente frágiles entre los países latinoamericanos se refleja como, ya hemos mencionado, a lo largo de todo el análisis, tanto en la conformación del programa del Memorial como en su proyecto arquitectónico. Dentro del ámbito científico, el proyecto arquitectónico se ocupa de manera especial del desarrollo de la técnica del hormigón armado y de las innovaciones estructurales a partir de la aplicación y estudio del hormigón. Esta situación es fruto del constante estudio que realiza el arquitecto a lo largo de su trayectoria profesional, de su búsqueda de la simplificación de la forma y del rigor estructural, basado en la aplicación y desarrollo del hormigón armado<sup>133</sup>. Bajtín, a respecto del papel del material en la creación artística, comenta: “la creación artística, definida por su relación con el material, es su superación.”<sup>134</sup> Condición ésta con que la obra de Niemeyer está radicalmente a favor. En cuanto a la propuesta conceptual, el Memorial innova desde el ámbito ético al proponer una serie de nuevos vínculos entre los pueblos latinoamericanos, centrados en la investigación y el intercambio cultural a partir de un centro de investigación permanente, cátedras, revista, premios, becas, seminarios, congresos y otras actividades complementarias. En cuanto al público no especializado, la innovación ocurre al proponer un acercamiento a la cultura de los pueblos

131. RICCEUR, Paul. “La Metáfora Viva.” Madrid: Editora Europa, 1980.

132. “La expresión ‘por primera vez’ se repite a lo largo de todo el proyecto del Memorial.” Ensayista y periodista brasileño, traductor al portugués de la mayoría de libros de escritos hispanoamericanos. IN NEPOMUCENO, Eric. “Um sonho está ganhando vida em aço e concreto.” *Revista Nossa / Nuestra América* 1988: (p.5-12).

133. Esta reflexión se desarrolla en el apartado “Cómo el arquitecto desarrolla el poder creativo del lenguaje [los elementos considerados para realizar el proyecto] y el grado de abstracción empleado en el proyecto [cómo organiza los elementos considerados]”.

134. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI, 1982. (p.51).



Fig. 153 a 158: El manejo de la curva, característica del tipo niemeyeriano.

latinoamericanos a través del testimonio y de la supremacía de la memoria que imagina sobre la historia oficial como vía conformadora de la identidad y de la conciencia histórica<sup>135</sup>. Esta innovación se materializa principalmente a través del acervo de la biblioteca / videoteca / fonoteca, del Pabellón de la Creatividad, de los conciertos, exposiciones, del restaurante. Un amplio programa cultural y de investigación centrado en inscribir la realidad de la integración latinoamericana.

En lo que se refiere al ámbito estético, la relación cronotópica reflejada en el proyecto arquitectónico es bastante compleja. Por un lado, el carácter estético de la forma se convierte en parte fundamental del contenido del objeto arquitectónico. Por otro, el arquitecto determina que la forma sea el *símbolo* de la unidad latinoamericana y un *monumento* a la integración de los pueblos. Esta es la metáfora semántica<sup>136</sup> propuesta por el arquitecto. Como ya hemos analizado en apartados anteriores, la forma dentro de la obra niemeyeriana constituye parte relevante del contenido del objeto arquitectónico. La forma niemeyeriana es, entre otras cosas, resultado del proceso de abstracción formal, depuración estructural y esfuerzo intelectual del arquitecto en la conformación de su estilo arquitectónico. También es el resultado del posicionamiento de Niemeyer frente al funcionalismo que dominó el movimiento moderno en sus inicios y una lectura moderna de la arquitectura colonial brasileña. Es, ante todo, su particular aportación a la creación artística, a la innovación arquitectónica. La forma significativa es parte del contenido de los objetos arquitectónicos niemeyerianos y principalmente del Memorial de América Latina, obra de la fase más madura del arquitecto. La forma, en el proyecto del Memorial, a parte de representar los conceptos arriba descritos, es un homenaje a la curva, el elemento más característico del tipo niemeyeriano. La curva aparece resuelta tanto constructiva como compositivamente, de múltiples maneras; el arquitecto no la repite, sino que sigue reinventándola constantemente.<sup>137</sup>

En cuanto al contenido que el arquitecto quiere representar, éste gana a través de la forma significativa niemeyeriana un valor añadido. La forma niemeyeriana de cara al imaginario colectivo adquiere la categoría de tipo, es decir, una asociación entre contenido y forma ya prefijada de antemano, que se compromete justamente con la perpetuación de un conjunto de valores en el tiempo. La monumentalidad de la forma niemeyeriana añade al contenido

135. Este análisis aparece en profundidad en el apartado "Las leyes fundamentales de conexión entre memoria, lugar e identidad tenidas en cuenta en el proyecto; el exceso o la falta de memoria: ocasionantes de problemas de identidad" y "¿El proyecto hace diferenciación entre memoria, historia, conciencia histórica e imaginación?"

136. [...] metáfora semántica, encerrada dentro del universo de las palabras. IN 'Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura' (p.7-29).

137. Ver análisis 'El grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto: estilo vs. tipo' (p.82 - 88).

del objeto arquitectónico carácter de singularidad, de invención y obra de arte. Estos valores añadidos convierten la arquitectura de Niemeyer en la preferida por el poder político para los proyectos institucionales<sup>138</sup>. Mijail Bajtín subraya a este respecto: “el análisis estético, al igual que el análisis científico, debe transcribir de alguna manera el elemento ético”<sup>139</sup>. En el proyecto del Memorial de América Latina, tanto el proyecto arquitectónico como el programa elaborado por Darcy Ribeiro es reflejo del posicionamiento de los autores frente al tema de la integración de los pueblos latinoamericanos.

De carácter totalmente autorial, como ya hemos apuntado anteriormente, el Memorial refleja la ideología marxista del arquitecto. Su sueño del pueblo reivindicando o celebrando en la Plaza Cívica la firma de los grandes acuerdos que confirman la integración de los pueblos en el espacio más monumental y simbólico de todo el conjunto, el Salón de Actos. Tanto éste como la mano extendida denunciando la opresión y la desunión histórica de los pueblos son señas del compromiso ético del arquitecto con el tema. La materialización de la América Latina unificada parte del principio de reunión política e institucional antes que de identidad cultural. El proyecto arquitectónico del Memorial es el testimonio del arquitecto sobre la América Latina que desea. La carta de intenciones del autor, donde deposita sus expectativas, representadas principalmente por el Salón de Actos, donde materializa la transcendencia del hecho narrado a través de la monumentalidad de que dota al conjunto y donde también denuncia a través de la mano abierta la trágica visión de la condición histórica del subcontinente. Una arquitectura tan autorial como la arquitectura niemeyeriana siempre presenta un alto grado de contenido ético en la elaboración del objeto arquitectónico. El contenido valorativo que desvela el cronotopo del Memorial refleja la estrategia del discurso del autor, su compromiso con la innovación antes que con la perpetuación de patrones preestablecidos, su poder creativo, su compromiso ético.

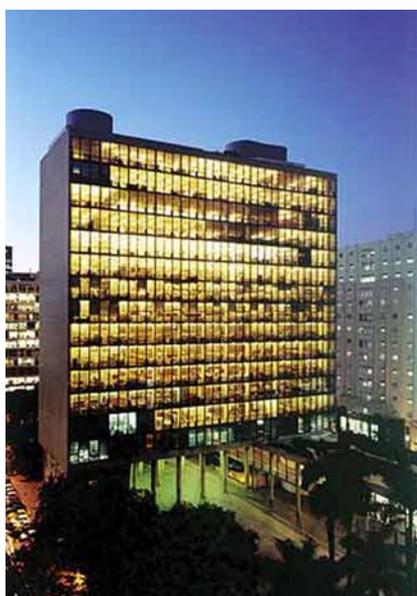
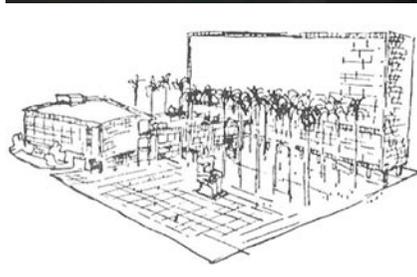
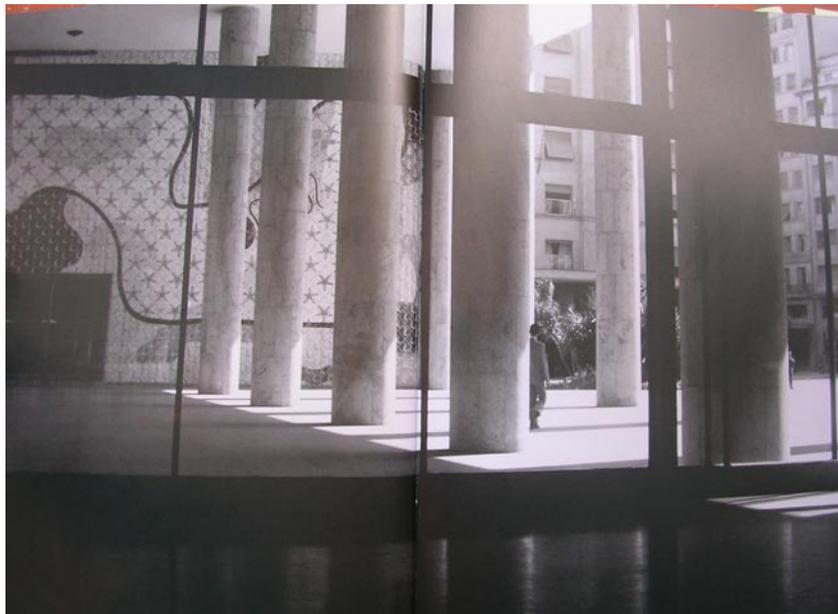
La forma en el Memorial de América Latina tiene como objetivo saltar de la metáfora semántica a la metáfora entonacional (para utilizar las expresiones bajtinianas). Es decir, que la poética depositada en el proyecto arquitectónico sea plasmada, y por lo tanto comunicable, a través del objeto construido. Solamente de esta manera el espectáculo arquitectural que Niemeyer desea se manifestará en toda su complejidad. Sin embargo, la comunicabilidad de la metáfora entonacional solamente es observable a partir del análisis del objeto arquitectónico una vez construido, lo que constituye la segunda parte de la tesis de los objetos arquitectónicos elegidos, denominada ‘el objeto usado: el objeto comunica’.



Fig. 159 a 165: El tipo niemeyeriano atractivo para el poder institucional de diferentes ámbitos. Pampulha, Brasilia, Universidad de Constantine (Argel), Museo de Curitiba, Centro Cultural para Avilés, Museo de Niterói y Memorial de América Latina son algunos ejemplos en diferentes épocas y de corrientes políticas distintas.

138. Esta reflexión está ampliamente desarrollada en el apartado “el grado de intimidad existente entre el autor y el tema que genera el objeto”. (p.104 - 107).

139. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” Estética de la creación verbal México: Siglo XXI, 1982. (p.46).



## LOS MODELOS NARRATIVOS APLICADOS.

- EL GRADO DE INTIMIDAD ENTRE EL AUTOR Y EL TEMA QUE GENERA EL OBJETO.

La arquitectura de Oscar Niemeyer, desde su participación en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud (Río de Janeiro - 1936) en el equipo de Lucio Costa, pasando por Pampulha y obviamente por los edificios de Brasilia, ha tenido a lo largo del tiempo una relación muy estrecha con los temas institucionales. Niemeyer ha ido desarrollando un lenguaje arquitectónico capaz de asociar los conceptos de *unidad, desarrollo y singularidad*, transformándolos en síntesis de lo monumental. Las instituciones han encontrado en el estilo del arquitecto a la hora de manejar estos conceptos una importante vía de comunicación y perpetuación de su mensaje institucional. A través del análisis de algunos proyectos institucionales podremos observar la estructura narrativa del objeto arquitectónico niemeyeriano.

*Niemeyer y los proyectos institucionales. 1936 - proyecto para el Ministerio de Educación y Salud.* Desde el primer gran proyecto en que participa Niemeyer, todavía haciendo prácticas en el despacho de Lucio Costa<sup>140</sup>, ya se pueden visualizar algunos principios que después se consolidarían cada vez más en la manera como el arquitecto piensa la arquitectura y en particular los grandes proyectos de carácter institucional. Niemeyer así lo describe en 'Les corbes del temps': "Una vegada descartat el projecte d'en Lucio que li serví de programa, Le Corbusier elaborà dos estudis: El primer per un terreny ideal a la vora del mar, i l'altre, per a un local definitivament escollit al centre de la ciutat. I fou aquest últim projecte que va a ser desenvolupat per l'equip organitzat per en Lúcio, del qual jo formava part. Per mi, el primer estudi era el millor. I, quand vaig veure el plànols del segon projecte acabat, vaig intentar seguir, molt angoixat, una idea diferent prenent com a base el seu primer projecte. A Carlos Leão li van agradar els croquis que vaig fer; va parlar amb en Lúcio i jo els vaig llençar per la finestra - no m'havia ni plantejat la possibilitat que es poguessin aprofitar -, Lúcio els va fer anar a buscar i foren aprovats. En els plànols, jo situava el segon projecte de Le Corbusier al centre del terreny, hi obria un gran hall, fent que la plaça l'envaís de banda a banda, i que el conjunt d'exposicions i l'auditori, més independents, donessin cap a l'exterior"<sup>141</sup>. Niemeyer sugiere otras

140. Lucio Costa es invitado a desarrollar el proyecto de Le Corbusier para el Ministerio de Educación y Salud.

141. "Una vez descartado el proyecto de Lucio que le ha servido de programa, Le Corbusier elabora dos estudios: El primero para un terreno ideal a la orilla del mar, y el otro, para un lugar definitivamente elegido al centro de la ciudad. Y fue este último proyecto el que va a ser desarrollado por el grupo organizado por Lucio, del cual yo formaba parte. Para mí, el primer estudio era mejor. Y cuando veo los planos del segundo proyecto acabado, voy a intentar seguir, muy disgustado, una idea diferente tomando como base su primer proyecto. A Carlos Leão

Fig. 166 a 171: Diferentes vistas del Ministerio de Educación y Salud (Río de Janeiro).

alteraciones, básicamente pensadas para una mejor distribución interna de los espacios. Pero la aportación que agradó a Lúcio Costa buscaba dotar al conjunto del Ministerio de una disposición que valorizara, de forma más contundente, los volúmenes del edificio, utilizando la plaza como elemento articulador entre el entorno y el edificio en sí. También ha sugerido Niemeyer que los pilotis que sujetaban el edificio principal pasasen a tener diez metros en lugar de los cuatro metros propuestos por Le Corbusier. Este cambio garantizaría una mejor proporción entre los volúmenes y los vacíos, entre el edificio y la plaza, dotando el objeto arquitectónico de una mayor relevancia, como comenta Niemeyer en 'Meu sósia e eu': "Com essa solução a entrada do edifício sede do MES passou a ser feita de lado, entre os pilotis, com o prédio solto sobre colunas, permitindo que através dele a visibilidade se estendesse de um lado ao outro da quadra. Foi um novo aspecto inserido nesse edifício, facilitando a circulação de pedestres naquela área, criando pelo contraste de escala entre eles e a colunata de dez metros de altura uma sensação de espaço de irrecusável interesse".<sup>142</sup>

Esta relación entre volúmenes y vacíos ya visaba conformar el *espacio arquitectural* que después Niemeyer resaltarán en muchos de sus escritos, defendiéndolo como la garantía de que el objeto arquitectónico posea un papel importante, protagonista en relación a lo que le circunda. Sobre esto, en 'Conversas de Arquitecto' escribe: "Entre dois edifícios, o espaço existente é também fixado pelo próprio arquiteto, que lhe dá a proporção adequada

le gustaron los croquis que había hecho; habló con Lucio y yo los tiré por la ventana - no me había planteado la posibilidad de que se pudiesen aprovechar - Lucio me hace ir a recogerlos y fueron aprobados. En los planos, yo situaba el segundo proyecto de Le Corbusier en el centro del terreno, le abría un gran hall, haciendo que la plaza lo invadiera de punta a punta, y que el conjunto de exposiciones y el auditorio, más independientes, se abriesen al exterior." NIEMEYER, Oscar. "Les corbes del temps." Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999 (p.48).

142. "Con esta solución, la entrada del edificio sede del MES pasó a estar al lado, entre los pilotis, con el edificio suelto sobre columnas, permitiendo que a través de él la visibilidad se extendiera de un lado al otro de la manzana. Fue un aspecto nuevo insertado en este edificio, facilitando la circulación de los peatones en aquel lugar, creando por el contraste de escala entre ellos y la columnata de 10 metros de altura una sensación de espacio de irrecusable interés." NIEMEYER, Oscar. "Meu sósia e eu." Porto: Campo das Letras, 1992. (p.62)

143. "Entre dos edificios, el espacio existente es también fijado por el propio arquitecto, que le da la proporción adecuada a los volúmenes que proyecta." NIEMEYER, Oscar. "Conversa de Arquitecto." Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999 (p.20).

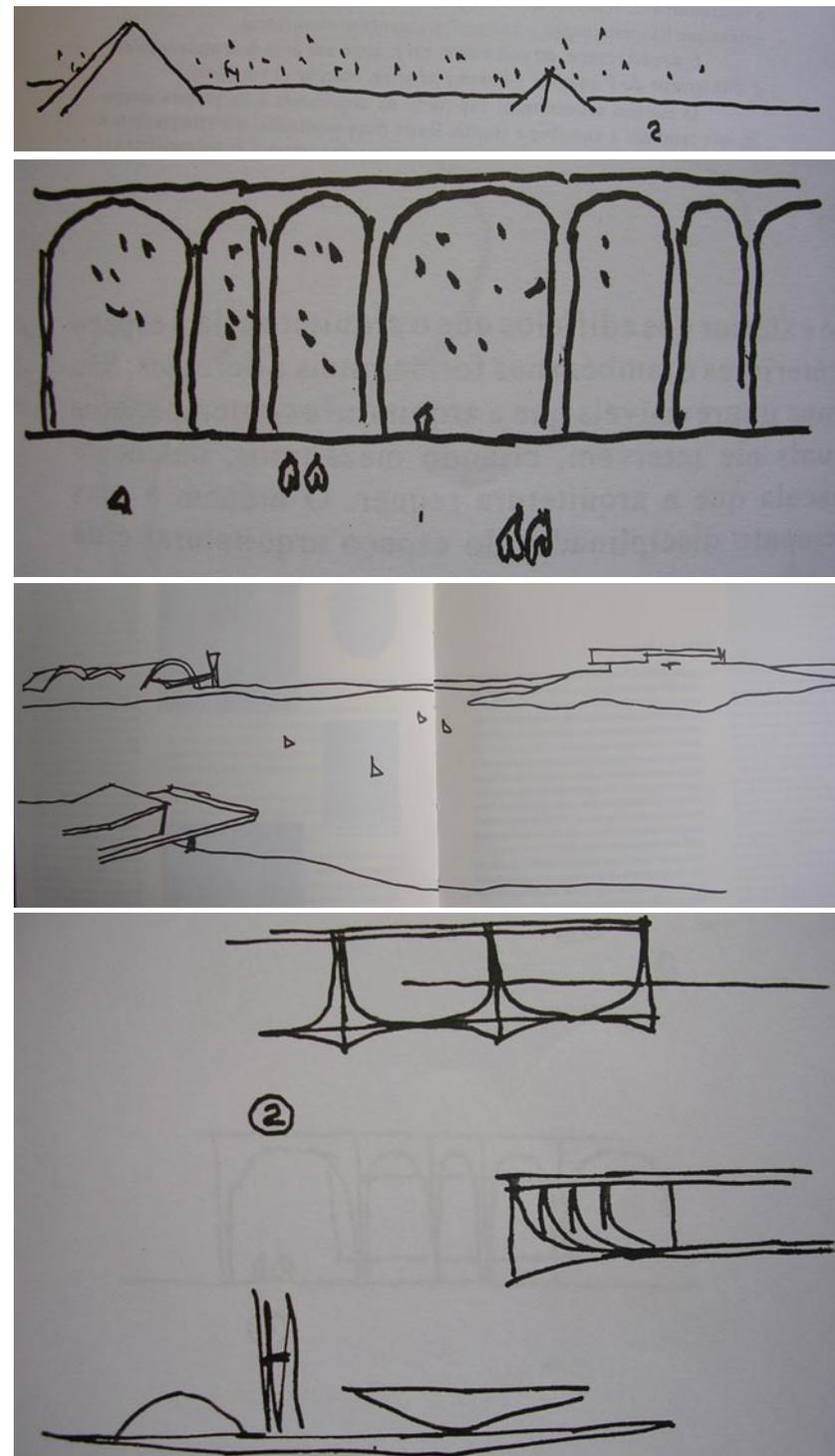


Fig. 172 a 175: Croquis del arquitecto reflexionando sobre la buena relación que debe existir entre llenos y vacíos, entre forma y espacio entre formas.

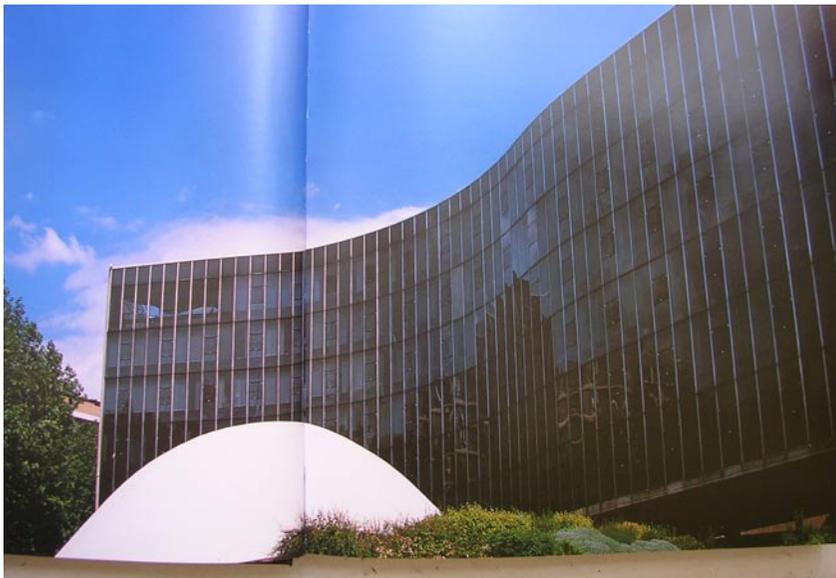
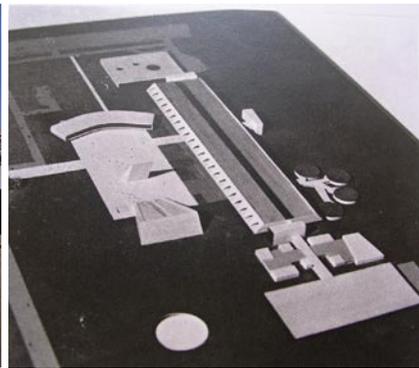
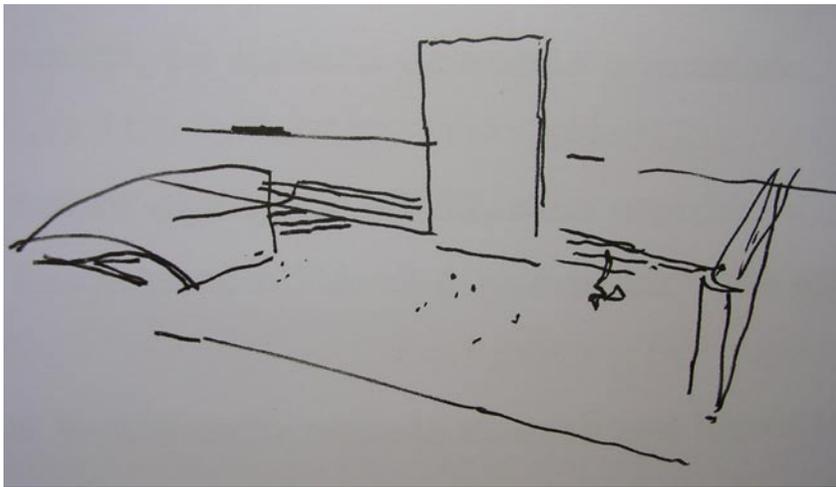


Fig. 176 a 179: La singularidad del objeto arquitectónico como protagonista de la relación objeto - entorno - usuario. Edificio-sede de la ONU, Universidades de Constantine y Argel, Sede del Partido Comunista Francés.

aos volúmenes que proyecta.<sup>143</sup> La monumentalidad, siempre asociada a los proyectos de Niemeyer, es el resultado de la interacción conscientemente trabajada de determinados elementos en la composición del conjunto arquitectónico. Estos elementos relevantes y que encontramos señalados en muchos de sus escritos son de órdenes muy diversos pero muy específicos como la utilización que plantea del entorno geográfico, la búsqueda de proporción entre la escala del objeto y la del individuo, entre interior y exterior, llenos y vacíos, entre cercanía y lejanía hacia el objeto arquitectónico y entre la capacidad de innovación y el desarrollo de la técnica constructiva. Estos elementos, resaltados por el arquitecto, están siempre presentes en sus proyectos, principalmente en los de carácter institucional, pero conducidos de tal forma que el resultado final de esta asociación de conceptos potencie la singularidad del objeto arquitectónico. Esta potenciación del carácter de singularidad de la obra encuentra en la formalización de propuestas basadas en innegables cualidades plásticas y técnicas los medios de expresión más directos y efectivos del concepto de lo *monumental*. La asociación entre la *unidad arquitectónica*, el *desarrollo técnico* y la *singularidad plástica* van paulatinamente, desde Pampulha, sintetizando la manera en que Niemeyer dota de monumentalidad al objeto arquitectónico. *Lo monumental aparece entonces no como el punto de partida del proyecto sino como el resultado de la asociación de las tres características que Oscar piensa que la arquitectura debe poseer.*

En esta interpretación del objeto como protagonista del hecho arquitectónico acaba por reflejar en la relación entre objeto - entorno - usuario, de forma muy directa, una supremacía del objeto arquitectónico, subordinando los otros actores (el entorno y el usuario) de esta relación sociocultural a un segundo plano. La intimidad del autor con el tema institucional se va construyendo a partir del Conjunto da Pampulha, que Niemeyer mismo define como la piedra fundacional de su arquitectura, y posteriormente encuentra en los proyectos de Brasilia su particular laboratorio de proyectos de carácter institucional.

El Memorial de América Latina es resultado de una larga experiencia en elaboración de proyectos de carácter institucional. Aparte de Pampulha y Brasilia, Niemeyer ya había proyectado objetos de este orden en otros estados brasileños y en el exterior, como el edificio-sede de la ONU en Nueva York, las Universidades de Constantine y Argel o la Sede del Partido Comunista Francés en París. Niemeyer, cuando proyecta el Memorial en 1988, era poseedor de un amplio conocimiento de las herramientas que el arquitecto debe utilizar para *potenciar un discurso institucional*. *La singularidad del objeto [arquitectura entendida como invención], el refinamiento técnico [señal de modernidad] y la unidad arquitectónica minuciosamente buscada [señal de equilibrio y armonía], cuando se alinean, se transforman en la base sólida que conforma la monumentalidad deseada del discurso que tanto atrae a las instituciones hacia la arquitectura niemeyeriana. Esta atracción de las instituciones hacia la arquitectura monumental no es nueva. Si la arquitectura es una vía de comunicación, los mensajes institucionales no podrían ausentarse de este medio. Durante toda la Historia, la arquitectura*

fue importante vehículo de estos mensajes, y Niemeyer, consciente de este papel que ejerce la arquitectura, en varias ocasiones ha afirmado: “[...] a monumentalidade nunca me atemoriza quando um tema mais forte a justifica. Afinal, o que ficou da arquitetura foram as obras monumentais, as que marcam o tempo e a evolução da técnica. As que justas ou não sob o ponto de vista social, ainda nos comovem. É a beleza a se impor na sensibilidade do homem”.<sup>144</sup>

Para Oscar Niemeyer, *inventarla* belleza, la sorpresa y el espanto es el papel primordial de la arquitectura, además de rasgo inherente a la condición del hombre y, en Niemeyer, encontramos la búsqueda de la belleza como su principal debilidad. Así mismo admite que los grandes temas contribuyen para ello y comenta en algunos de sus escritos: “É essa preocupação de criar beleza é, sem dúvida, uma das características mais evidentes do ser humano, em êxtase diante desse universo fascinante em que vive. E isso encontramos nas épocas mais remotas, com o nosso ancestral longínquo a pintar as paredes de sua caverna antes mesmo de construir seu abrigo. E o mesmo se repete pelos tempos afora, a partir das pirâmides do Egito. Arquitetura-escultura, forma solta e dominadora sob os espaços infinitos”.<sup>145</sup> La temática – proyectos institucionales – recurrente en la obra de Niemeyer fue un importante vehículo de comunicación, tanto en Pampulha como en Brasilia, del mensaje de desarrollo, modernidad e innovación, traduciendo en su medida justa el discurso político que Juscelino Kubitschek<sup>146</sup> defendía. El resultado de esta experiencia hace que otras instituciones busquen al arquitecto para elaborar sus proyectos. De orígenes muy dispares, Niemeyer ha proyectado para el Partido Comunista Francés, para el presidente argelino Boumedienne, para la ONU o para distintos gobernadores de estados brasileños, como el Memorial de América Latina en São Paulo a petición del gobernador Orestes Quércia. Independiente de la tendencia política, muchas fueron las instituciones que quisieron verse representadas bajo los signos de singularidad, atemporalidad y monumentalidad.

144. “[...] la monumentalidad nunca me atemoriza cuando un tema más fuerte la justifica. Al final, lo que queda de la arquitectura son las obras monumentales, las que marcan el tiempo y la evolución de la técnica. Las que justas o no bajo el punto de vista social, todavía nos conmueven. Es la belleza que se impone a la sensibilidad del hombre.” NIEMEYER, Oscar. “Niemeyer.” Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.27)

145. “Y esta preocupación de crear belleza es, sin duda, una de las características más evidentes del ser humano, en éxtasis delante de este universo fascinante en que vive. Y esto lo encontramos en las épocas más remotas, con nuestro ancestral longinquo pintando las paredes de las cuevas antes mismo de construir su abrigo. Y lo mismo se repite en todos los tiempos, a partir de las pirámides de Egipto. Arquitetura-escultura, forma suelta y dominadora bajo los espacios infinitos.” NIEMEYER, Oscar (2003). *A forma na arquitetura* (1978). Sao Paulo: Cosac & Naify. (p.141)

146. Gobernador de Minas Gerais, donde en la capital, Belo Horizonte, se construyó bajo su mandato el Conjunto de Pampulha. Fue Presidente de Brasil entre 1956 – 1960, período en que se construyó Brasilia, la nueva capital del país.

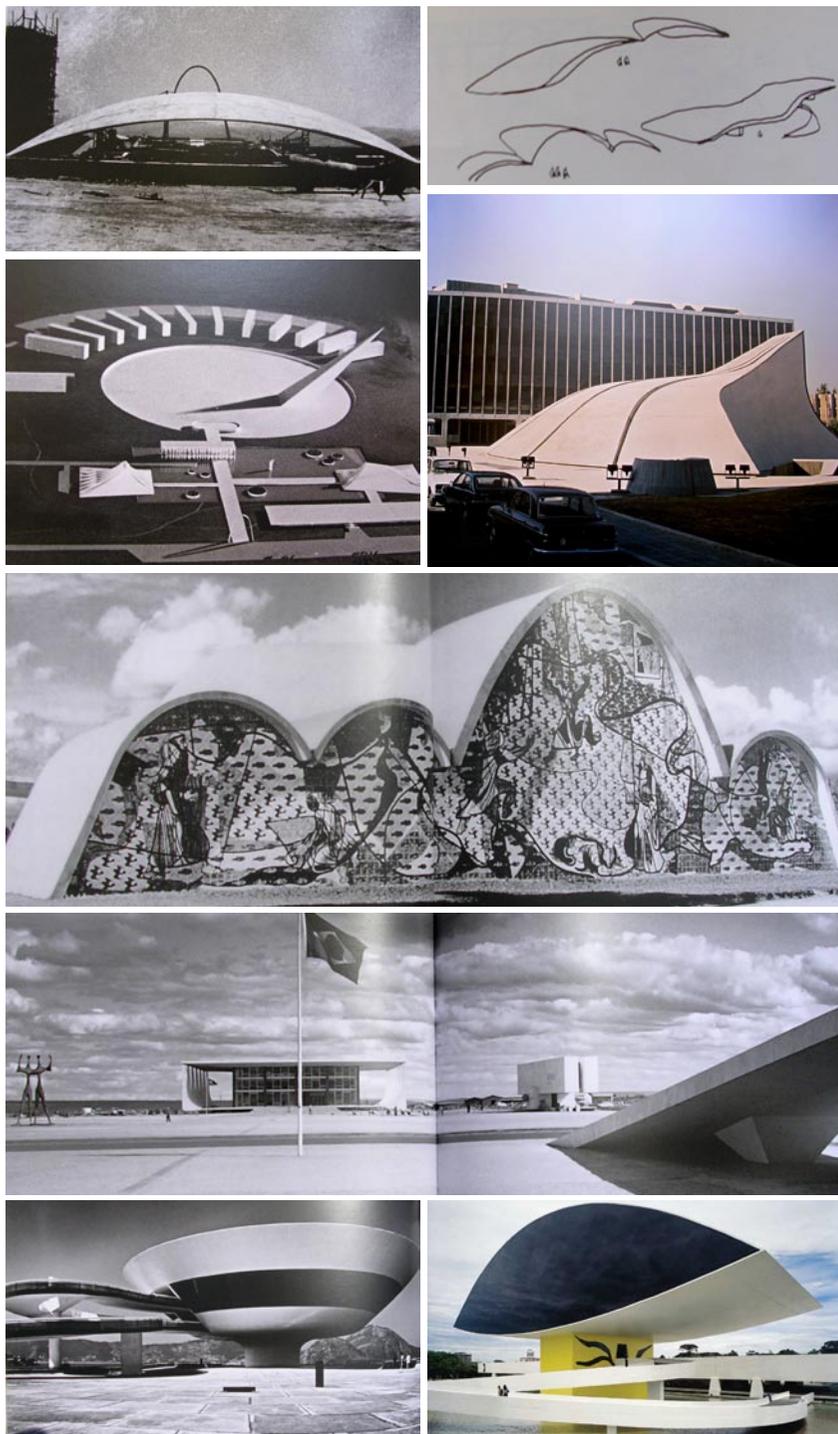


Fig. 180 a 187: Variedad de formas niemeyerianas. Croquis y foto de la Expo de Trípoli, Centro Cívico de Argel, Bolsa de Trabajo de Bobigny, Iglesia de San Francisco, Plaza de los 3 Poderes, Museo de Niterói, Museo de Curitiba.

- LOS CONCEPTOS GENÉRICOS DE LA FORMA, DEL USO, DEL ENTORNO, DE LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS, DE LA CULTURA. LOS CONTENIDOS VALORATIVOS. EL PAPEL DEL ESTILO.

En la conformación del estilo del autor podemos verificar la carga valorativa que el arquitecto deposita en determinados elementos componentes del discurso arquitectónico<sup>147</sup>. Como ya hemos reflexionado durante el transcurrir de la tesis, para la elaboración del objeto arquitectónico comunicativo es fundamental que el arquitecto considere algunos elementos de forma consciente en la elaboración del proyecto, como es el papel de la forma, del uso, del entorno, el posicionamiento frente a los movimientos arquitectónicos y, de una manera más general, a la cultura. De esta manera, pasaremos inmediatamente a analizar la relación de Oscar Niemeyer frente a estos conceptos:

LA FORMA - La cuestión de la forma en la arquitectura de Oscar Niemeyer es un tema muy relevante y a lo largo de este análisis fue abordado desde muchas perspectivas. Ahora hablaremos de los conceptos genéricos de la forma y la intención de Niemeyer de, a partir de la investigación de la forma, elaborar un objeto arquitectónico que se convierta en obra de arte. Desde sus primeros proyectos institucionales, la forma (y espacio entre las formas), la técnica y el material se hacen inseparables. Más que diferentes elementos que componen el discurso arquitectónico, estos tres elementos aparecen en su obra en general, y particularmente en el Memorial, fusionados, intrínsecamente unidos, constituyendo un único elemento, transformándose en parte importante del *contenido* del objeto arquitectónico, como ya hemos analizado en apartados anteriores. Esta comprensión de la forma como traducción máxima de la técnica constructiva y del material hace que la forma asuma en el discurso arquitectónico un papel protagonista. A través de ella Niemeyer busca expresar especialmente dos cosas: primero, la libertad plástica y, segundo, el desarrollo de la ingeniería brasileña, el casamiento logrado entre el trabajo del arquitecto y del calculista. La libertad plástica es para Niemeyer la gran aportación de la modernidad arquitectónica, solamente posible con el advenimiento del hormigón armado. Sobre estos dos conceptos unificados en su arquitectura comenta: "Depois, com a nossa arquitetura conhecida e festejada pelo Velho Mundo, os adeptos do racionalismo foram pouco a pouco se retratando. Ela estava ali, diante de todos, criativa e diferente, exibindo a técnica mais avançada".<sup>148</sup>

147. Ver la reflexión más amplia sobre el tema en 'Los objetos proyectados y usados: una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura' (p.7 - 29)

148. "Después, con nuestra arquitectura conocida y celebrada en el Viejo Mundo, los adeptos del racionalismo fueron poco a poco retratándose. Ella estaba ahí, delante de todos, creativa y diferente, exhibiendo la técnica más avanzada." NIEMEYER, Oscar. "Os caminhos da arquitetura" IN "Conversa de Arquitecto." Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.15).

En la fusión de la forma, de la técnica y del material, Niemeyer ha encontrado el *sentido de la forma*, un significado *perpetuo para las formas que piensa*. En sus proyectos, donde el Memorial es un claro ejemplo, la forma ya nace dotada de contenido, cargada de significado, antes mismo de atender al programa o establecer la relación con el entorno. Para Niemeyer, la innovación arquitectónica en gran parte tiene que ver con la innovación de la forma. Esta innovación formal viene lógicamente acompañada de la innovación de la técnica constructiva, que el material – el hormigón armado – puede alcanzar. Sobre la innovación de la forma, Niemeyer comenta en sus escritos: “Um dia o arquiteto resolve utilizar uma forma antiga, antiqüíssima, já incorporada ao vocabulário plástico da arquitetura. E isso foi o que aconteceu agora com o arquiteto norte-americano Pei, projetando a bela Pirâmide do Louvre, em Paris. E o mesmo fiz ao adotar a cúpula – a abóbada circular que os egípcios usavam e os romanos multiplicavam – no edifício do Congresso Nacional. E nela intervim plásticamente, modificando-a, invertendo-a, procurando fazê-la mais leve, como é fácil explicar. Na cúpula do Senado, desprezando a característica autoportante que oferece o empuxo que criaria, inclinei em retas sua linha circular de apoio, tornando-a mais leve, como preferia. Na Câmara, depois de invertê-la, a estendi horizontalmente como a visibilidade interna exigia, procurando uma forma que a situasse como que simplesmente pousada na laje de cobertura”.<sup>149</sup> Como parte protagonista del cronotopo niemeyeriano, la forma fue en numerosas ocasiones tema de una exhaustiva reflexión del arquitecto, como en el artículo ‘Depoimento’ del que reproducimos a continuación un fragmento, una síntesis del papel de la forma en la arquitectura de Niemeyer:

“[...] passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original. Dentro

149. “Un día, el arquitecto resuelve utilizar una forma antigua, antiqüísima, ya incorporada al vocabulario plástico de la arquitectura. Y esto fue lo que ocurrió al arquitecto norteamericano Pei, proyectando la bella pirámide del Louvre, en Paris. Y lo mismo hice al adoptar la cúpula – la bóveda circular que los egipcios utilizaban y los romanos multiplicaban – en el edificio del Congreso Nacional. Y en ella intervine plásticamente, modificándola, invirtiéndola, buscando hacerla más ligera, como es fácil explicar. En la Cúpula del Senado, despreciando la característica autoportante que ofrece el empuje que crearía, incliné en rectas su línea circular de apoyo, volviéndola más ligera, como prefería. En la Cámara, después de invertirla, la extendí horizontalmente como la visibilidad interna exigía, buscando una forma que la situase como simplemente posada en la losa de la cubierta.” NIEMEYER, Oscar. “Como nasce a arquitetura” IN “Conversa de Arquitecto.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. [p.11-12].

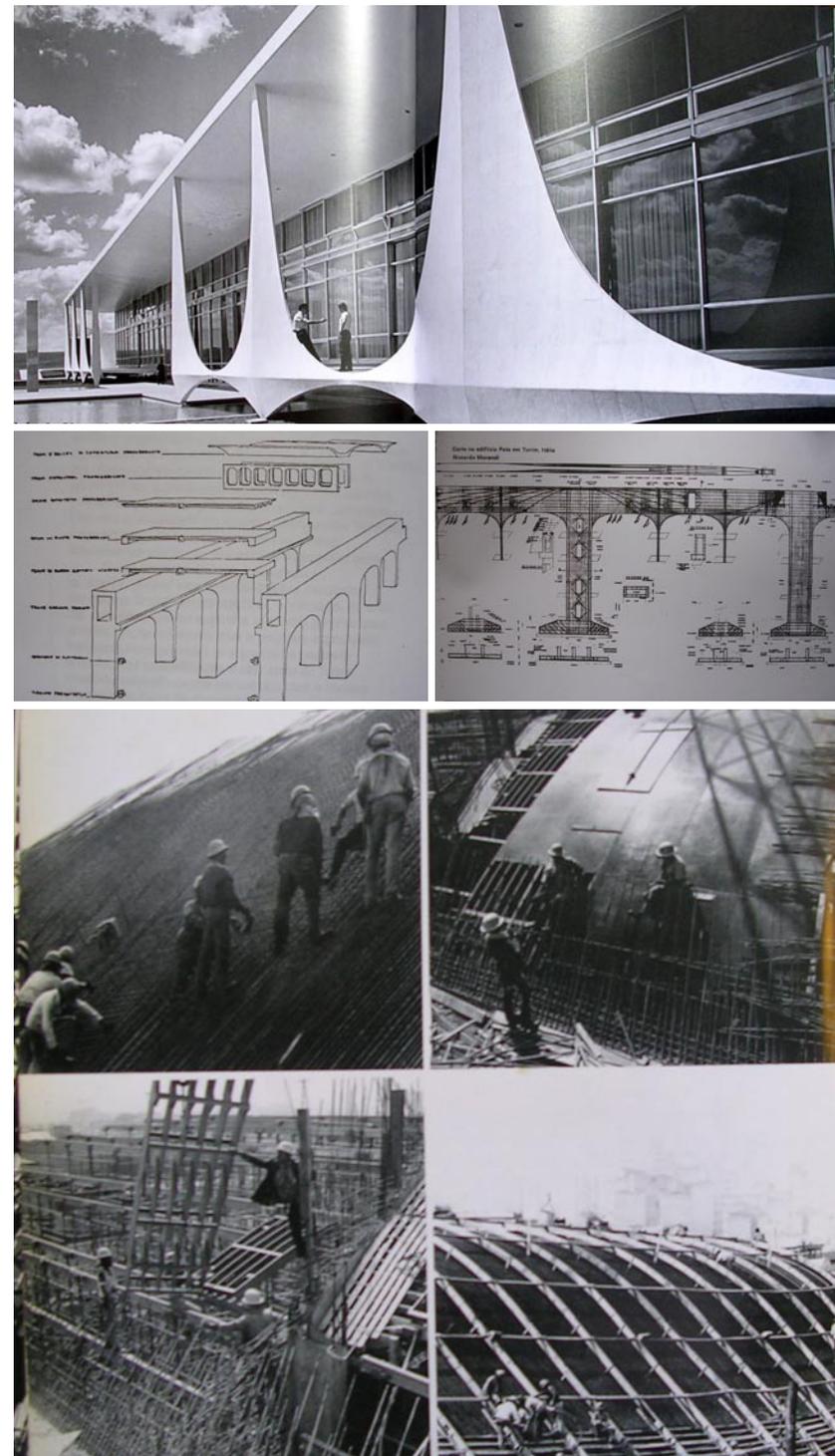


Fig.188 a 194: La estructura, protagonista de la forma niemeyeriana. Palácio da Alvorada, Fábrica Fata (Turín) y la construcción de los edificios del Memorial de América Latina.

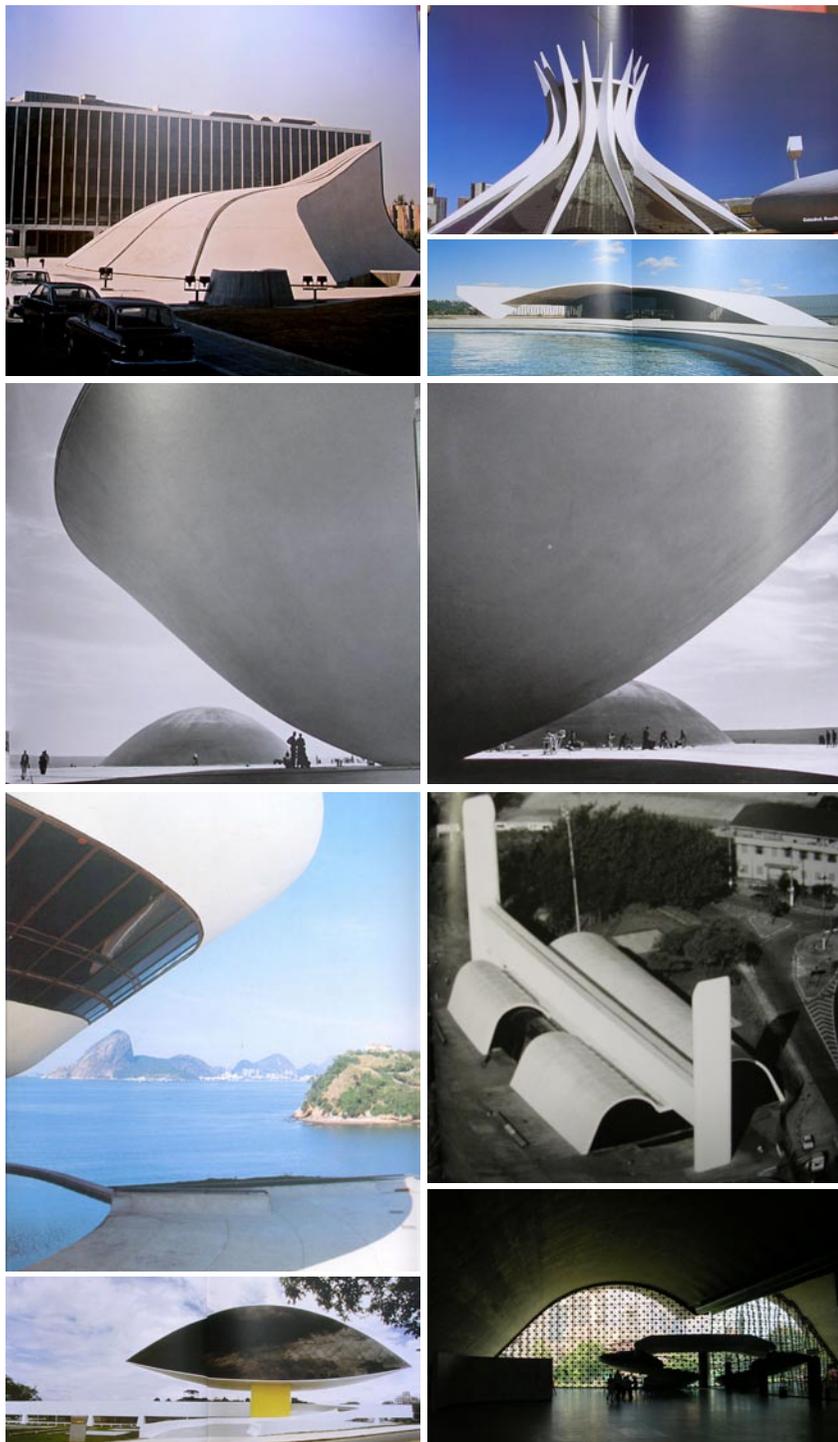


Fig. 195 a 203: Perpetuación de la obra en el tiempo. Bolsa de Trabajo de Bobigny, Catedral de Brasilia, Universidad de Constantine, Museo de Niterói, Biblioteca del Memorial, Museo de Curitiba, hall del auditorio del Memorial.

do mismo objetivo, pasé a evitar las soluciones recortadas o compuestas de muchos elementos, difíciles de contenerse en una forma pura y definida; los paramentos inclinados y las formas libres que, desfigurados por la incompreensión e inépcia de algunos, se transforman, muchas veces, en exhibición ridícula de sistemas e tipos diferentes. E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado”.<sup>150</sup>

La forma en toda su complejidad, incluso considerando siempre relevantes los espacios que surgen entre ellas, tiene en el discurso niemeyeriano, un objetivo último y mayor: alcanzar el significado platónico de una verdadera obra de arte. Guiado por esta máxima, Niemeyer ha buscado siempre la innovación, la imaginación, el espanto, la belleza, la perpetuación de la obra en el tiempo. Sin embargo, Mijail Bajtín resalta que en la verdadera obra de arte ocurre una total interacción entre el creador y los receptores por medio de la obra. Dice Bajtín: “Lo ‘artístico’ en su completud no se encuentra en el objeto, ni tampoco en la psique aislada del creador o del receptor, sino que abarca los tres momentos a la vez. Lo artístico representa una forma especial de interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte”.<sup>151</sup>

150. “Pasaron a interesarme las soluciones compactas, sencillas y geométricas; los problemas de jerarquía y de carácter arquitectónico; las conveniencias de unidad y armonía entre los edificios y, todavía, que estos no se expresen más por sus elementos secundarios, sino por la propia estructura, debidamente integrada en la concepción plástica original. Dentro de este objetivo, he pasado a evitar las soluciones recortadas o compuestas de muchos elementos, difíciles de contenerse en una forma pura y definida; los paramentos inclinados y las formas libres que, desfigurados por la incomprensión e ineptitud de algunos, se transforman, muchas veces, en exhibición ridícula de sistemas e tipos diferentes. Y todo eso buscando no caer en un falso purismo, en un formulário monótono de tendencia industrial, consciente de las inmensas posibilidades del hormigón armado.” NIEMEYER, Oscar. “Depoimento (1956).” Depoimento de uma geração Ed. XAVIER, Alberto (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [p.239].

151. BAJTIN, Mijail M. “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. IN Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos”. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. 100. Serie Estudios Culturales Ed. Anthropos Editorial / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Rubí [Barcelona]: Anthropos Editorial, 1997. [p.111]

EL USO - El uso, como ya hemos analizado anteriormente, no es un elemento protagonista del discurso niemeyeriano, por lo menos en lo que respecta a la forma. Puede sugerir la forma pero no la condiciona. Hay una serie de otros factores como ya hemos abordado que incide sobre la elaboración del objeto arquitectónico mucho antes que el uso específico. El uso se convierte, por lo tanto, en una sistematización de funciones. El usuario siempre es visto como un hombre contemplativo y no como un usuario del objeto arquitectónico. En este aspecto, el Memorial de América Latina se acerca a los otros objetos arquitectónicos niemeyerianos, donde siempre encontramos el uso como sistematización de funciones, como podemos observar en el proyecto de los Cieps (Centro Integral de Educación Primaria y Secundaria) o su propuesta de habitación popular.

EL ENTORNO - El conjunto arquitectónico del Memorial de América Latina no ejemplifica esencialmente la relación que Niemeyer establece con el entorno real cuando éste se acerca a lo real platónico. En lo que se refiere al ámbito geográfico, Niemeyer resalta que las características físicas que son inherentes al lugar son tratadas como parte complementaria, conformadora juntamente con el objeto arquitectónico, del 'espacio arquitectural'. Dice Niemeyer sobre el tema: "Para nós, o 'espaço arquitetural' é a própria arquitetura e, para realizá-la, nele interferimos externa e internamente, integrando-a na paisagem e nos seus interiores, como duas coisas que nascem juntas e harmoniosamente se completam."<sup>152</sup> Sin embargo, la relación que se establece en el proyecto, entre entorno geográfico y objeto arquitectónico no es de total igualdad. La relación armoniosa a que se refiere Niemeyer solamente se establece cuando el entorno geográfico está dotado de belleza y singularidad. En estos casos, el entorno geográfico se convierte para Niemeyer en un elemento relevante en la construcción del poder comunicativo del objeto desde la elaboración del mismo lenguaje arquitectónico. El entorno geográfico particularmente bello participa

111

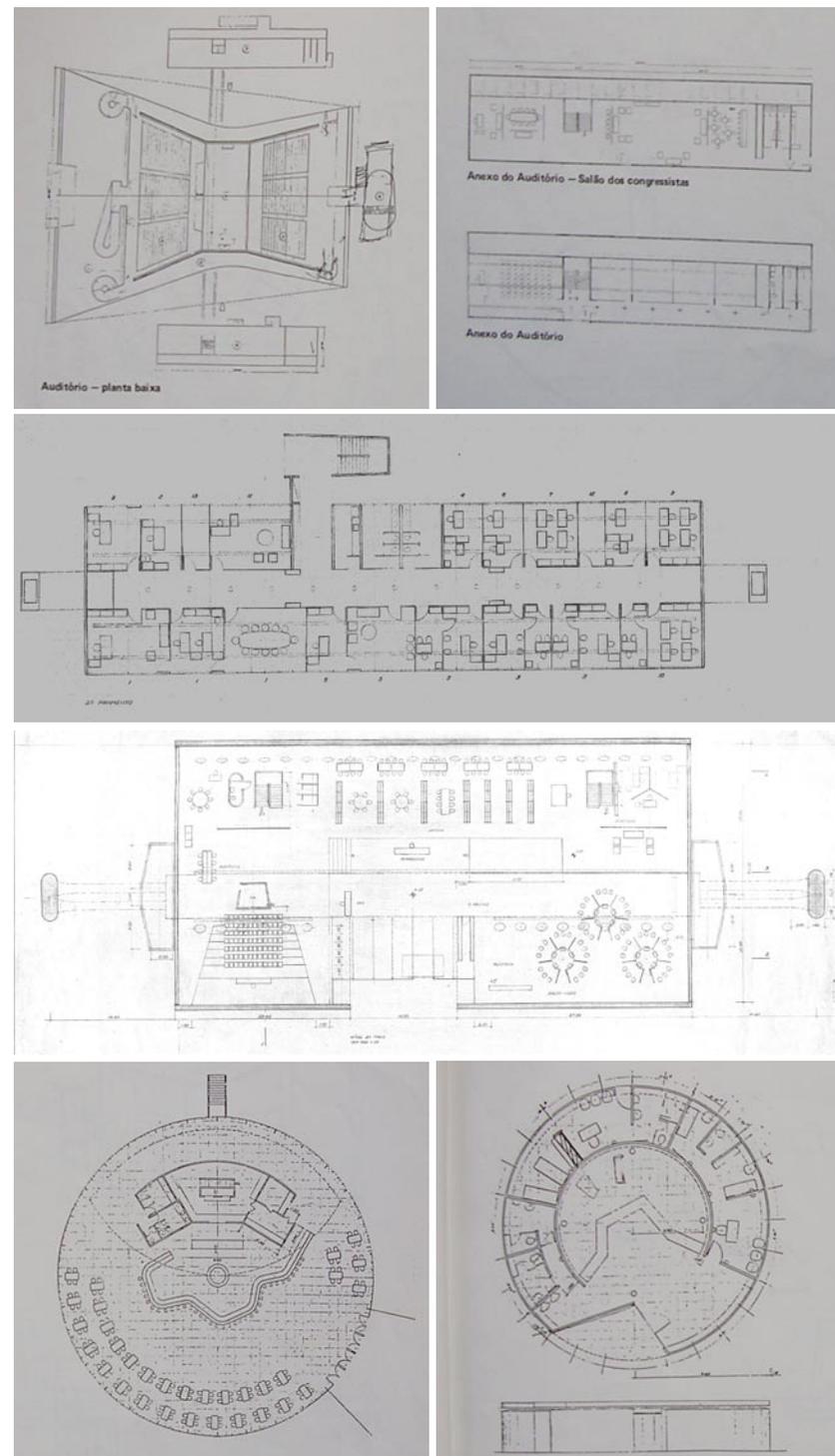


Fig. 204 a 209: Distribución interna de los edificios del Memorial: Auditorio y anexo de los congresistas, Adiministración, Biblioteca y Restaurante.

152. "para nosotros el 'espacio arquitectural' es la propia arquitectura, y para realizarla, en él interferimos externa e internamente, integrándola en el paisaje y en sus interiores, como dos cosas que nacen juntas y armoniosamente se completan." NIEMEYER, Oscar. "Conversa de Arquitecto." Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.19).

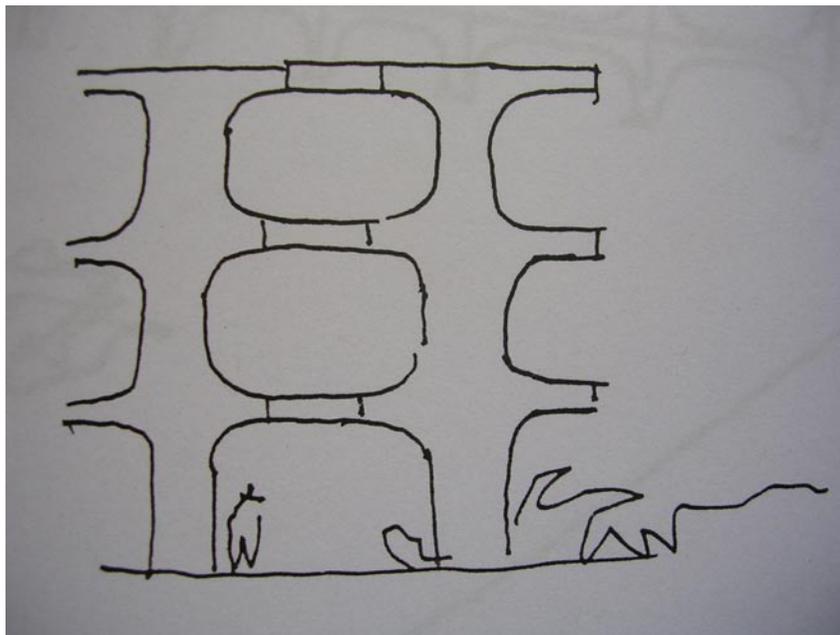
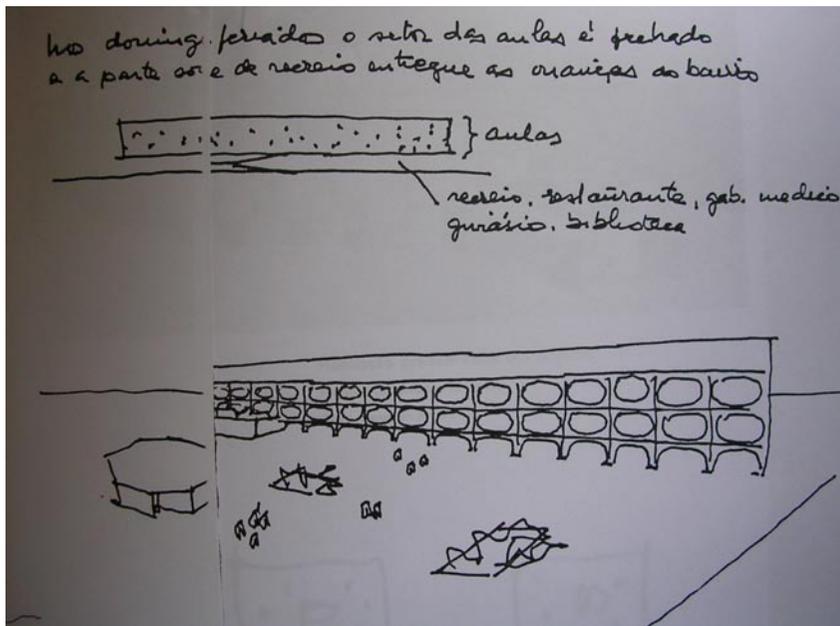


Fig. 210 y 211: Propuesta de los Centros Integral de Educación Primaria y Secundaria. Unidades multiplicables con finalidad educativa con actividades académicas durante la semana y en los fines de semana equipamiento de uso comunitario. Proyecto conceptual de Darcy Ribeiro.

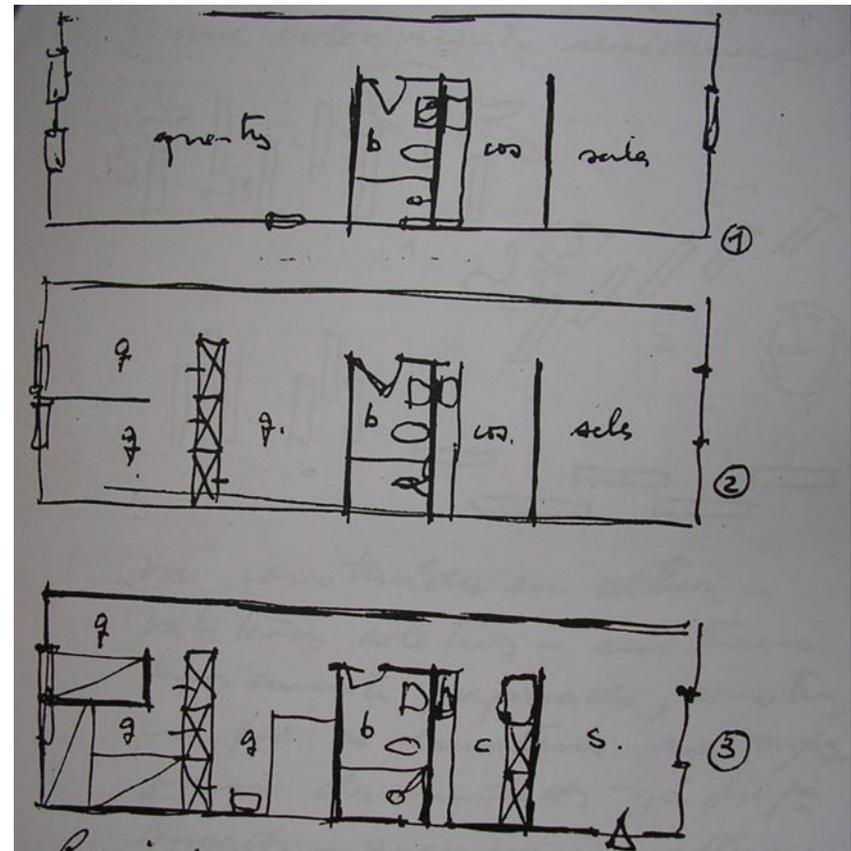
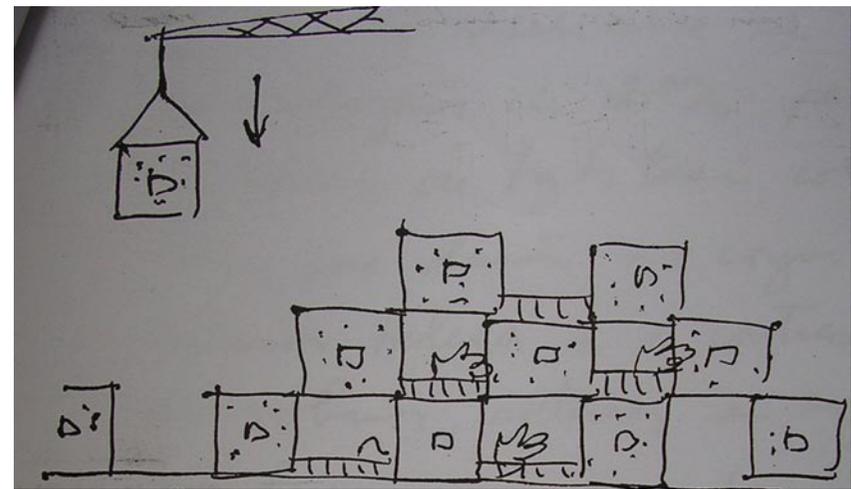


Fig. 212 y 213: Propuesta para un plan de habitación popular. Unidades multiplicables donde es posible posteriormente una ampliación de las divisiones internas según crezca la necesidad familiar.

activamente en la composición del objeto arquitectónico en una intensa simbiosis, como ocurre con la Casa de Canoas, con el Museo de Caracas o con el Museo de Niterói. Niemeyer, cuando dispone del paisaje ideal, captura la esencia del paisaje y la magnifica, tanto desde el exterior del objeto cuando lo insiere en el paisaje de forma contundente, como desde el interior del propio objeto, seleccionando el paisaje que quiere exaltar. La contemplación del paisaje natural es un factor que el arquitecto añade al objeto arquitectónico. A través del objeto, el arquitecto posiciona al usuario delante del paisaje que quiere enseñar. Por otra parte, al inserir el objeto en el paisaje, Niemeyer utiliza sus características geográficas, de forma que resalten la singularidad del objeto arquitectónico, como en el caso de los edificios de Brasilia, donde el arquitecto sacó partido de la sabana arbolada, de los anchos horizontes de la Meseta Central del país, del contraste entre el cielo azul y la tierra roja. Sobre este horizonte de colores intensos y contrastantes, Niemeyer posó sus edificios blancos, tocando levemente el suelo y marcando con el objeto arquitectónico la línea del horizonte de la Meseta Central. Esta comprensión del papel del entorno en la elaboración del objeto arquitectónico testifica que el papel protagonista del entorno solamente se establece cuando este es bello y singular y que puede dotar de mayor belleza y singularidad al objeto arquitectónico.

En esta comprensión del paisaje, Niemeyer se apropia de las características del entorno físico y propone un objeto que interaccione con él de manera intensa pero diferenciada, integrado en el paisaje pero que a la vez el objeto posea el protagonismo frente al entorno, como pueden ser los casos ya citados del Museo de Caracas al inicio de su trayectoria profesional o el más reciente Museo de Niterói. En estos proyectos, así como en tantos otros de su larga trayectoria, la concepción del entorno se refiere básicamente al entorno geográfico quedando el entorno histórico y el entorno imaginario relegados a un segundo plano dentro de la comprensión del entorno como tal. Sin embargo, analizando detenidamente la cuestión del entorno en la composición del lenguaje arquitectónico niemeyeriano, encontramos el entorno histórico considerado en su configuración, solamente cuando éste posea un alto grado de relevancia como puede ser la arquitectura de las ciudades coloniales de Minas Gerais. El entorno histórico se vuelve elemento relevante a considerar, de la misma forma como ocurre con respecto al entorno geográfico, cuando éste posee características *ideales*, o sea, cuando se encuentre dotado de alto grado de valor histórico o artístico, como en el caso del entorno histórico de Ouro Preto, donde proyecta en los años 40, el Grande Hotel de Ouro Preto. Inserido en el casco antiguo de la ciudad colonial, Niemeyer proyecta un bloque horizontal de apartamentos donde interpreta, bajo la abstracción de su mirada moderna, elementos relevantes de la arquitectura colonial brasileña, como pueden ser los porches, la cerámica y los cerramientos de entramado de madera. Niemeyer también toma en principal consideración la relación del edificio con la escala del entorno, con los colores y la relación de llenos y vacíos, presente en las ciudades coloniales. La relación que puede establecerse con el entorno histórico se traduce por una comprensión moderna de la Historia. Niemeyer cree que

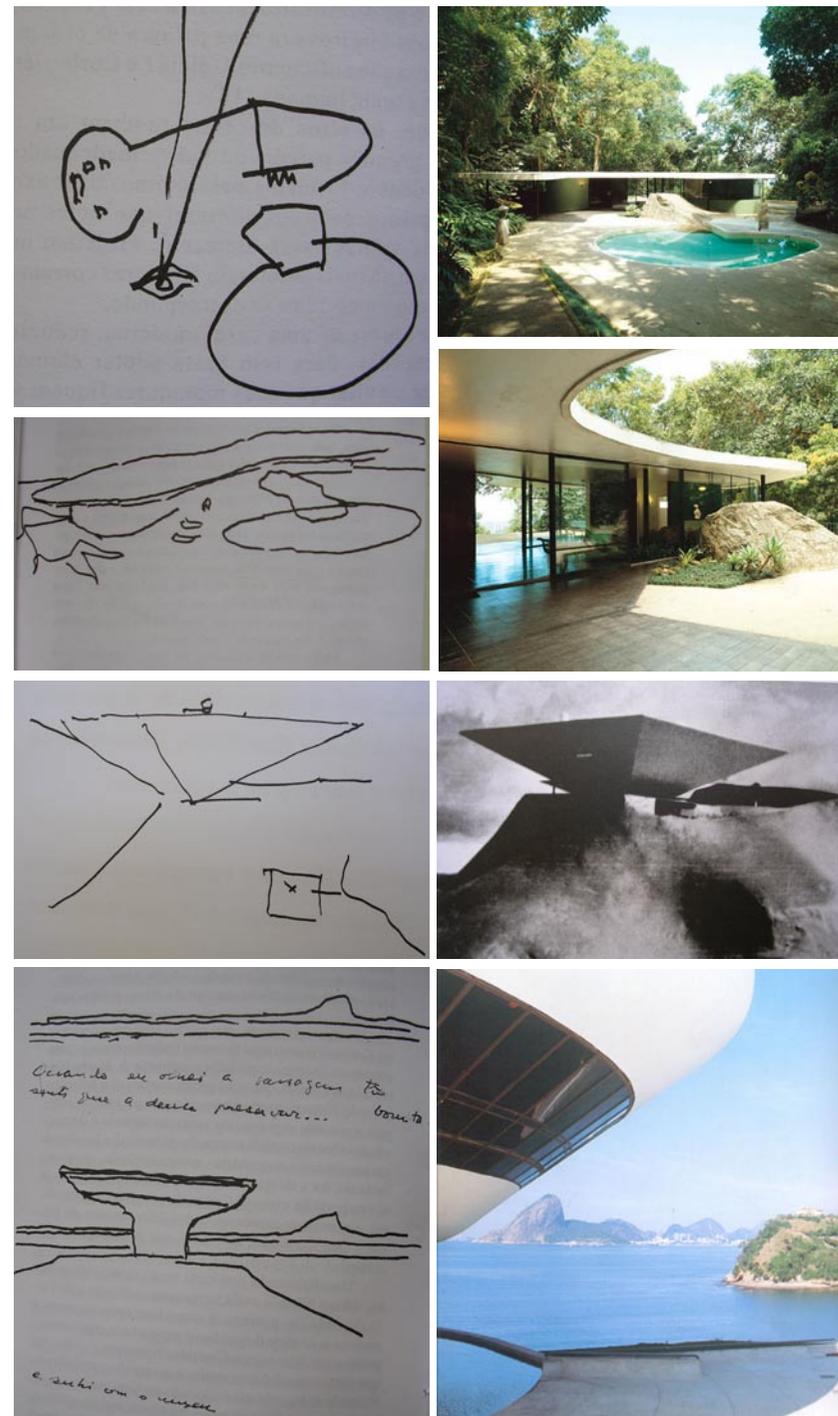


Fig. 214 a 221: La relación de complementariedad entre objeto - entorno cuando el entorno geográfico posee características singularmente bellas. Croquis y fotos de la Casa de Canoas, Museo de Caracas y Museo de Niterói.



Fig. 222 y 223: En el proyecto del Hotel de Ouro Preto, Niemeyer hace una especial lectura de las características de la arquitectura colonial brasileña, principalmente de elementos como el cerramiento en celosías, el predominio del blanco en los grandes planos y la utilización de balcones y porches.

Fig. 224 a 226: Ejemplos de arquitectura colonial brasileña

el reconocimiento del valor histórico del entorno solamente se da cuando el arquitecto no busca imitarlo o mimetizarse con él, sino cuando comprende su valor histórico y artístico, su singularidad; cuando lo asimila y finalmente re-presenta, a través de un proceso de abstracción, las cualidades que este entorno puede aportar al objeto arquitectónico y al tiempo presente. Comenta de manera contundente que la comprensión del entorno histórico no significa una subordinación a la arquitectura del tiempo pasado: “Voltar ao passado, insistir naquela arquitetura fora do tempo, constituiria para um arquiteto prova de timidez lamentável. (...) O que dos velhos tempos cabe lembrar, isso sim, são as lições de arquitetura que nos deixaram, com sua honrada beleza.”<sup>153</sup>

Niemeyer considera que la arquitectura debe ser fiel, ante todo, a la imaginación, a la belleza y al desarrollo de la técnica. Estos elementos condicionan la relación que el objeto arquitectónico debe establecer con la historia y posiciona al objeto arquitectónico como un testigo, conscientemente voluntario, de las inquietudes de su propio tiempo histórico. En algunos de sus escritos, Niemeyer cuando habla de la arquitectura del tiempo pasado, recuerda una frase de Alvar Aalto diciendo que “não existe arquitetura antiga ou moderna, mas apenas boa e má arquitetura.”<sup>154</sup> El tiempo histórico interpretado bajo esta mirada posibilita una lectura libre tanto del tiempo como de la historia, una total libertad para, a través de la elaboración del objeto-monumento niemeyeriano, conformar un *documento* de *singular* lectura de *su tiempo histórico*. Aunque la arquitectura de Niemeyer está cronológicamente relacionada con su tiempo histórico, remite a un tiempo con rasgo de eternidad, cargado de atemporalidad, libre de los elementos que la encasillarían en una década específica o en otra, lo que hace de su compromiso con el entorno histórico una cuestión de respeto a su particular dignidad.

153. “Volver al pasado, insistir en aquella arquitectura fuera del tiempo, consistiría para un arquitecto una prueba de timidez lamentable. (...) Lo que de los viejos tiempos cabe recordar, eso sí, son las lecciones de arquitectura que nos dejaron, con su honrada belleza.” NIEMEYER, Oscar. “Conversa de Arquitecto.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.38).

154. “no existe arquitectura antigua o moderna, sino solamente buena y mala arquitectura.” NIEMEYER, Oscar y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.100).

LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS: LA RELACIÓN CON EL MOVIMIENTO MODERNO - Niemeyer es considerado por muchos 'el último de los modernos'. El arquitecto ha acompañado a lo largo de su trayectoria profesional los procesos de transformación por los que ha pasado el movimiento, desde sus principios donde se reivindicaba una modernización de la manera de vivir hasta pasar por la vulgarización de los preceptos y la transformación de la causa moderna en un estilo. Pero desde el principio de su actuación profesional, su postura hacia los postulados del movimiento también ha sido de *doble orientación*. Por una parte, es arduo defensor del movimiento y abrazó los enseñamientos de Le Corbusier desde el inicio de su actividad profesional, siguiendo el rastro de Lucio Costa y otros arquitectos brasileños que veían en la arquitectura de Le Corbusier la posibilidad de invención y de creación de un nuevo orden para la arquitectura. Pero, por otra parte, establecía con los principios de este movimiento una diferencia de base: el racionalismo, el funcionalismo y la repetición eran facetas del movimiento que Niemeyer creía más bien limitadoras. "Para alguns, é a função que conta; para outros, incluem-se a beleza, a fantasia, a surpresa arquitetural que constituem, para mim, a própria arquitetura. [...] Era a forma abstrata que me atraía, pura e delgada, solta no espaço à procura do espetáculo arquitetural."<sup>155</sup> Niemeyer consideraba el funcionalismo como un rasgo limitador del movimiento moderno frente al avance que supuso el empleo del hormigón armado en la arquitectura. A este respecto comenta: "O funcionalismo pontificando, recusando a liberdade de criação e a invenção arquitetural, sempre presentes nos grandes períodos da arquitetura. Foi o tempo da *planta de dentro para fora*, do *ângulo reto*, da *máquina de habitar*, da imposição dos sistemas construtivos, limitações funcionalistas que não me convenciam ao olhar as obras do passado tão cheias de invenção e lirismo. Não podia compreender como, na época do concreto armado que tudo oferecia a arquitetura contemporânea permanecesse com um vocabulário frio e repetido, incapaz de exprimir aquele sistema em toda a sua grandeza e plenitude."<sup>156</sup> Esta confrontación entre el funcionalismo impuesto

155. "Para algunos, la función es lo que cuenta; para otros, se incluye la belleza, la fantasía, la sorpresa arquitectural que constituyen, para mí, la propia arquitectura. [...] Era la forma abstracta que me atraía, pura y delgada, suelta en el espacio a la búsqueda del espectáculo arquitectural." NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura." *Depoimento de uma geração* Ed. XAVIER, Alberto (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 142.  
 156. "El funcionalismo pontificando, rechazando la libertad de creación y la invención arquitectural, siempre presentes en los grandes períodos de la arquitectura. Fue el tiempo de la planta de dentro hacia fuera, del ángulo recto, de la máquina de habitar, de la imposición de los sistemas constructivos, limitaciones funcionalistas que no me convencían al mirar las obras del pasado tan llenas de invención y lirismo. No podía comprender cómo, en la época del hormigón armado que todo ofrecía a la arquitectura contemporánea, permaneciera con un vocabulario frío y repetido, incapaz de expresar aquel sistema en toda su grandeza y plenitud." NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura." *Depoimento de uma geração* Ed. XAVIER, Alberto (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [p.141-142].

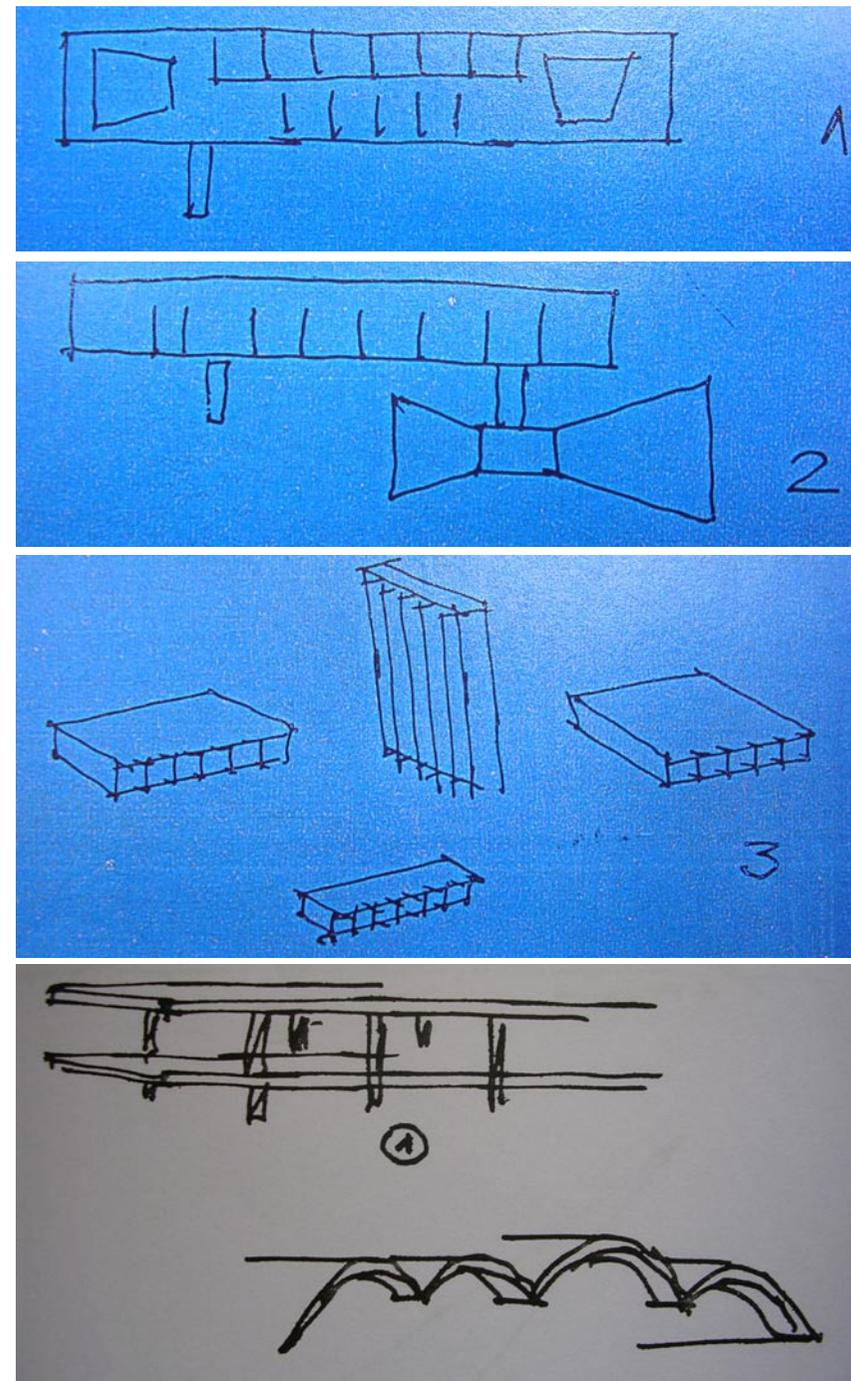


Fig. 227 a 229: Croquis de Niemeyer explicando cómo los racionalistas del Movimiento Moderno se convierten en los verdaderos formalistas al intentar encajar dentro de formas sencillas programas complejos.  
 Fig. 230: El papel de la forma en la arquitectura para Niemeyer va más allá del programa de usos.

por el movimiento y la libertad plástica posible a través de la utilización de los nuevos materiales y técnicas constructivas, siempre se ha presentado como un campo de batalla entre estas dos formas de entender el movimiento.

Oscar Niemeyer encontraba en la figura de Le Corbusier una especie de articulador entre las posturas confrontadas sobre el sentido del lenguaje moderno en la arquitectura. Si en las artes en general el movimiento moderno representó una liberación del lenguaje formal, en la arquitectura la libertad plástica estaba mal vista en detrimento a la mecanización de la arquitectura, a la posibilidad de multiplicarse en un sistema industrial del hacer arquitectónico. Le Corbusier, que defendió los postulados racionalistas del movimiento, va a lo largo de su trayectoria profesional caminando hacia la innovación formal que los materiales y técnicas constructivas modernas posibilitaban. Y surgen proyectos como Ronchamp y el edificio de Olivetti que lo testifican. Niemeyer los usa como ejemplos del camino natural que el movimiento moderno ofrecía: “Os últimos projetos de Le Corbusier denunciavam, como disse Ozenfant, um alheamento ostensivo ao ângulo reto que sempre defendera. Não mais se limitava a jogar com os volumes, a fazer os apoios mais robustos do que o concreto armado propunha ou projetar fortes vigamentos de cobertura onde uma simples laje bastaria, mas a procurar deliberadamente a forma arquitetural: *gratuita* para os neofuncionalistas, funcional para nós que, como ele, a compreendíamos como o caminho da beleza arquitetural (Ronchamp, Olivetti, etc). E aplaudíamos íntimamente o velho mestre. Fazíamos o mesmo, embora num sentido diferente, procurando a leveza arquitetônica.”<sup>157</sup> Niemeyer ha hecho uso de las palabras de Le Corbusier en varias ocasiones para defender su arquitectura, tanto que en algunos de sus escritos sobre la arquitectura o en sus declaraciones a la prensa recuerda específicamente una frase pronunciada por Le Corbusier y que para Niemeyer dota a la arquitectura de su sentido verdadero: “Arquitetura é invenção”. Y comenta: “Apenas Le Corbusier acompanhou coerente tudo o que acontecia. Arquitetura para ele era invenção, procura da beleza. Assim, até o fim o grande mestre soube se manter.”<sup>158</sup> En varios

157. “Los últimos proyectos de Le Corbusier denunciaban, como ha dicho Ozenfant, una alienación ostensiva al ángulo recto que siempre defendiera. Ya no se limitaba a jugar con los volúmenes, a hacer los apoyos más robustos de lo que el hormigón armado proponía o proyectar fuertes sistemas de vigas en la cubierta donde una sencilla losa bastaría, sino a buscar deliberadamente la forma arquitectural: gratuita para los neofuncionalistas, funcional para nosotros que, como él, la comprendíamos como el camino hacia la belleza arquitectural (Ronchamp, Olivetti, etc). Y aplaudíamos íntimamente al viejo maestro. Hacíamos lo mismo, sin embargo, en un sentido diferente, buscando la levedad arquitectónica.” NIEMEYER, Oscar. “A forma na arquitetura.” Depoimento de uma geração Ed. XAVIER, Alberto (org.) Sao Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p.144-145).

158. “Solamente Le Corbusier acompañó coherente todo lo que ocurría. Arquitectura para él era invención, búsqueda de la belleza. Así, hasta el final, el gran maestro supo mantenerse.” NIEMEYER, Oscar. “Os caminhos da arquitetura.” Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.16.)

escritos, Niemeyer resalta el comentario de Le Corbusier sobre la Bauhaus, “paraíso de la mediocridad”, principalmente cuando se refiere a lo que dijo Gropius en su visita a la Casa de Canoas en Río, al decir que la casa era muy bonita pero no era multiplicable.

Contra el discurso funcionalista, el arquitecto argumenta que en muchas ocasiones los funcionalistas acaban finalmente atrapados en los volúmenes puros y geométricos y que éstos, a su vez, acaban por determinar la distribución de las funciones, resultando ser más *formalistas* que *funcionalistas*, y comenta al respecto: “Exigem, por exemplo, que as soluções se contenham em plantas simples e compactas, visando a volumes puros e geométricos – solução que às vezes adoto, mas que não aceito como um dogma – e para isso acomodam, dentro dessas formas pré-estabelecidas, programas complexos, que exigiriam justamente para atender as razões funcionais que tanto defendem, partidos diferentes e recortados. E assim, para manter o purismo desejado, o purismo aparente, criam o verdadeiro formalismo, o formalismo mais grave e inconteste, porque não se resume na especulação plástica de elementos estruturais da arquitetura, mas no seu próprio desvirtuamento, no que ela apresenta de básico e funcional por excelência.”<sup>159</sup> Para Niemeyer, ese rechazo a los dogmas del funcionalismo que limita la libertad plástica y crea un falso funcionalismo, también se extendía a la interpretación que éstos hacían del carácter social con que justificaban la austeridad de la forma arquitectónica funcionalista que defendían. “Falava-se em arquitetura multiplicável, em pré-fabricado, e até numa sociedade maquinista que , diziam, tudo explicaria. Era um pretexto, uma palavra vaga, arbitrária, e negativa, pois de sociedade destinada a mudar o mundo nunca cogitaram.”<sup>160</sup> Para Niemeyer, la arquitectura moderna de carácter verdaderamente social sólo es posible a través de un profundo cambio social, pues de otro modo, la arquitectura solamente estaría ‘maquillando’ el problema social y la igualdad de los derechos. Desde esta postura, contra-argumentaba a los que le criticaban de no hacer una arquitectura de carácter más popular y sobre esto declaraba: “Aos que reclamavam uma arquitetura

159. “Exigen, por ejemplo, que las soluciones se comporten en plantas sencillas y compactas, visando volúmenes puros y geométricos –solución que a veces adopto, pero que no acepto como un dogma - y para eso acomodan, dentro de estas formas preestablecidas, programas complejos, que exigirían justamente para atender las razones funcionales que tanto defienden, partidos diferentes y recortados. Y así, para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e incontestable, porque no se resume a la especulación plástica de elementos estructurales de la arquitectura, sino en su propio desvirtuamiento, en lo que ella presenta de básico y funcional por excelencia.” NIEMEYER, Oscar (1960). “Forma e função na arquitetura”. *Revista Módulo*, nº 21, (p.2-7).

160. “Hablan de arquitectura multiplicable, de prefabricado, y hasta de una sociedad maquinista que, decían, todo explicaría. Era un pretexto, una palabra vaga, arbitraria y negativa, pues de sociedad destinada a cambiar el mundo nunca hablaron.” NIEMEYER, Oscar. “Os caminhos da arquitetura.” *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.14.)

mais simples, 'despojada', 'mais ligada ao povo', eu desabafava, dizendo que falar de arquitetura social num país capitalista é, como declarou Engels, uma atitude paternalista que se pretende revolucionária. E, mais, que não acredito ter a burguesia interesse em resolver o problema da classe operária, que o importante é mudar a sociedade".<sup>161</sup>

Todavía dentro de los distintos ámbitos del movimiento moderno que Niemeyer se ha ocupado de reflexionar, una cuestión ocupa un importante espacio de análisis: la relación entre el arquitecto y el calculista. En diversos escritos sobre el tema comenta el trabajo de los calculistas, principalmente de Baumgart, Joaquim Cardozo, Bruno Contarini y Sussekind. En las cartas recolectadas en 'Conversa de amigos'<sup>162</sup> que intercambié con José Carlos Sussekind, su calculista a lo largo de los últimos 30 años, el tema es recurrente y hay numerosos pasajes que reflejan la importancia para Niemeyer de una armonía entre la imaginación del arquitecto y el control de la técnica y del material por parte del calculista. "A estrutura que você [Sussekind] calculou para a Catedral de Niterói, com os três apoios sugeridos, criava entre eles e a cúpula um espaço que você deixou para eu definir a meu critério. Foi o que fiz, ampliando as seções do concreto na procura da forma desejada. É um exemplo da boa relação que deve existir entre o arquiteto e o engenheiro. Um, usando a sua técnica em toda a plenitude; o outro, respeitando-a, mais livre para todas as suas fantasias". En la obra de Niemeyer vemos que para el arquitecto, el gran mérito de la asociación entre la arquitectura moderna y el hormigón armado es la posibilidad de abstracción y simplificación – propia del movimiento moderno – y la versatilidad del material – el hormigón armado – que posibilita la fusión entre forma y estructura de la forma, transformándola conjuntamente con la estructura, en parte importante del propio contenido de la obra. "Hoje, quando uma estrutura termina, a arquitetura também está presente. É a síntese arquitetura-engenharia há muito procurada."<sup>163</sup> La

161. "A los que reclamaban porque no hacía una arquitectura más sencilla, 'despegada', 'más vinculada al pueblo', yo me desahogaba diciendo que hablar de una arquitectura social en un país capitalista es, como declaró Engels, una actitud paternalista que se pretende revolucionaria. Y más, no creo que la burguesía tenga interés en resolver el problema de la clase obrera, lo importante es cambiar la sociedad." NIEMEYER, Oscar (2003). A forma na arquitetura (1978). São Paulo: Cosac & Naify. [p.144]

162. "La estructura que tú [Sussekind] calculaste para la Catedral de Niteroi, con la sugerencia de los tres apoyos, creaba entre ellos y la cúpula un espacio que dejaste para que definiera a mi criterio. Fue lo que hice, ampliando las secciones del hormigón en la búsqueda de la forma deseada. Es un ejemplo de la buena relación que debe existir entre el arquitecto y el ingeniero. Uno, usando la técnica en toda su plenitud; el otro, respetándola, más libre para todas sus fantasías." NIEMEYER, Oscar & SUSSEKIND, José Carlos (2002). "Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind". Rio de Janeiro: Editora Revan. [p.158].

163. "Hoy, cuando una estructura termina, la arquitectura está presente. Es la síntesis arquitectura-ingeniería buscada durante mucho tiempo." NIEMEYER, Oscar. "Problemas da arquitetura 3: arquitetura e técnica estrutural." Revista Módulo 1979. [p. 34-39].

simbiosis buscada entre forma y estructura de la forma es en la arquitectura de Niemeyer una relación intensa y fundamental en su discurso como lo es para el escritor en la narrativa literaria. Mijail Bajtín, en la descripción que hace de los elementos que componen el discurso literario, hace hincapié en la importancia de la total adecuación entre la forma y la técnica de la forma como manera perfeccionada de transmisión del mensaje. 'Los problemas de la técnica sólo pueden aislarse de los problemas de la sociología de la forma de un modo abstracto: es imposible separar realmente el sentido artístico de algún procedimiento'<sup>164</sup>. Lo que es innegable es que todos los discursos siempre poseerán un valor socio-artístico y dentro de una lectura sociológica del objeto arquitectónico es importante analizar el papel que desempeña la fusión entre forma y técnica. Es el vehículo de transmisión del mensaje arquitectónico que, en el caso de la obra niemeyeriana, la cuestión de la técnica se vuelve parte relevante del *contenido* presentado por el objeto arquitectónico.

LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS: LOS OTROS MOVIMIENTOS

- Niemeyer deja reflejado en sus escritos varias reflexiones sobre otros momentos de la arquitectura, la relación (moderna) que establece con el barroco y reflexiones sobre la arquitectura clásica, romántica, renacentista y posmoderna. Pero en referencia a otros movimientos, el que está más presente en su arquitectura que en sus escritos, es la relación que establece con el barroco de las ciudades coloniales de Minas Gerais. "Ali, visitando as nossas velhas cidades do período colonial, sentindo o entusiasmo com que Rodrigo<sup>165</sup> tentava preservá-las, fui pouco a pouco, me fazendo intransigente defensor da nossa velha arquitetura."<sup>166</sup> Oscar Niemeyer enfatiza la dignidad y la sencillez de la arquitectura de estas ciudades y se remite claramente a ellas cuando habla de su preferencia por las curvas, por los grandes planos lisos, por la calidad urbana, resultado de la unidad arquitectónica. Otras

119

164. BAJTIN, Mijail M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*; Anthropos Editorial: Rubí (Barcelona), 1997; [p.137]

165. Rodrigo M.F. de Andrade: director del SPHAN- Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

166. "Allá, visitando nuestras viejas ciudades del período colonial, sintiendo el entusiasmo con que Rodrigo intentaba preservarlas, fui poco a poco haciéndome intransigente defensor de nuestra vieja arquitectura." NIEMEYER, Oscar. "Conversa de Arquiteto." Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. [P.37].

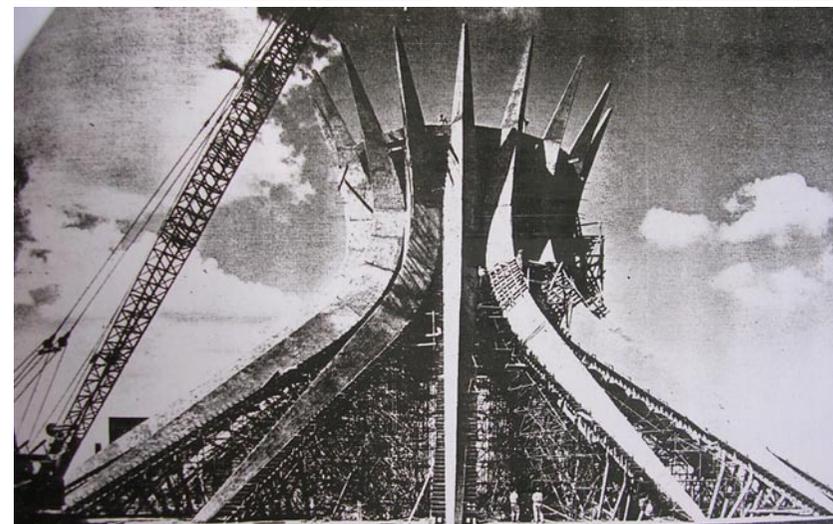
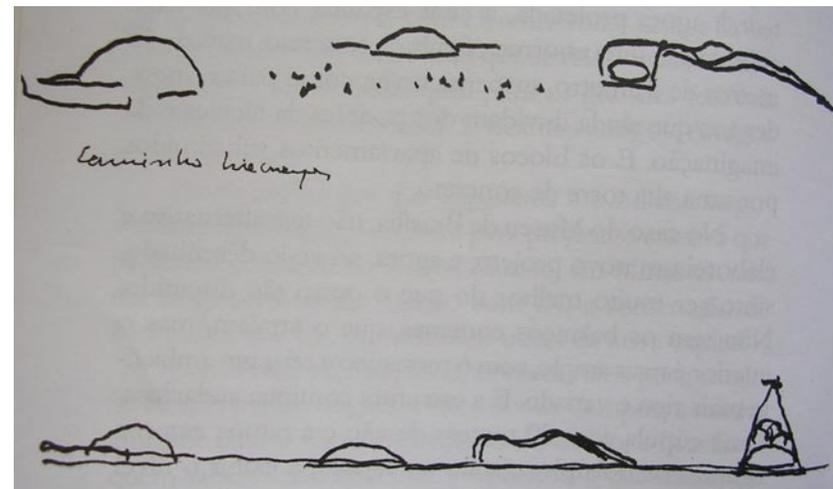


Fig. 231 a 233: La técnica cuestión protagonista del objeto niemeyeriano hasta sus proyectos más nuevos (Camino Niemeyer en Niterói) donde Brasilia fue su máximo exponente internacional.



Fig. 234 a 238: Arquitectura barroca de Minas Gerais: inspiración para la arquitectura de Oscar Niemeyer.

referencias constantes a la arquitectura colonial es la preferencia por el blanco y la utilización de la cerámica como ornamento. Podemos observar esta importante referencia comentada por el propio arquitecto en diferentes escritos, como en estos dos fragmentos seleccionados: “[...] a emoção que me invadia ao passear pelas cidades de Portugal, com suas casas caiadas de branco, ou com suas obras maiores, a exibirem uma dignidade arquitetural irrecusável.”<sup>167</sup> “Ouro Preto no é només interessant per les esglésies que posseix. Per a mi el més important és l’ambient antic que encara ofereix i que transporta els seus visitants, curiosos, als vells temps de la heroica *Vila Rica*. Són els seus carrers escarpats, tallats en els pendents, carrers de llambordes; les cases es complementen, encalcinades de blanc; les finestres gairebé iguals, guarnides amb pedra o pintades de blau; les teulades inclinades amb la seva ostentació característica; les esglésies localitzades en els punts més prominents, belles i barroques com les seves germanes portugueses. I la ciutat aturada en el temps, amb els homes a pujar-ne i baixar-ne a poc a poc els seus pendents, encara amb temps per asseure’s en un café i xerrar una estona”.<sup>169</sup> Este acercamiento y admiración por la arquitectura colonial se nota desde el proyecto del Conjunto de Pampulha, donde la iglesia con sus curvas y con el panel cerámico de Portinari como cerramiento, era una consciente interpretación moderna de este importante período de la historia brasileña. “E o fiz com a desenvoltura que meu sósia pedía, cobrindo a igreja de Pampulha de curvas variadas e a marquise da Casa de Baile a se desenvolver, também em curvas, pela margem da pequena ilha. Era o protesto pretendido que o ambiente em que vivia exaltava, com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, suas belas mulheres bronzeadas.”<sup>169</sup>

167. “[...] la emoción que me invadía al pasear por las ciudades de Portugal, con sus casas pintadas de blanco, o con sus obras mayores, exhibiendo una dignidad arquitectural irrecusable.” NIEMEYER, Oscar. “Conversa de Arquiteto.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.37).

168. “Ouro Preto no es solamente interesante por las iglesias que posee. Para mí lo más importante es el ambiente antiguo que todavía ofrece y que transporta a sus visitantes, curiosos, a los viejos tiempos de la heroica Vila Rica. Son sus calles empinadas, cortadas en las pendientes, calles de adoquines; las casas se complementan, pintadas de blanco; las ventanas todavía iguales, adornadas con piedra o pintadas de azul; los tejados inclinados con su ostentación característica; las iglesias localizadas en los puntos más prominentes, bellas y barrocas como sus hermanas portuguesas. Y la ciudad parada en el tiempo, con los hombres subiendo y bajando poco a poco sus pendientes, todavía con tiempo para sentarse en un café y charlar un poco.” NIEMEYER, Oscar. “Les corbes del temps.” Barcelona: Col.legi d’Arquitectes de Catalunya, 1999. (p.33).

169. “Y lo hice con el desparpajo que mi sosia pedía, cubriendo la iglesia de Pampulha de curvas variadas y la marquesina de la Casa de Baile desarrollándose, también en curvas, por la orilla de la pequeña isla. Era la protesta buscada que el ambiente en que vivía exaltaba, con sus playas blancas, sus montañas monumentales, sus viejas iglesias barrocas, sus bellas mujeres bronzeadas.” NIEMEYER, Oscar. “Niemeyer.” Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. (p.14-15).

Sin embargo, la arquitectura de las ciudades coloniales no era la única referencia de peso en el 'pequeño museo imaginario' niemeyeriano. El Palacio Ducal de Venecia es en numerosas ocasiones recordado por el arquitecto como ejemplo de innovación, complejidad estructural, levedad y monumentalidad a la vez, elementos que también están siempre presentes en la arquitectura de Niemeyer: "Daí o espanto ao lembrar o dia em que visitei aquele Palácio, surpreso com a estrutura belíssima, cheia de arcos e curvas, o contraste procurado com a fachada quase cega e, no seu interior, o grande salão sem colunas e o vão enorme resolvido com uma simples treliça de madeira. Uma obra inovadora, que parecia anunciar a moderna arquitetura. O mesmo amor pela curva, a mesma liberdade plástica, a mesma leveza arquitetural, a mesma atração para vencer os espaços, que hoje o concreto armado, generoso, em tudo nos possibilita."<sup>170</sup> A partir de los comentarios del propio arquitecto y relacionándolos con los objetos arquitectónicos proyectados por él, podríamos considerar que las ciudades coloniales, los preceptos modernos de Le Corbusier y los conceptos presentes en la arquitectura del Palacio Ducal de Venecia son una síntesis conceptual de la arquitectura de Oscar Niemeyer.

Con respecto a otros movimientos arquitectónicos, Niemeyer también se pronunció en relación al Posmoderno, que califica de 'idea simplista' por la forma en que retoma las enseñanzas del pasado, transformándolas en adornos decorativos. De una manera general, cuando comenta sobre los movimientos arquitectónicos, sea el Moderno, el Posmoderno, el Renacimiento, el período romántico o el clásico, la crítica positiva o negativa del movimiento en cuestión, básicamente se concentra en la capacidad existente en cada movimiento de innovar, de crear la belleza y la libertad. Por estos motivos, Niemeyer critica tanto el Posmoderno como el Renacimiento, por representar movimientos repetidores del hacer arquitectónico de un pasado remoto. "Numa das minhas cartas, quando tratávamos da Renascença italiana, lamentei a preocupação que os arquitetos daquela época manifestavam em manter, nos seus projetos, as velhas, velhíssimas colunas do Pathernon, demonstrando com isso uma falta de imaginação exemplar. Sempre fui contra tudo que representa uma repetição ou uma

121

170. "De ahí el espanto al recordar el día en que visité aquel palacio, sorpresa con la estructura bellísima, llena de arcos y curvas, el contraste buscado con la fachada casi ciega y, en su interior, el gran salón sin columnas y el enorme vano resuelto con una sencilla tijera de madera. Una obra innovadora, que parecía anunciar la moderna arquitectura. El mismo amor por la curva, la misma libertad plástica, la misma levedad arquitetural, la misma atracción para vencer los espacios, que hoy el hormigón armado, generoso, todo nos possibilita." NIEMEYER, Oscar, y SUSSEKIND, José Carlos. "Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind." Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.192).

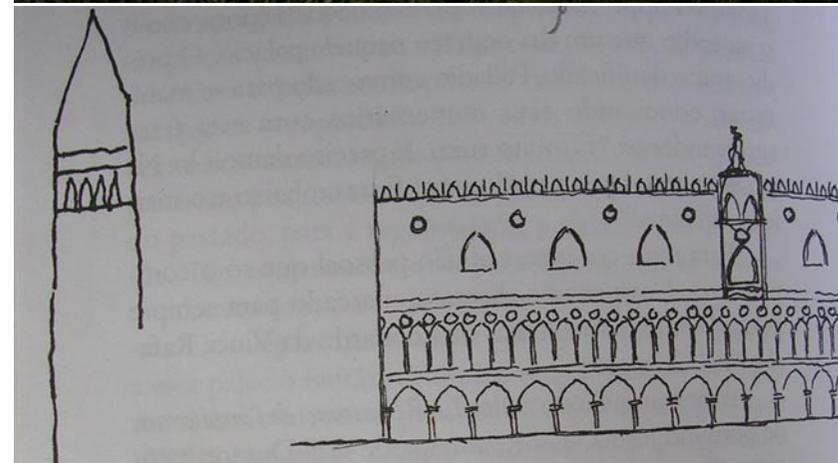


Fig. 239 y 240: La arquitectura barroca de Minas Gerais bajo la mirada moderna de Niemeyer en el proyecto de Pampulha.

Fig.241: El Palacio Ducal de Venecia es otra de sus referencias arquitectónicas.

limitação indesejável no campo da arquitetura.”<sup>171</sup> Esta interpretación de los movimientos arquitectónicos resalta las preferencias del autor hacia determinadas características que considera que la arquitectura debe contener y expresar. Las consideraciones de Niemeyer sobre dónde habita la calidad inherente de cada momento arquitectónico también sigue en esta misma línea de análisis cuando exalta los períodos que aprecia, que considera dotados de *imaginación, libertad e innovación*, como la arquitectura del Egipto Antiguo, por ejemplo: “E eu a pensar no Egito, na imaginação fantástica daquele povo, voltado para a monumentalidade e para a fantasia. (...) Mas, como arquiteto, uma coisa que sempre me impressionou, ao estudar esse período fantástico de audácia e criatividade, foi a rampa monumental do templo da rainha Hatshepsut em Deir-el-Bahari, projetada há mais de 35 séculos, a primeira que encontrei como acesso externo em arquitetura. E tudo isso se acrescia a lembrança das paredes cobertas de baixos-relevos – num deles, com mais realce, as duas deusas do norte e do sul do Egito a ajustarem a coroa do soberano.”<sup>172</sup> Innovación estructural, libertad plástica e imaginación. En relación a la libertad creadora defendida por el arquitecto, Niemeyer exalta la llevada a cabo en el período del romanticismo: “E a idéia de liberdade que uma obra de arte deve apresentar levou-me ao período que seguiu ao século XVIII, o romantismo. E senti como foi importante a ênfase que os românticos deram à imaginação criadora, a intuição. Valores que no período anterior eram subestimados.”<sup>173</sup>

171. “En una de mis cartas, cuando tratábamos del Renacimiento italiano, lamenté la preocupación que los arquitectos de aquella época manifestaban en mantener, en sus proyectos, las viejas, viejísimas columnas del Pathermon, demostrando con eso una falta de imaginación ejemplar. Siempre fue contra todo lo que representa una repetición o una limitación indeseable en el campo de la arquitectura.” NIEMEYER, Oscar, y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. [p.241].

172. “Y yo pensando en Egipto, en la imaginación fantástica de aquel pueblo, volcado hacia la monumentalidad y la fantasía.(...) Pero, como arquitecto, una cosa que siempre me impresionó al estudiar ese período fantástico de audacia y creatividad, fue la rampa monumental del templo de la reina Hatshepsut en Deir-el-Bahari, proyectada hace más de 35 siglos, la primera que encontré como acceso externo en arquitectura. Y todo eso se acrecentaba con el recuerdo de las paredes cubiertas de bajorrelieves – en uno de ellos, con más destaque, con las dos diosas del norte y del sur de Egipto ajustando la corona del soberano.” NIEMEYER, Oscar, y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. [p.112-113].

173. “Y la idea de libertad que una obra de arte debe presentar me llevó al período que siguió al siglo XVIII, el romanticismo. Y sentí lo importante que fue el énfasis que los románticos dieron a la imaginación creadora, la intuición. Valores que en el período anterior eran subestimados.” NIEMEYER, Oscar, y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. [p. 241].

Pero incluso en los movimientos arquitectónicos en que Niemeyer criticaba la falta de innovación que imperaba, reconocía que poseían otras características que también juzgaba importantes para la arquitectura. En las cartas intercambiadas con Sussekind comenta con respecto al Renacimiento: “O que é importante destacar naquele período da Renascença é o culto da beleza, a integração das artes plásticas com a arquitetura”<sup>174</sup>, o cuando abre un paréntesis a la crítica al Movimiento Posmoderno diciendo que “o pós-moderno que não aceitamos, mas que teve pelo menos o privilégio de definitivamente eliminar o racionalismo que durante anos sufocou a imaginação dos arquitetos”.<sup>175</sup>

LOS ASPECTOS DE LA CULTURA - Oscar Niemeyer es un humanista. Interesado por la literatura, la cosmología y la filosofía, ha comentado en numerosas ocasiones la importancia que otras áreas del conocimiento han ejercido en la conformación de su pensamiento y consecuentemente de su arquitectura. Cuando le han sugerido que elaborase el programa del curso de arquitectura para la Universidad de Argel, Niemeyer ha preparado un programa volcado en la formación del individuo antes que la del técnico: “Primeiro, seis meses aprendendo a desenhar (o figurativo inclusive); depois, três anos na prancheta estudando uma pequena cidade, com a presença de professores de arquitetura e engenharia. E, paralelamente - essa é a modificação fundamental - palestras sobre os assuntos mais diversos, política, literatura, filosofia, história, cosmologia, etc. O objetivo está contido no que geralmente digo aos estudantes: o importante não é sair da escola como um ótimo profissional, mas como um homem que conhece a vida, as suas misérias e injustiças, e contra elas estar pronto pra se manifestar.”<sup>176</sup>

123

174. “Lo que es importante destacar de aquel período del Renacimiento es el culto a la belleza, a la integración de las artes plásticas en la arquitectura.” NIEMEYER, Oscar y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.166).

175. “el posmoderno que no aceptamos, pero que tuvo por lo menos el privilegio de definitivamente eliminar el racionalismo que durante años sofocó la imaginación de los arquitectos.” NIEMEYER, Oscar. “Conversa de Arquitecto.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999. (p.38).

176. “Primero, seis meses aprendiendo a dibujar (lo figurativo incluso); después, tres años estudiando una pequeña ciudad, con la presencia de profesores de arquitectura e ingeniería. Y, paralelamente - esta es la modificación fundamental - conferencias sobre los asuntos más diversos, política, literatura, filosofía, historia, cosmología, etc. El objetivo está en lo que generalmente suelo decir a los estudiantes: lo importante no es salir de la escuela como un excelente profesional, sino como un hombre que conoce la vida, sus miserias e injusticias, y en contra de ellas estar listo para manifestarse.” NIEMEYER, Oscar y SUSSEKIND, José Carlos. “Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002. (p.85).

Su pensamiento, recibe influencias de Platón, pero también de Descartes y Marx. Estas referencias convierten a Niemeyer en un hombre idealista, sumergido en el mundo del conocimiento y de las ideas, reflexivo por naturaleza y un defensor a ultranza de la igualdad social. Estas características inciden directamente en su hacer arquitectónico. Si defendemos la arquitectura bajo una mirada sociológica, la formación del arquitecto y su comprensión de la cultura es parte importante de su obra. Mijail Bajtín a respecto comenta: “Una imagen del discurso no deja de ser a la vez la imagen de un hombre que habla”.<sup>177</sup> Desde esta perspectiva y considerando también la siguiente puntualización de Bajtín – “Un escritor no realiza una transcripción taquigráfica del habla de su personaje, pero tampoco impone su propia habla [no suele imponerle nada]. Ésta es la actitud del artista hacia su héroe; el héroe vive en su interior y fuera de él, y el artista combina ambos aspectos en la unidad suprema de la imagen”<sup>178</sup> – podemos hacer una reflexión sobre desde qué ámbito y bajo qué punto de vista se conforma el pensamiento arquitectónico niemeyeriano. Niemeyer siempre consideró la arquitectura como un arte y que el arquitecto podría alcanzar la calidad de artista si dotara al objeto arquitectónico de belleza, innovación, espanto. Oscar Niemeyer asume la posición del artista y proyecta el objeto arquitectónico como una obra de arte. Esta postura hacia el objeto arquitectónico refuerza el carácter autorial de su arquitectura, haciendo que los planteamientos que propone para cada proyecto sean desde un punto de vista totalmente personal. A este respecto Niemeyer afirma: “Para procurar a solução desejada, lógica, diferente, é sozinho que o arquiteto precisa trabalhar. Cada arquiteto deve, sob meu ponto de vista, ter a sua arquitetura.”<sup>179</sup>

177. BAJTIN, Mijail M. “Categorías modales de la lengua. IN Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos.” *Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico*. 100. Serie *Estudios Culturales* Ed. Anthropos Editorial / Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1997. (p.167)

178. Ídem [p.165].

179. “Para buscar la solución deseada, lógica, diferente, el arquitecto necesita trabajar solo. Cada arquitecto debe, bajo mi punto de vista, tener su propia arquitectura.” NIEMEYER, Oscar. “Minha arquitetura 1937-2004.” Rio de Janeiro: Editora Revan, 2004. (p.103).

Desde Pampulha hasta los últimos proyectos para Niteroi, Niemeyer refleja su pensamiento platónico en la constante búsqueda que hace de lo ideal. Así como para Platón, las ideas organizadas bajo el uso de la razón, punto más alto del conocimiento, son las ideas capaces de generar los universales verdaderos, las formas eternas, para Niemeyer la premisa también es verdadera. El mundo real no es otra cosa que una imagen, reflejo de esas ideas. Resultado de esta concepción platónica es el elaborado proceso de abstracción de la forma arquitectónica que desarrolla a lo largo de su trayectoria profesional, dotándola de significados nuevos hasta convertir algunos elementos arquitectónicos en señas de identidad de la arquitectura niemeyeriana, como son los pilares del Palacio de la Alvorada, la estructura de la Catedral de Brasilia, la secuencia de bóvedas de la Iglesia de Pampulha o las cúpulas del Congreso Nacional. Este proceso de abstracción, fruto del esfuerzo intelectual del arquitecto, le permite organizar estos elementos bajo la conformación de un estilo. Su aplicación permanente, fija e inmutable convierte, como en la máxima platónica, lo ideal en lo real. También encuentra Niemeyer especial interés en la definición platónica del arte fantástico, es decir, en la representación de objetos que no están en la realidad externa, como un arte que crea ilusiones ópticas. La *phantasia*, de carácter activo e inventivo, es una de las características que el arquitecto debe aplicar en la elaboración del objeto arquitectónico cuando lo quiere elevar a obra de arte.

A parte de la referencia platónica, también encontramos en Niemeyer rasgos visibles de la influencia del marxismo en la conformación de su pensamiento. Niemeyer siempre se ha manifestado a favor de una política de igualdad de clases y se ha negado a desarrollar una arquitectura más simple bajo un aparente discurso social, pues a su modo de ver “falar de arquitetura social num país capitalista é, como declarou Engels, uma atitude paternalista que se pretende revolucionária. E, mais, que não acredito ter a burguesia interesse em resolver o problema da classe operária, que o importante é mudar a sociedade.”<sup>180</sup> Niemeyer, también en proyectos de carácter más

180. “hablar de una arquitectura social en un país capitalista es, como declaró Engels, una actitud paternalista que se pretende revolucionaria. Y más, no creo que la burguesía tenga interés en resolver el problema de la clase obrera, que lo importante es cambiar la sociedad.” NIEMEYER, Oscar. “A forma na arquitetura (1978).” *Depoimento de uma geração* Ed. XAVIER, Alberto [org.] São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [p.144].

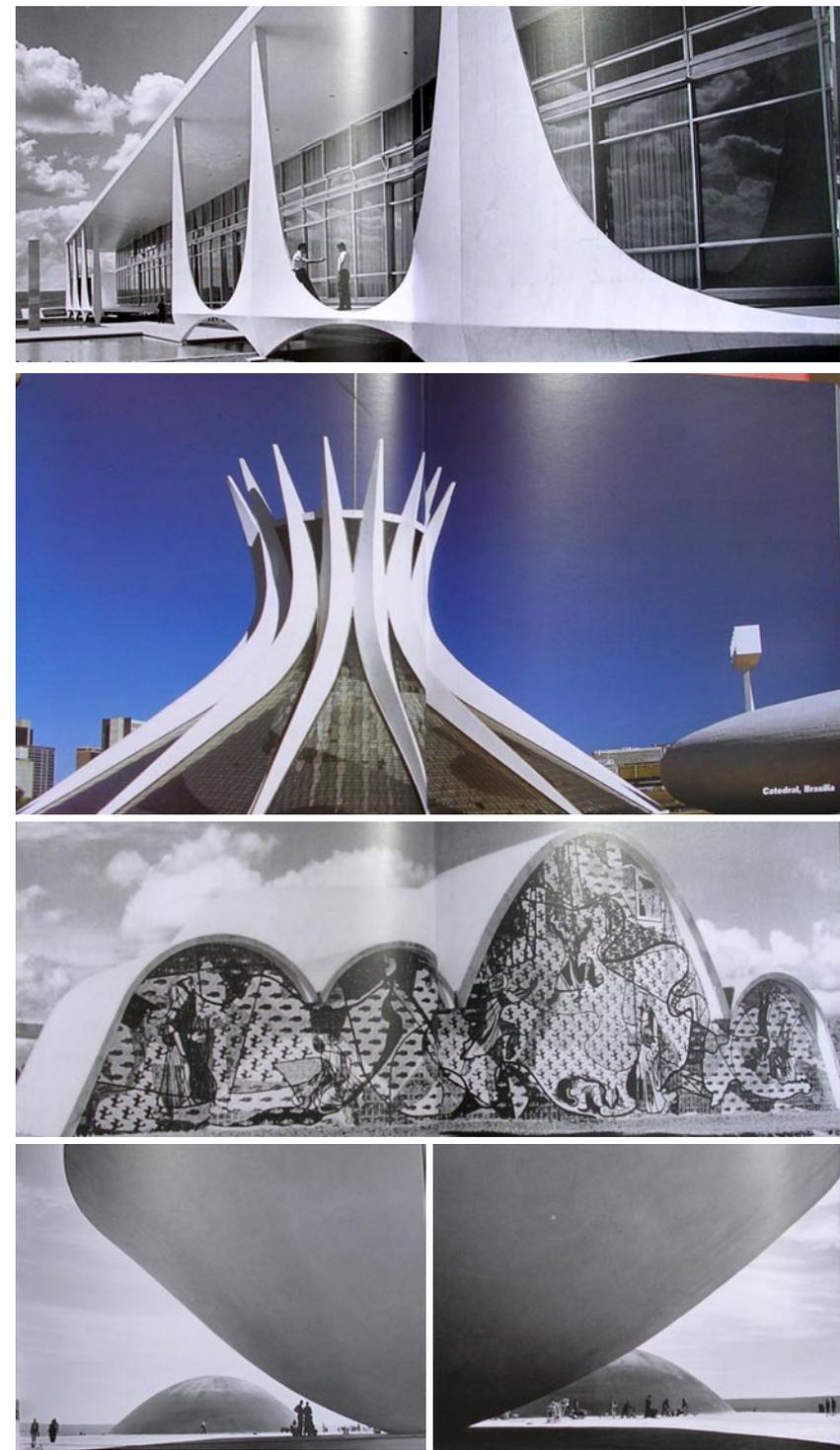


Fig. 242 a 246: Intenso ejercicio de abstracción realizado por Niemeyer a lo largo de su trayectoria

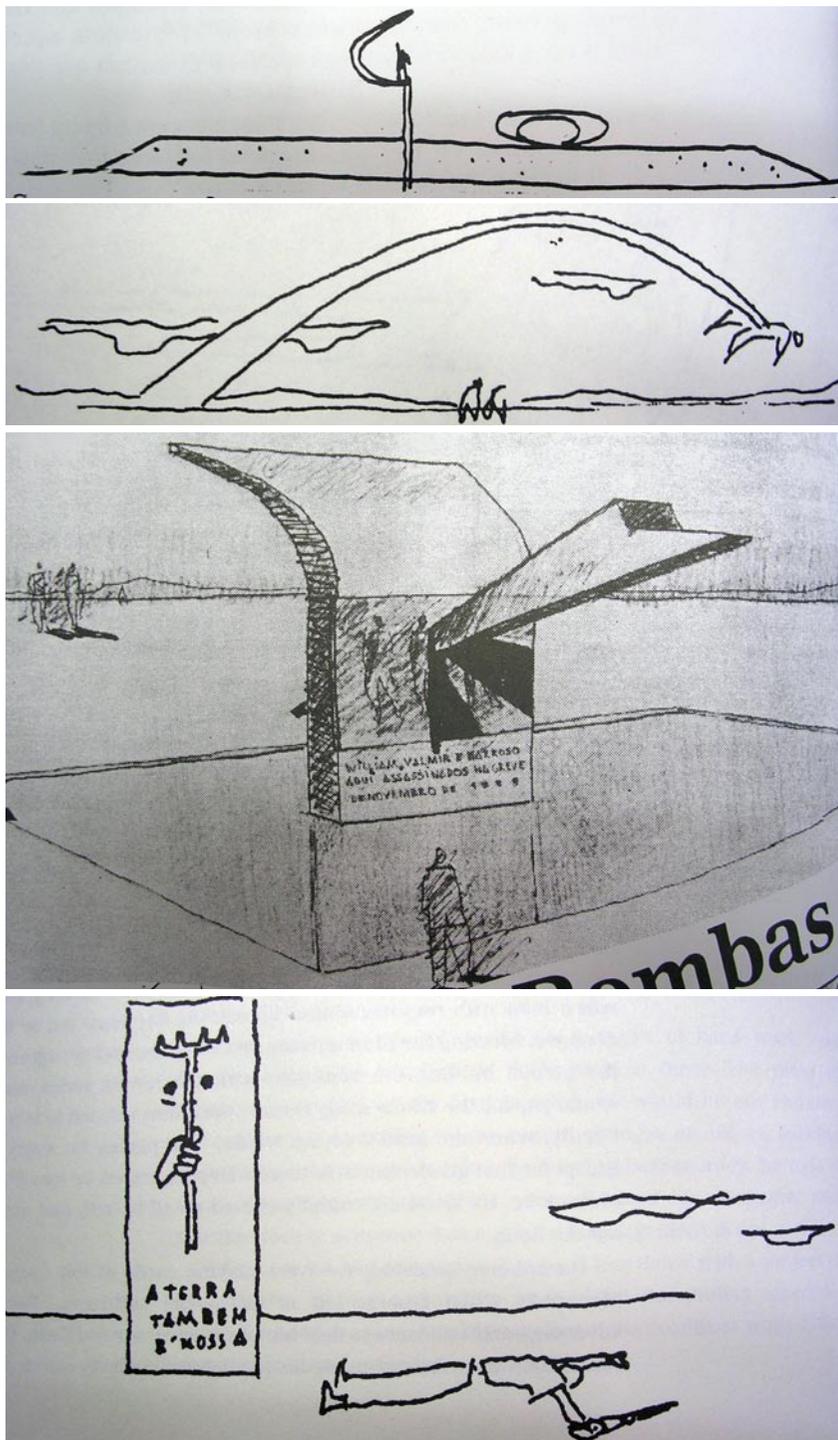


Fig. 247 a 250: Croquis de las esculturas de protestas proyectadas por Niemeyer. Memorial JK, 'Tortura nunca más', 'Monumento a los metalúrgicos muertos en Volta Redonda', 'MST: Movimiento de los Sin Tierra.'

popular, como los CIEP's o el Sambódromo, no aceptaba las críticas que le remitían de que eran proyectos caros, pues para él no debe haber diferencia de calidad arquitectónica según la clase social a que está destinada. Oscar Niemeyer siempre ha defendido su posición política y fue miembro del Partido Comunista Brasileño durante décadas. Fruto de su posición política, abrigó en su despacho en ocasiones el partido durante la clandestinidad, así como a compañeros perseguidos por la dictadura. En este período, su despacho fue invadido en varias ocasiones y sus proyectos paralizados. Resultado de este momento político que se vivía en Brasil, el arquitecto se marcha a París y realiza durante este período varias obras en el extranjero, como la Sede del Partido Comunista Francés, el Centro Cultural Le Havre, Las Universidades de Argel y Constantine y la Sede de la Mondadori en Milán, entre otros. A nivel arquitectónico, una clara manifestación de su pensamiento marxista son las grandes plazas cívicas que dibuja, tanto para Brasilia como en el caso del Memorial de América Latina, donde el arquitecto las imagina tomadas por el pueblo, sea manifestándose o celebrando sus fiestas. Niemeyer busca de cierta manera anular las diferencias en el espacio. Pero quizá donde la temática política esté más presente sea en las esculturas que elabora para el Memorial Juscelino Kubitschek, 'Tortura Nunca Mais', 'Monumento aos metalúrgicos mortos em Volta Redonda', la mano abierta del Memorial de América Latina y, más recientemente, el estandarte para el 'Movimiento de los Sin Tierra'.

De Descartes, Niemeyer aprecia especialmente la condición de dudar de todo, la reflexión necesaria e individual sobre las cosas, no tomando lo establecido como algo verdadero, único e inmutable. Tomó esta actitud frente al movimiento moderno, rebelándose contra el funcionalismo y el ángulo recto o buscando nuevas posibilidades para la aplicación del hormigón armado. La tendencia niemeyeriana a la invención es motivada por la continua reflexión y especulación de la forma, del material ante lo existente y consolidado.

## EL CAMPO DE LO SOBREENTENDIDO: LA DIVERSIFICACIÓN DE LA MEMORIA.

- CONFRONTACIÓN DE CRONOTOPOS. EL CRONOTOPO DEL PROYECTO *vs.* EL CRONOTOPO DEL AUTOR.

El punto presente es la reflexión que, a partir del conocimiento adquirido a través de los análisis del proyecto y del arquitecto, nos permite sobreponer estas dos realidades y observar cómo se materializan e interactúan en el objeto arquitectónico proyectado. Cuando analizamos el objeto artístico dentro del ámbito sociocultural, consideramos que el objeto arquitectónico posee una posición valorativa que no depende de la posición valorativa del autor. Además debemos considerar que “la obra de arte, como cosa, está delimitada espacial y temporalmente por todas las demás cosas [...] la obra vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción”<sup>181</sup> Sin embargo, el cronotopo del Memorial de América Latina es un cronotopo inventado, es decir, a partir de un concepto - la integración de América Latina - se elabora el programa que daría forma a esta idea original. Resaltamos que Darcy Ribeiro es invitado por Niemeyer para dar contenido al proyecto arquitectónico que el arquitecto iría a realizar. Desde esta perspectiva en el ámbito estético, como hemos dicho en otras ocasiones del presente análisis, la forma arquitectónica elaborada se compromete, por lo tanto, antes con los conceptos de integración y monumentalidad del hecho celebrado - la integración del subcontinente - que con los programas típicos de biblioteca, restaurante o administración que el proyecto posee. La forma, en el caso del Memorial, no es como una piel que se adhiere a la función que abriga. *La verdadera función de la forma en el conjunto es cumplir el sentido simbólico del proyecto latinoamericano.* Aliado a esto, añadimos el carácter extremadamente autorial que la arquitectura niemeyeriana posee, donde la libre interpretación individual del arquitecto sobresale al programa convencional que el objeto arquitectónico puede abrigar. Si usamos términos de la literatura podríamos decir que se trata de una *lírica* monumental. El carácter de innovación constantemente buscado por el arquitecto a veces no se adapta perfectamente a programas convencionales preestablecidos y que conforman físicamente el Memorial como pueden ser determinados espacios de la biblioteca, del restaurante, del auditorio, del museo o de la administración. Es en este punto donde la lírica niemeyeriana se alejaría de una hipotética epopeya. La epopeya, como género literario, narra una acción memorable, de gran importancia para la humanidad o para un pueblo, sin embargo, como subgénero del épico que es, es de carácter sumamente *objetiva*. Sin embargo, el discurso niemeyeriano, y del Memorial de América Latina en particular, es extremadamente personal, expresa sentimientos y pensamientos, y en esto predomina la subjetividad del autor, como en la lírica.

En el proyecto se observa que en algunas ocasiones el dimensionamiento y acondicionamiento de los espacios, principalmente los espacios técnicos de cada edificio, aparecen más bien como residuos de las formas simbólicas del conjunto. Muchas veces incluso no están de



Fig. 251 a 259: El sentido simbólico de la latinoamericanidad.

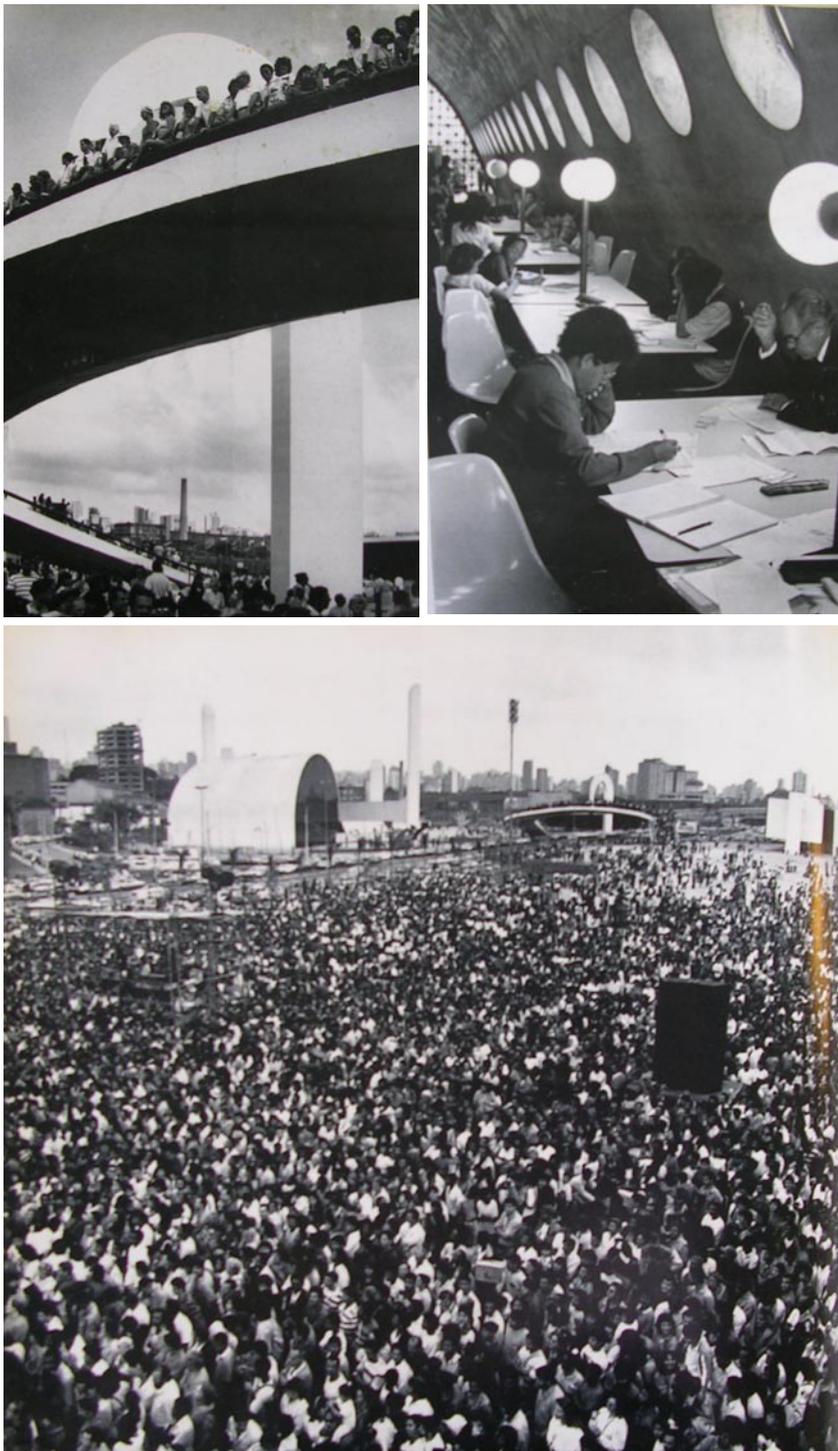


Fig. 260 a 262: El Memorial de América Latina idealizado por Niemeyer.

acorde con las necesidades específicas de cada uso. Otro factor donde encontramos una confrontación al sobreponer los cronotopos es la escala. La escala está más a la medida del tema institucional que del uso a que se destinan los edificios, como en el caso de la biblioteca o del Salón de Actos. Hay una considerable diferencia de escalas entre el conjunto arquitectónico monumental y simbólico y el uso a que está destinado. Consecuentemente este problema de escala aparece también entre el individuo contemplativo y el individuo usuario del conjunto arquitectónico. Niemeyer, cuando se refiere al individuo que visita el Memorial, lo describe siempre en una actitud de contemplación, caminando entre los objetos arquitectónicos, admirado por la belleza y la forma monumental que solamente la técnica del hormigón armado es capaz de materializar.

Al analizar el cronotopo del Memorial desde la perspectiva científica, el Memorial realmente presenta un alto grado de singularidad e innovación a nivel estructural y consecuentemente innovadora la utilización que el arquitecto hace del hormigón armado. Desde el ámbito científico, los cronotopos del arquitecto y del objeto se armonizan completamente, como también desde el ámbito estético donde la temática institucional muchas veces busca una arquitectura capaz de aportar al tema la singularidad, desarrollo, innovación, monumentalidad y la atemporalidad deseados. En este aspecto, la arquitectura niemeyeriana se adapta perfectamente al cronotopo del Memorial. Este conjunto de valores que la arquitectura de Niemeyer transmite la convierte en la preferida de muchas instituciones para imprimir la imagen que quiere proyectar.

En cuanto al ámbito ético, los cronotopos del Memorial y del autor se acercan en algunos aspectos y se distancian en otros. El autor elige para el conjunto arquitectónico propuesto la imagen de la integración, convirtiendo el conjunto arquitectónico en un monumento a la unidad de los pueblos latinoamericanos. La forma del conjunto arquitectónico es fruto de la abstracción poética que el arquitecto realiza a este respecto. Sin embargo, los referentes culturales de la América Latina no se encuentran reflejados en la arquitectura del conjunto. Se convierten en el contenido de algunos de los edificios que conforman el conjunto arquitectónico. Quizás ésta sea la mayor distancia entre los cronotopos: el envoltorio da pocas pistas de lo que abriga en su interior. El arquitecto se preocupó por elevar un monumento a la unidad simbólica del continente y, quizás el tema, por ser un gran desconocido de gran parte de la población, necesitaría un mayor esfuerzo de comunicación de su contenido – la cultura latinoamericana y consecuentemente la necesidad de su integración. La elaborada abstracción que realiza el arquitecto deja algunas pistas sobre el contenido que abriga, pero todas ellas son periféricas al tema principal. A través de la forma elaborada es posible constatar que se trata de un gran proyecto institucional, ya que en Brasil muchos de los proyectos institucionales significativos fueron elaborados por Niemeyer. Sin embargo, lo que realmente interesa, es decir, enseñar las similitudes que hacen de Latinoamericana un monobloque, no se observa en el conjunto arquitectónico, sino solamente dentro de él, oculto de la vista de los que no se atreven a especular sobre lo desconocido.

PROYECTAR LA COMUNICACIÓN DEL OBJETO.

SESC FÁBRICA DA POMPÉIA.

“Convido a mesa para fazer perguntas e o público também, porque eu não sou conferencista, sou arquiteta. Vamos ter um diálogo.”<sup>1</sup>

El Sesc-Fábrica Pompéia despierta un gran interés arquitectónico siempre que identificamos la arquitectura como un hecho sociocultural. El proyecto realizado por Lina Bo Bardi es como la propia arquitecta la define: ‘una pequeña experiencia socialista’<sup>2</sup>. Desde la génesis que originó el proyecto arquitectónico hasta la programación implementada en los primeros años de funcionamiento, el Sesc Fábrica da Pompéia fue un ejemplo de interacción sociocultural consciente entre entorno – autor [a través del objeto arquitectónico] – usuario. La lectura del objeto arquitectónico en el laboratorio planteado en la tesis, sugiere la lectura del objeto arquitectónico tanto proyectado como usado desde el ámbito de la cultura. En el caso del Sesc Pompéia, no solamente la lectura que proponemos es desde el ámbito de la cultura, sino que todo el proceso de proyectación e implantación del objeto arquitectónico fue establecido sobre estas bases. Por lo tanto, el Sesc Fábrica da Pompéia proporciona la posibilidad de observar las consecuencias de un proyecto arquitectónico establecido desde la visión sociocultural de la arquitectura, cronotópica, donde forma y contenido son indisociables. El SESC-Fábrica da Pompéia es un complejo de ocio, deportes y cultura subvencionado por el SESC – Servicio Social del Comercio del Estado de São Paulo. Esta entidad, mantenida por los trabajadores de este sector, crea unidades de recreación en diferentes partes de la ciudad, como también en otras ciudades del Estado de São Paulo. Dentro de este perfil que estimula las actividades colectivas, Lina Bo Bardi proyecta el SESC del barrio de Pompéia en dos fases, comprendidas entre los años 1977 y 1986. La primera fase empieza en 1976 y consta de la rehabilitación de la antigua fábrica existente en el solar comprado por el Sesc y que se destina a actividades de ocio (salas de lectura, biblioteca, área de convivencia, talleres de arte, espacio para exposiciones, auditorio, restaurante, bar). La segunda fase (1982-1986) es la construcción de los edificios nuevos destinados al centro deportivo (canchas de deporte, piscina, vestuarios, salas de gimnasia).

130

1. “Invito la mesa a hacer preguntas y al público también, pues no soy conferencista, sino arquitecta. Vamos a tener un diálogo.” Cierre de la charla que Lina Bo Bardi pronunció en el I Congreso de Arquitectura Brasileña en 1991, su último diálogo con el público. IN BO BARDI, Lina. *Arquitetura, Cidade e Natureza* Ed. Instituto Arquitetos do Brasil Sao Paulo: I Congresso Brasileiro de Arquitetura, 1991. (p.19-21).

2. MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia, no publicada, 1986.

El trabajo de Lina Bo Bardi en la elaboración de este proyecto, empieza cuando el Sesc la convida a visitar la fábrica desactivada que se encontraba ubicada en el solar comprado para implantar un nuevo centro de actividades culturales y deportivas destinadas al público trabajador del comercio. En este momento existía un proyecto elaborado por el arquitecto Julio Neves que preveía la total demolición del conjunto fabril y la construcción un gran edificio que abrigara todas las actividades deportivas y culturales.<sup>3</sup> Debido a posibles desapropiaciones que se barajaban para ubicar una estación de metro en las proximidades del solar, el proyecto inicial tuvo su inicio retrasado y el Sesc organizó provisionalmente en las naves industriales un programa de actividades de ocio. El uso por la población local hizo que la directoria del Sesc consultara a Lina Bo Bardi sobre la posibilidad de reciclar el edificio industrial. Lina Bo Bardi tenía otras experiencias bien sucedidas en el ámbito de la preservación, como la recuperación del Solar do Unhão (Salvador de Bahía, 1963), un ejemplo de la 'arqueología industrial' en el país.

#### EL PROCESO DE TRABAJO DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

- CÔMO EL ARQUITECTO DESARROLLA EL PODER CREATIVO DE LENGUAJE<sup>4</sup> (LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS PARA REALIZAR EL PROYECTO) Y EL GRADO DE ABSTRACCIÓN EMPLEADO (CÓMO SE ORGANIZAN LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS).

Mientras el Memorial de América Latina es un proceso casi instantáneo de transformación del lenguaje al proyecto arquitectónico, el Sesc Pompéia es un largo proceso de observación de la realidad que circunda el proyecto, el tema, el entorno, los edificios existentes en el solar, el uso que se hace del conjunto. Hay además que resaltar, que la proyectación no termina en el proyecto de ejecución, sino que sigue madurando durante toda la obra. El Sesc Pompéia es un proceso de proyectación largo, continuo y participativo del equipo que Lina Bo Bardi elabora. El proceso de proyectación del Sesc se inicia por una serie de visitas que Lina hace a la antigua fábrica

3. Según documentación SESC. Servicio Social del Comercio del Estado de São Paulo

4. El lenguaje arquitectónico entendido como la información más cercana al universo del autor, transformándose, por lo tanto, en su expresión ideológica más pura, en rico material para la investigación tanto del proceso creativo del autor como de su proceso de trabajo, a parte de materializar la forma de relacionarse el autor con el mundo que le rodea y con la arquitectura.



Fig.1, 2 y 3: El Sesc Pompéia funcionando de manera provisional en las instalaciones de la antigua fábrica de bidones.

desactivada. La estructura fabril de los principios de la industrialización de São Paulo y la ocupación espontánea de las instalaciones de la fábrica por la población local fueron elementos definitivos para que el arquitecto optara por el total mantenimiento de las estructuras fabriles. Según afirma Lina Bo Bardi, estos son los primeros datos que maneja en la elaboración del proyecto: "Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em '76, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local, num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização européia, nos meados do século XIX. Todavía, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. (...) Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante estrutura hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: tudo isso deve continuar assim, com toda essa alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares."<sup>5</sup>

Lina Bo Bardi parte de dos premisas en la elaboración del lenguaje arquitectónico; *una de carácter histórico* – la preservación de una estructura arquitectónica industrial como documento de una tipología ampliamente utilizada en la industrialización, como documento de la industrialización del barrio y de la ciudad. *Otra de carácter social*, el uso establecido espontáneamente en el lugar, los diferentes públicos interrelacionados, en fin, la apropiación establecida como base de la identidad entre usuario y lugar. Todas las decisiones posteriores del proyecto arquitectónico se originan en estos dos puntos de partida. En lo que se refiere a la estructura propiamente

5. "Entrando por primera vez en la entonces abandonada fábrica de Bidones de Pompeia, en '76, lo que me despertó curiosidad, visando una eventual recuperación para transformar el lugar en un centro de ocio, fueron aquellas nave distribuidas racionalmente según los proyectos ingleses del inicio de la industrialización europea, a mediados del siglo XIX. Sin embargo, lo que me encantó fue la elegante y precursora estructura de hormigón. Recordando cordialmente el pionero Hennebique, pensé prontamente en el deber de conservar la obra. (...) En la segunda vez que estuve allá, un sábado, el ambiente era otro: ya no la elegante y solitaria estructura hennebiqueana, sino un público alegre de niños, madres, padres, ancianos pasando de un pabellón a otro. Los niños corrían, los jóvenes jugaban al fútbol bajo la lluvia que caía del tejado agrietado, riendo de los pases de pelota en el agua. Las madres preparaban pinchos morunos y bocadillos en la entrada de la calle Clélia; cerca funcionaba un pequeño teatro de muñecos, lleno de niños. Pensé: todo esto debe seguir así, con toda esta alegría. Volví muchas veces, los sábados y domingos, hasta fijar claramente en la memoria aquellas alegres escenas populares" Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. "Cidadela da Liberdade." Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia São Paulo: Sesc São Paulo, 1999. (p.27).

dicha, en Brasil hasta aquel entonces (1976) pocos eran los ejemplos de recuperación de un edificio de características industriales – lo normal era la recuperación de monumentos, palacios e iglesias – y menos todavía de edificios del siglo XX. Lo habitual era concentrarse en la arquitectura colonial, como la existente en las ciudades históricas de Minas Gerais. Lina justifica la preservación del conjunto arquitectónico de la Fábrica de Pompéia como un documento del trabajo, ‘arqueología industrial’ como solía justificar. El conjunto fabril encontrado es un ejemplo ampliamente difundido como arquitectura industrial en varios países y ejemplo de la industrialización paulistana. Sobre la selección de los edificios considerados patrimonio arquitectónico, Lina se posicionaba claramente como defensora de la historia como documento antes que como monumento y argumentaba que “não é importante preservar as obras primas, mas é importante conservar o sentido histórico de um país.”<sup>6</sup> Luego, la otra máxima se concentraba en el ámbito de lo social. Lina Bo Bardi siempre ha sido un arquitecto sensibilizado con la cuestión del uso del objeto arquitectónico. Para Lina, ‘la arquitectura no es una escultura, tiene que haber gente’, estar directamente vinculada a la vida, a lo cotidiano. “O projetista que olha as revistas de arquitetura sentado na prancheta e não tem olhos para a realidade, será um criador de edifícios e cidades abstratas, projetadas para uma humanidade que existe somente na sua fantasia e os homens reais obrigados a habitar casas e cidades nas quais serão estrangeiros, as abandonarão ou serão transformados numa humanidade amorfa, sem desejos, sem personalidade.”<sup>7</sup>

133

En el proceso de abstracción bobardiano, las dos referencias citadas se van materializando arquitectónicamente en la rehabilitación que Lina hace del conjunto. Lina adopta como criterio de intervención, las premisas de la Carta de Venecia de 1964, que establece las bases modernas de restauración del patrimonio histórico. La intervención en las naves industriales se da de forma casi quirúrgica. Elimina apenas algunas paredes internas, el revestimiento de las paredes exteriores, repone piezas en mal estado, recupera las cerchas de madera de la cubierta, substituye algunas tejas de cerámica por tejas de vidrio para dejar entrar una mayor luminosidad natural en las naves. Lina, finalmente, convierte la estructura hennebiqueana en la protagonista arquitectónica del conjunto, añadiéndole nuevo significado; transformándola en *monumento al trabajo, testimonio*

6. “no es importante preservar las obras-primas, sino es importante conservar el sentido histórico de un país.” “Entrevista com Lina Bo Bardi para o Jornal da Tarde.” (1977).

7. “El proyectista que mira las revistas de arquitectura sentado en la mesa de dibujo y no pone los ojos en la realidad, será un creador de edificios y ciudades abstractas, proyectadas para una humanidad que existe solamente en su fantasía, y los hombres reales estarán obligados a habitar casas y ciudades en las cuales serán extranjeros, las abandonarán o serán transformados en una humanidad amorfa, sin deseos, sin personalidad.” BO BARDI, Lina. “Olho sobre a Bahia -14 de setembro.” (1958): Diario de Noticias – Salvador de Bahia.



Fig.4 a 9: Escenas de la restauración de la fábrica promovida por Lina Bo Bardi siguiendo las directrices de la Carta de Venecia.

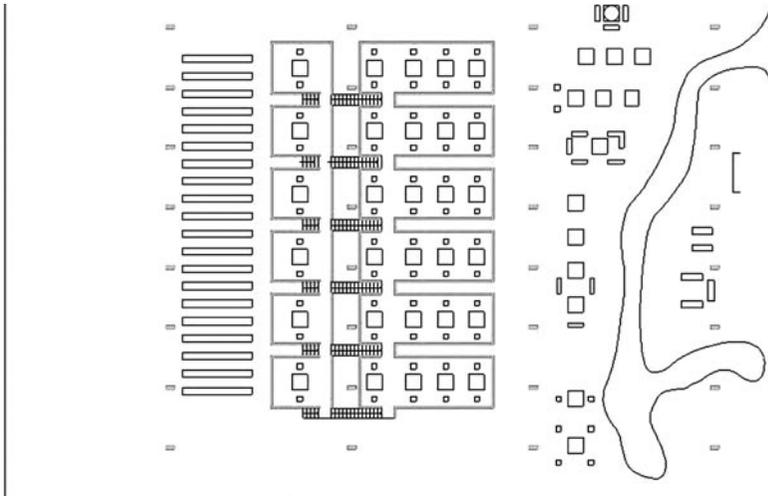


Fig. 10 a 13: En la reconversión de la fábrica, evocación del pasado fabril del lugar: instalaciones vistas, distribución espacial y fabricación de mobiliario como un sistema de producción en serie.

histórico de la industrialización del barrio y de la ciudad. A través del manejo de otros elementos refuerza el carácter industrial del conjunto. Las nuevas instalaciones (electricidad, aire acondicionado, fontanería, telefonía) que el centro de convivencia requiere son aparentes, quizá a raíz del debate sobre el Beaubourg y su proyecto innovador, inaugurado en París en 1977. La manera elegida para organizar las variadas funciones del centro de ocio dentro de la estructura fabril también recuerda a un *sistema de producción en serie*. La distribución espacial de cada ambiente, sean las salas de lectura / biblioteca, las áreas de estar, los diversos talleres de cerámica, pintura, etc., la cocina industrial, el restaurante, así como el mobiliario, se encuentran rígidamente ordenados, en una estructura unitaria, complementaria y multiplicable. Los materiales elegidos para las nuevas intervenciones también refuerzan el contenido industrial del conjunto. El hormigón, la madera y la piedra como revestimiento para el suelo son aplicados en su estado más bruto. En el conjunto rehabilitado así como en el nuevo conjunto deportivo impera una ausencia total de ornamentos, las estructuras se encuentran desprovistas de cualquier acabado, y mantienen totalmente a la vista las huellas de los moldes de madera. El proceso de abstracción de Lina Bo Bardi es antropofágico y muy personal. “A arquitetura é o espelho da personalidade de quem a habita, a escolhe ou de quem a projeta.”<sup>8</sup> A parte de reforzar el carácter industrial del conjunto, enfatizando y dignificando su significado como documento del trabajo, Lina va añadiendo al proyecto una serie de otras referencias culturales. Sin una jerarquía preestablecida, sus referencias habitan tanto en el universo de la ‘alta cultura’ como en el ámbito de la cultura popular. Lina Bo Bardi desmitifica el carácter erudito que muchas veces se da al término cultura. “A cultura é um fato de todo dia.”<sup>9</sup>

En el Sesc Pompéia están presentes rasgos de su formación académica europea, reflejado en el manejo criterioso que hace de la historia y de la memoria. Lina, influenciada por Benedetto Croce y Antonio Gramsci, considera que la historia debe ser tratada como *presente histórica*. Bo Bardi lo definía como “o presente das memórias contra o tempo.”<sup>10</sup> Bajo esta mirada hacia el pasado, realiza la precisa intervención en el conjunto fabril existente y establece los principios que orientarán la relación de las naves industriales y los nuevos edificios que abrigarán las instalaciones deportivas.

8. “La arquitectura es el espejo de la personalidad de quien la habita, la elige o de quien la proyecta.” BO BARDI, Lina. “Apuntes Personales.” No publicado. Archivo Instituto Lina Bo e P.M.Bardi 1984.

9. “La cultura es un hecho de todos los días.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia. No publicada, 1986.

10. “el presente de las memorias contra el tiempo.” BO BARDI, Lina. “Apuntes Personales . (13/OB/84).” No publicado. Archivo Instituto Lina Bo e P.M.Bardi 1984.

También es elemento manejable en el proyecto del Sesc Pompéia el paisaje paulistano que analizaremos más detenidamente en el apartado siguiente. En el proyecto, el paisaje de la ciudad aparece tanto como testimonio de la historia del lugar, materializado por el conjunto fabril que recupera, como lectura que hace de la tipología de la ciudad a través de los nuevos edificios que elabora para el centro deportivo. En lo que se refiere al conjunto deportivo, Lina Bo Bardi afirma que, ante todo, la referencia primera para estos edificios fue la arquitectura de las fortalezas militares 'perdidas en el mar, o camufladas en todo el país, en las ciudades, en la selva, en el destierro de los desiertos y *sertões*'. La estructura de fortaleza, típicamente volcada hacia adentro, de volumen sólido con sus minúsculas aperturas, es plenamente reconocible en el conjunto deportivo bobardiano, que por otra parte, no deja de ser también una metáfora del entorno más inmediato, más cercano: los *rascacielos* que dominan el paisaje paulistano. En este aspecto, la metáfora bobardiana presenta una doble orientación, aparece como contrapunto crítico a este conjunto urbano de objetos inexpresivos arquitectónicamente, mosaico de volúmenes vacíos de significado, que se encuentran más o menos amontonados sobre una malla urbana obsoleta. Como fortaleza militar, sobresale de su entorno, marca visualmente el paisaje y observa atentamente los movimientos en su territorio, *controlando, intimidando* a través de su expresiva brutalidad la inserción de nuevos volúmenes que sean vacíos de significado.

Sin embargo, la cultura popular es la principal referencia, apareciendo bajo las más variadas manifestaciones. Lina se inspira en el ambiente de las fiestas populares que encontró por el interior del país<sup>11</sup> para elaborar la distribución espacial del programa de actividades: "nunca me olvido del *surrealismo* del pueblo brasileño, sus invenciones, el placer en estar todos juntos, de bailar, de cantar. Por eso dediqué mi trabajo de Pompéia a los jóvenes, a los niños, a la tercera edad: todos juntos."<sup>12</sup> Lina, en la elaboración del objeto arquitectónico, se basa en la idea de convivencia en su sentido más intenso y amplio. Dispuesta a que todos convivan realmente, como en los festejos populares, no fragmenta el espacio sino que lo colectiviza completamente, es decir, no propone para el área de ocio pequeñas salas de estar, ni plantea la biblioteca y las salas de lectura como espacios cerrados y apartados de la vida cotidiana. Como se puede observar en la sección dibujada por la arquitecta, el proyecto evoca un uso colectivo del espacio

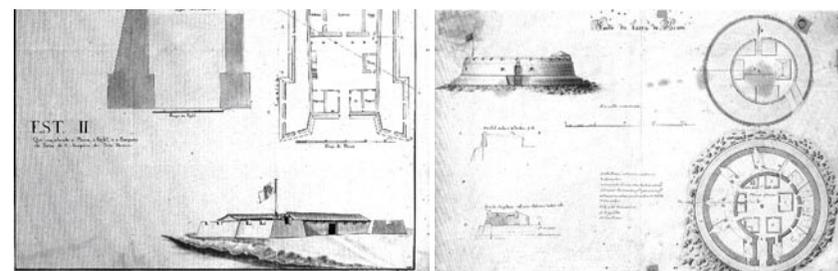


Fig.14: Conjunto Deportivo relación con el entorno verticalizado de la ciudad.

Fig.15 y 16: Fortalezas militares, otra referencia utilizada por Bo Bardi en la elaboración del Conjunto Deportivo.

Fig. 17: Espacios compartidos: ambiente de las fiestas populares.

11. Sus referencias personales se desarrollarán con mayor profundidad en apartados como "el grado de intimidad existente entre el autor y el tema que genera el objeto" y "Confrontación de cronotopos".

12. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. "Cidadela da Liberdade." Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc Sao Paulo, 1999.



Fig.18,19 y 20: Estudios realizados por el arquitecta acerca de la distribución espacial compartida en las naves.

Fig. 21 y 22: 'Aguas' en el Sesc Pompeia: espejo de agua en el Centro de Convivencia y piscina del Conjunto Deportivo.

Fig.23: El Conjunto Deportivo: derecho al feo.

arquitectónico a través de la proyección de espacios articulados, que están a la vez integrados pero que conservan la 'distancia necesaria' para cada actividad, preservan la intimidad de los distintos grupos sociales y actividades, aunque siempre partiendo de espacios integradores. Esta manera de actuar del arquitecto, a través del uso incisivo de lo sobreentendido en la conformación global del espacio arquitectónico, se completa con otras pequeñas pero determinantes actuaciones. Una de ellas es el acercamiento y la utilización mediante diferentes vertientes del elemento agua. El río / espejo de agua del centro de convivencia, a parte de ser un elemento articulador de ambientes, es también un *articulador cultural*. Denominado por Lina Bo Bardi 'Río São Francisco', el espejo de agua hace una alusión al río que cruza parte del interior del país. Lina parte de esta metáfora para referirse no solamente al gran río, sino que utiliza el agua como una referencia importante, contundente, de fuerte carácter comunicativo sobreentendido, ya que gran parte del territorio brasileño esta cortado por un enmarañado de ríos, riachuelos, cascadas, lagos, etc. Lina trae para dentro de la nave industrial las aguas que abundan de norte a sur del país, a través de canales de desagüe de las aguas pluviales, gárgolas, piscina / balsa, espejo de agua o las duchas del solarium. El agua en el Sesc Pompéia varía de forma y velocidad de la misma manera que diferentes son las aguas de los ríos, del mar, de las lagunas, de las cascadas, de las crecientes por la lluvia tropical.

El proceso de abstracción no camina hacia una posición ideal de la sociedad y del espacio arquitectónico, sino que se camina hacia lo más profundo de lo sobreentendido, buscando la innovación (en los ámbitos estético, científico y ético) desde la comprensión más precisa, por intrínseca, de la tradición. Otros elementos de carácter más puntual aparecen en el proyecto como manifestaciones de la cultura popular, por ejemplo los cerramientos, las pasarelas, el mobiliario o el teatro, que detallaremos más adelante cuando analicemos el apoyo coral o la utilización de la metáfora en la conformación del objeto arquitectónico. Pero hay que resaltar que, a parte de manejar referencias desde el ámbito de lo científico y de lo ético, Lina Bo Bardi también se posiciona muy claramente dentro del ámbito estético. Lina propone el 'derecho al feo', a la necesidad de desasociar la belleza de la poesía, incluso resaltando que "a poesía también está implícita na ciência que, por sua vez, não é contrário da poesia".<sup>13</sup> El conjunto deportivo es un acto a favor de esta condición y reivindica el derecho a la poesía, a la metáfora desde la cultura y no desde lo bello. Dice Bo Bardi a este respecto:

13. "La poesía también está implícita en la ciencia que, a su vez, no es contraria a la poesía." BO BARDI, Lina. "Uma aula de arquitetura." Revista Projeto 1990. (p.106).

“Não é mais a beleza como base, mas, especialmente hoje na arquitetura moderna, é todo um conjunto político e social. Eu vejo como base para uma arquitetura moderna a necessidade do arquiteto documentar esse lado e se dedicar à solução de problemas ligados às necessidades humanas que são importantíssimas. É claro que a beleza é importante mas, em geral, uma situação resolvida no sentido de servir verdadeiramente à comunidade, é já um passo para poder chegar num resultado positivo também do ponto de vista estético, embora hoje existam outros componentes da beleza arquitetônica. Transformar as coisas feias numa coisa positiva é um passo à frente para a compreensão da realidade humana.”<sup>14</sup> Es en este sentido que Lina proyecta el conjunto deportivo del Sesc Pompéia. Con la intención de crear una ventilación cruzada y permanente, Lina Bo Bardi recurre expresamente a una forma antiestética occidental, orgánica, los ‘agujeros de las cavernas’, como ella misma sugiere. Agujerea el hormigón queriendo dejar entrar el aire en la gran fortaleza, bombardea la selva de piedra - el bunker, rompe el rigor estético de la gran caja hermética y la monotonía de las ventanas padronizadas, *standard*, abundante en el escenario de la ciudad. En su particular acto de antropofagia cultural, Lina come los restos de una civilización que no le interesa. A través de las torre - containers, la ciudad considerada por Lina como caótica y triste, poco a poco es devorada por la fuerza de las verdaderas bases de una identidad popular que reivindica el arquitecto. El edificio-caverna se convierte dentro del conjunto arquitectónico en un tótem de la resistencia contra la sociedad capitalista, es la “capacidad de decir ‘no’” a la cultura que desprecia sus bases genuinamente populares, como sugiere Lina en uno de sus escritos: “La libertad del artista siempre fue individual, pero la verdadera libertad sólo puede ser colectiva. Una libertad consciente de la responsabilidad social, que derrumbe las fronteras de la estética, campo de concentración de la civilización occidental.”<sup>15</sup> Sobre la estética del SESC Pompéia, Lina Bo reafirma su intención poética: “El ‘Bello’ es fácil, difícil es el ‘Feo’, el verdadero ‘feo’. Espero que el conjunto deportivo

14. “Ya no es la belleza como base, sino, especialmente hoy en la arquitectura moderna, es todo un conjunto político y social. Yo veo como base para una arquitectura moderna la necesidad del arquitecto de documentar todo este lado y de dedicarse a la solución de los problemas relacionados con las necesidades humanas que son importantísimas. Está claro que la belleza es importante pero, en general, una situación resuelta en el sentido de servir verdaderamente a la comunidad ya es un paso para poderse llegar a un resultado positivo también desde el punto de vista estético, aunque hoy existan otros componentes de la belleza arquitectónica. Transformar las cosas feas en una cosa positiva es un paso al frente para la comprensión de la realidad humana.” BO BARDI, Lina. *Arquitetura, Cidade e Natureza* Ed. Instituto Arquitetos do Brasil. São Paulo: I Congresso Brasileiro de Arquitetura, 1991. (p.20).  
 15. “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993.  
 16. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. “Cidadela da Liberdade.” Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc Sao Paulo, 1999.



Fig.24 a 27: Los agujeros de la caverna bobardiana.  
 Fig. 28: La torre, silo, bunker, container del Centro Deportivo



Fig. 29 a 32: Las instalaciones de la fábrica de bidones en el contexto del barrio en la década de 40.

del SESC – Fábrica da Pompéia sea feo, mucho más feo que el ‘Museo de Arte de São Paulo’. Es un Silo, Bunker, Container.”<sup>16</sup> Por lo tanto, el proceso de abstracción bobardiano es una manifestación de gran contenido estético, aunque sea negando los standards clásicos de la belleza y anclarse, sobre todo, en el universo de lo sobreentendido. En el proceso compositivo, Lina establece conscientemente las bases del diálogo arquitectónico en lo científico (la Carta de Venecia, la aplicación de las técnicas constructivas, la investigación histórica), pero sobre todo se apoya en lo ético (el presente histórico, la cultura popular, la relación entre poética-ciencia-historia-modernidad) para dotar de comunicabilidad el conjunto arquitectónico.

- CÓMO APARECE EL ENTORNO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO.

El entorno en el proyecto del Sesc Pompéia es tratado de forma muy profunda y comprensiva. En el proyecto del Sesc Pompéia *el entorno es considerado como un elemento influyente, que no es pasivo y que distorsiona el objeto*, es decir, el objeto arquitectónico es sensible al entorno y a las modificaciones que éste sufre a lo largo de tiempo. A partir de esta consideración, el entorno aparece conscientemente interpretado en los tres niveles que lo conforman cuando se considera dentro de una dinámica sociocultural [ámbito histórico, geográfico e imaginario]. El ámbito histórico es bastante relevante en el proyecto arquitectónico. Lina Bo Bardi investiga las raíces históricas no solamente del edificio sino también su relación con el entorno más inmediato hasta extender su investigación más allá, analizando históricamente el papel del barrio dentro del contexto de la ciudad. Este acercamiento histórico al entorno es fundamental para la propuesta arquitectónica de Lina. Lina Bo Bardi es llamada por la directiva del Sesc para evaluar la conveniencia de preservar la estructura fabril y adecuarla al programa del Sesc. La entidad ya tenía un proyecto que preveía la demolición del conjunto para construir nuevas instalaciones de ocio y cultura. Lina evalúa la posibilidad de preservar el conjunto industrial y sostiene su argumentación basada en diversos aspectos. Primero, puntualiza sobre las características arquitectónicas del conjunto, la estructura en hormigón, hennebiqueana, que Bo Bardi resalta en diferentes ocasiones. En seguida, Lina amplía el argumento haciendo referencias a la importancia de la fábrica en la conformación de la parte industrial del barrio y termina contextualizando la importancia del barrio de Pompéia dentro de la historia de la industrialización de São Paulo. Esta reflexión sobre la influencia del entorno en el objeto arquitectónico termina por reforzar los argumentos del arquitecto sobre la preservación de la estructura fabril. Dice Lina: “Aqui em São Paulo, quase todas as lembranças da arquitetura burguesa foram jogadas no chão. É preciso recuperar as fábricas que sobraram, deixar registrado como era a parte industrial de certos bairros da cidade, um testemunho do capitalismo e do esforço popular para a nossa entrada na era da industrialização.”<sup>17</sup>

El barrio de Pompéia en particular, así como toda la zona oeste de la ciudad, fue durante décadas ocupado por naves industriales, en parte debido a la cercanía de las vías del tren. Muchas industrias del barrio de Pompéia, como por ejemplo, las Industrias Matarazzo, que también se ubican en la zona, fueron determinantes en el desarrollo de la industrialización del Estado. Por lo tanto, el barrio de Pompéia es parte relevante de la historia de la ciudad de São Paulo, y la antigua fábrica de bidones comprada por el SESC, uno de los documentos del período de la industrialización. Lina Bo Bardi hace hincapié en el carácter de documento del trabajo y, por lo tanto, *documento de la historia de la industrialización de la ciudad* que representan las naves industriales adquiridas por el Sesc. Enfatiza también la oportuna *transformación de significado del conjunto arquitectónico*, de dedicado al trabajo a dedicarse al ocio de los trabajadores del comercio y servicios (público mayoritario de las unidades Sesc). Afirma Lina al respecto: "Vamos recuperar a lembrança do lugar de trabalho porque achamos que o lazer, a nova destinação do prédio, é uma continuação do trabalho. Essa divisão que existe entre as duas coisas é horrível, porque o trabalho decente deve ser emendado com o descanso. O lazer não é aquele negócio de viajar para longe e esquecer que você trabalha."<sup>18</sup> Lina propone, a partir del análisis del entorno y de la relevancia de la estructura fabril, que la intervención arquitectónica se concentre en la transformación de la fábrica de documento del trabajo en *monumento al trabajo*. Esta conversión de documento a monumento está basada en el significado intrínseco que el objeto arquitectónico posee. "O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de 'espalhafatoso', é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do 'particular', o que alcança o coletivo, pode (e deve) ser monumental."<sup>19</sup> La lectura en profundidad del ámbito histórico del entorno es decisiva para determinar las directrices que orientarán el proyecto arquitectónico en su conjunto, es decir, la rehabilitación de la estructura industrial y la construcción de los nuevos edificios deportivos.

La lectura que hace del entorno también se extiende a las características físicas del lugar (el entorno geográfico). El paisaje, tanto el construido como el natural, es incorporado por Lina en el proyecto de

17. "Aquí en São Paulo, casi todos los recuerdos de la arquitectura burguesa fueron derrumbados. Es necesario recuperar las fábricas que quedaron, dejar registrado como era la parte industrial de ciertos barrios de la ciudad, un testimonio del capitalismo y del esfuerzo popular para nuestra entrada en la era de la industrialización." \_\_\_\_\_, "Os velhos, sujos, poluentes, agradáveis e bonitos prédios. 21 de junho de 1977." São Paulo: O Estado de São Paulo, 1977.

18. "Vamos a recuperar el recuerdo del lugar de trabajo porque creemos que el ocio, la nueva destinación del edificio, es una continuidad del trabajo. Esta división que existe entre las dos cosas es horrible, porque el trabajo decente debe ser seguido del descanso. El ocio no es aquello de viajar lejos y olvidar que trabajas." Ídem.

19. "A lo que yo quiero llamar monumental no es cuestión de tamaño o de 'extravagante', es apenas un hecho de colectividad, de conciencia colectiva. Lo que va más allá de lo 'particular', lo que alcanza lo colectivo, puede (y debe) ser monumental." BO BARDI, Lina. "Apuntes personales." Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. s/ fecha.



Fig.33 a35: La fábrica de bidones en funcionamiento.



Fig.36 a 38: La playa urbana: solución encontrada por Lina Bo Bardi para el area 'non edificandi'.

rehabilitación y en los nuevos edificios. El principal elemento físico es en un primer momento limitador. Por la parte posterior del solar pasa una galería subterránea de aguas pluviales lo que convierte esta parte del solar en área *non edificandi*. Restan, por lo tanto, solamente dos pequeños trozos del terreno como áreas permitidas a la edificación. Sin embargo, lo que en un principio es una limitación, es lo que finalmente dota a la nueva construcción de innovación y originalidad. La reducción del solar a dos pequeños trozos conduce el proyecto del centro deportivo a la solución actual: la construcción de dos torres de hormigón interconectadas por diferentes niveles de pasarelas. Lina convierte entonces la galería de aguas pluviales en un amplio solarium, una especie de playa urbana que sirve de espacio de articulación de los diferentes edificios y usos, entre la parte de las actividades culturales (las naves industriales rehabilitadas) y las instalaciones deportivas (los dos bloques de hormigón). Cuando se refiere al tema de las limitaciones físicas encontradas en el lugar, Bo Bardi cita una frase de Frank Lloyd Wright "as dificuldades são os nossos melhores amigos".<sup>20</sup> Estas consideraciones demuestran el nivel de influencia de las características del lugar en la elaboración del proyecto arquitectónico bobardiano. *Lina, lejos de idealizar el lugar e ignorar sus características, se apropia de ellas, las convierte en el elemento precursor de donde parte el ejercicio proyectual.* A parte de esta incidencia directa de las características del entorno geográfico en el proyecto arquitectónico, Lina también establece una *relación metafórica*<sup>21</sup> con él. Insiere en el paisaje imponentes elementos verticales (los dos bloques de hormigón y la chimenea / depósito de agua) en medio del condensado paisaje paulistano. Los nuevos elementos no establecen un diálogo armonioso con su entorno, sino más bien se contraponen a él. Los elementos bobardianos cuestionan la falta de humanidad, de poesía en el paisaje paulistano. Es una confrontación de dos posturas distintas frente a la verticalización de la ciudad.

Lina Bo Bardi, cuando se refiere a la falta de poesía en la ciudad, recuerda, como ya hemos comentado, que la poesía no tiene directamente nada que ver con la belleza sino con la realidad humana en su conjunto político y social. La comprensión del hombre y de su realidad desde una perspectiva sociocultural acaba por convertir en protagonista de la arquitectura bobardiana todo lo que se refiere a lo colectivo, y como no puede dejar de ser también en lo que se refiere al entorno en su ámbito imaginario. Lina Bo

20. "las dificultades son nuestros mejores amigos." Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. "Cidade da Liberdade." Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia São Paulo: Sesc São Paulo, 1999. [p.40].

21. Volveremos más adelante a analizar detenidamente la metáfora como estrategia del arquitecto en el proceso configurativo. [p.160 - 171].

Bardi resalta que parte importante del proyecto era mantener la relación de cercanía, de identidad que existía entre los frequentadores de la fábrica usada provisionalmente como centro de ocio y el nuevo proyecto arquitectónico que estaba elaborando. “Chovia por todos os lados, o chão estava cheio de água, todo mundo rindo, jogando futebol e comendo churrasquinho. Crianças, jovens e terceira idade. Apenas procurei conservar aquela alegria.”<sup>22</sup> El arquitecto constantemente hace referencias al impacto que le causó ‘las alegres escenas populares’, donde todos compartían el espacio público, donde existía una integración espontánea de diferentes actividades de ocio. Esta constatación de la apropiación existente y espontánea de la fábrica por los vecinos hace que Lina observe más atentamente las dinámicas sociales presentes en el entorno en aquel momento y completa la lectura sociocultural del lugar. Entrevista a antiguos vecinos y averigua el apego existente por la fábrica, observa la dinámica sociocultural del barrio, hecha también de pequeños comercios y bares. Dice al respecto: “Toda essa região é muito interessante, ainda tem aqueles bares de esquina, armazéns de secos e molhados, tinturarias, lojas pequenas. Não se pode destruir isso.”<sup>23</sup> La observación de este ambiente festivo, del espacio público compartido, de la clase de relaciones entre la población y el lugar, es decir, el ámbito imaginario del entorno, se convierte finalmente en pieza relevante en la elaboración del proyecto arquitectónico. Lina Bo Bardi lo refleja en la adecuación que hace del programa de actividades al proyecto arquitectónico.

Lina no fragmenta el espacio arquitectónico estableciendo sectores individualizados para cada actividad o grupo social, sino más bien proyecta espacios articulados que fomenten la interactividad entre los diferentes grupos sociales frequentadores del Sesc y las diferentes actividades ofrecidas por la institución. Genera espacios integradores, de contacto estrecho y cotidiano, como en las relaciones observadas en el vecindario y en el uso provisional establecido en la fábrica desactivada.

La observación del papel del entorno en la elaboración del proyecto del Sesc Fábrica da Pompéia nos remite a una serie de consideraciones sobre el proceso proyectual bobardiano a este respecto. Primeramente, que la relación con el entorno no es meramente casual, sino que es una relación estrecha y conscientemente trabajada como dato relevante en la conformación del lenguaje arquitectónico. También es posible observar que Lina Bo Bardi considera, en la elaboración del proyecto, el entorno en sus

22. “Llovía por todos lados, el suelo estaba lleno de agua, todo el mundo riendo, jugando al fútbol y comiendo pinchos. Niños, jóvenes y la tercera edad. Solamente busqué conservar aquella alegría.” “Culto ao corpo ganha um novo espaço em São Paulo. 30/03/1986.” Folha de São Paulo 1986, [p.19].

23. “Toda esta región es muy interesante, todavía hay aquellos pequeños bares, colmados, tintorerías, tiendas pequeñas. No se puede destruir eso.” \_\_\_\_\_, “Os velhos, sujos, poluentes, agradáveis e bonitos prédios. 21 de junho de 1977.” São Paulo: O Estado de São Paulo, 1977.



Fig. 36 a 39: El ambiente festivo encontrado en la fábrica desactivada fue determinante para la intervención bobardiana.

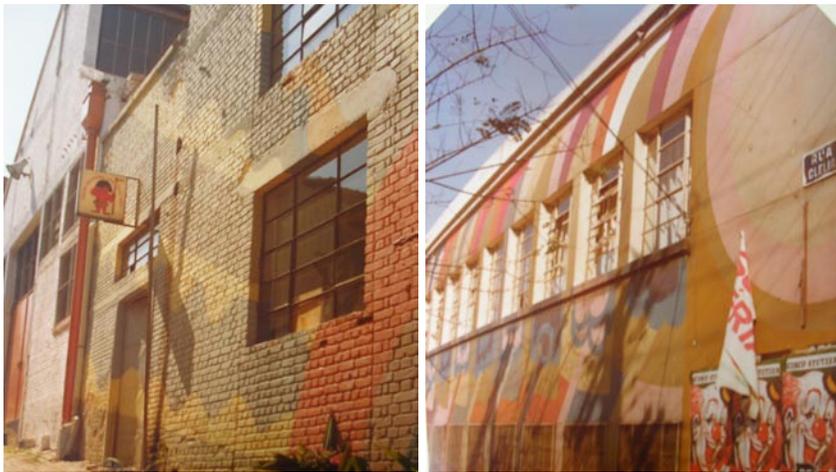


Fig.40 y 41: Fachada de la fábrica cuando el Sesc funcionaba de manera provisional.  
 Fig. 42: Lina incorpora elementos de la cultura popular en la programación del Sesc Pompéia.  
 Fig. 43: El Sesc Pompéia desde el principio presenta un alto grado de apoyo coral.

tres ámbitos (entorno geográfico, histórico e imaginario), es decir, considera el entorno en su dimensión sociocultural. Esto refuerza el carácter social de la arquitectura de Lina Bo Bardi, la preocupación del rescate de la dimensión pública del espacio arquitectónico colectivo y la necesaria interacción con el urbanismo, con la ciudad más allá del ámbito formal o de referencias históricas. Lina testifica: "O Sesc Pompéia é uma coisa prática. A cultura não é uma coisa especial. A cultura é um fato de todo dia."<sup>24</sup>

- EL GRADO DE IMPORTANCIA DADO POR EL ARQUITECTO AL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL APOYO CORAL (VOCES Y PUNTOS DE VISTA) EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNICABILIDAD DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

El análisis que Lina Bo Bardi realiza del entorno, de la apropiación que las personas del barrio hacen del espacio colectivo, del conjunto de juicios y de valoraciones que depositaban en la fábrica desactivada, dan paso a otro análisis en profundidad de los elementos que maneja el arquitecto en la elaboración del objeto arquitectónico comunicativo: el grado de importancia dado al apoyo coral en la elaboración del proyecto. Las 'alegres escenas populares' vislumbradas por el arquitecto en sus visitas se convierten en el eje del programa que Lina elabora para el conjunto de las naves, contrariando el programa base para las unidades del Sesc que sectoriza los espacios para cada grupo social (niños, ancianos, jóvenes). Lina Bo Bardi propone un uso mixto "[...] de todas as idades, diferentes até crianças, se dão bem juntos, e não se dão mal. Foi uma coisa violentamente anti-burguesa. É isso o que nós fizemos."<sup>25</sup> El uso mixto y los espacios articulados convierten el Sesc Pompéia en una 'pequeña experiencia socialista', como se refiere Lina Bo Bardi, principalmente en lo que respecta a la adecuación conscientemente buscada, entre programa de actividades, grupos sociales y espacios arquitectónicos. Dice Lina Bo Bardi al respecto: "Na Pompéia a gente procurou ver se certas barreiras (isso não é sentimental, aliás é uma coisa muito dura, porque é

24. "El Sesc Pompeia es una cosa práctica. La cultura no es una cosa especial. La cultura es un hecho de todos los días." MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.  
 25. "[...] de todas las edades, diferentes, hasta niños, se llevan bien juntos, y no se llevan mal. Fue una cosa violentamente antiburguesa. Es eso lo que hicimos." Idem.  
 26. "En la [Fábrica da] Pompeia, nosotros buscamos averiguar si ciertas barreras (eso no es sentimental, sobre todo es una cosa muy dura, porque es muy seria, lo que son las barreras de las edades y también sociales de cierta manera), en fin, si podrían ser superadas no en el sentido romántico, doméstico, sino en el sentido verdaderamente social importante. Y eso creo que lo conseguimos. Es decir: comer, sentarse, hablar, andar...Andar! Estar sentando tomando



Fig.44 a 46: La aplicación en el proyecto de lo sobreentendido a través de la comprensión del uso, de los hábitos hizo con que se estableciera un alto grado comunicativo con los individuos.

muito sério, o que são praticamente as barreiras das idades e também sociais de certo modo] enfim, se podiam ser superadas não num sentido romântico, doméstico, mas em um sentido verdadeiramente social importante. E isso acho que nós conseguimos. Quer dizer: comer, sentar, falar, andar... Andar! Ficar sentado tomando um pouquinho de sol. As crianças correndo entre os pés das pessoas de mais idade, dançando, e os jovens também dançando juntos....é todo um mundo. Quer dizer, foi uma coisa que demonstrou que a arquitetura não é somente uma utopia, mas um meio para alcançar certos resultados coletivos.”<sup>26</sup>

Lina Bo Bardi se ha sumergido en la cuestión del imaginario colectivo, del uso del espacio arquitectónico y en la comprensión de la arquitectura como un hecho cultural, una actitud filosófica y política. El estudio de estos elementos por el arquitecto llevan a una misma coyuntura: *la relevancia del papel del individuo como usuario* en la conformación del objeto arquitectónico bobardiano. Lina Bo Bardi centra la arquitectura en su relación esencial con el hombre, si no para ella no es arquitectura. Dice el arquitecto al respecto: “Um templo, um monumento, o Parthenon ou uma igreja barroca existe em si por seu peso, sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até (subrayado del autor) que o homem não entra no edifício, não sobe os degraus, não possui o espaço numa ‘aventura humana’ que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não-humanizado.”<sup>27</sup> Dentro de esta comprensión de la arquitectura, Lina centra su ejercicio proyectual en la comprensión profunda del *hombre que usa* los objetos arquitectónicos.

La mirada extranjera (Lina Bo Bardi era italiana naturalizada brasileña), es decir, la falta de un universo compartido de valoraciones con los usuarios, principalmente de las valoraciones sobreentendidas (los elementos más intrínsecos de una cultura, que traducen de forma más directa la manera de entender el mundo del grupo social en cuestión), refuerzan su distanciamiento de la realidad para la cual proyecta, y aliado a su carácter humanista, convierte a Bo Bardi en una observadora consciente de las

un poquito de sol. Los niños corriendo entre los pies de las personas mayores, bailando, y los jóvenes también bailando juntos... es todo un mundo. Es decir, fue una cosa que demostró que la arquitectura no es solamente una utopía, sino un medio para alcanzar ciertos resultados colectivos.” Idem.

27. “Un templo, un monumento, el Pathernon o una iglesia barroca existen en si por su peso, su estabilidad, sus proporciones, volúmenes, espacios, pero hasta que el hombre no entra en el edificio, no sube sus escalones, no posea el espacio en una ‘aventura humana’ que se desarrolla en el tiempo, la arquitectura no existe, es frío esquema no-humanizado.”

28. “La capacidad humana de comprender. Y una de las bases de mi arquitectura fue esta.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.



Fig.47 a 51: La comprensión de lo sobreentendido reflejado en la conformación de los espacios del centro de convivencia, en la piscina, salas de lectura o en los múltiples usos del solarium.

valoraciones compartidas y de lo sobreentendido de los grupos sociales a los cuales se destinan sus objetos arquitectónicos. A este respecto comenta Bo Bardi: "A capacidade humana de compreender. E uma das bases da minha arquitetura foi esta."<sup>28</sup> Su atenta mirada posibilita una comprensión profunda de aquella realidad en sus puntos más intrínsecos: las creencias, los valores, los símbolos, los ritos, el lenguaje. El acercamiento que hace al universo imaginario de los grupos sociales le posibilita generar una comunicación más estrecha e inmediata con los usuarios. La multiplicidad de puntos de vista que maneja el arquitecto se transfiere al proyecto arquitectónico de diversas maneras: a través del empleo de metáforas, por ejemplo la utilización del elemento agua en sus diferentes variantes, que comentaremos de forma detallada más adelante<sup>29</sup>, a través también de la distribución de los espacios arquitectónicos (la elaboración de espacios compartidos y articulados) basada en la observación de las costumbres populares, priorizando las actividades más comunes (el hecho de reunirse en los festejos, los bares, de tomar el sol...) que Lina Bo Bardi materializa en la elaboración de la sala de convivencia, del restaurante, del bar, del solarium, del mantenimiento de la calle principal como eje articulador de las actividades. Lina también hace uso de símbolos (la utilización por ejemplo de 'carranca'<sup>30</sup> en la entrada de la administración o de otros elementos de la cultura popular como el empleo de colores variados<sup>31</sup> o el cerramiento de las pasarelas con una flor estilizada del mandacará<sup>32</sup>). En diferentes citas Bo Bardi se refiere a la importancia que asume el hombre como usuario en la elaboración del proyecto arquitectónico del Sesc Pompéia como las que describimos a continuación: "O Centro Esportivo, Físico, dedicado especialmente aos jovens das padarias, açougues, quitandas, supermercados, lojas e lojinhas que os frequentavam antigamente como eu os vi em '76 e '77, e que hoje se sentem defraudados" o "eu nunca esqueço o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, de cantar."<sup>33</sup>

29. Ver apartado 'El uso de la metáfora como estrategia del arquitecto'. (p.160 -171)

30. Imagen típica de las embarcaciones marítimas en Brasil para ahuyentar los malos espíritus que habitan las aguas.

31. Dice Lina Bo Bardi al respecto: "(...) olhe como é: você vê um público no futebol, por exemplo, tem cores maravilhosas. Aqui tem homens que... não sei em outros países, o México talvez... mas enfim, que usam calças roxas. Violeta. Verde patropi. Aqui se usa, entende? Então há esta felicidade de cores que você vê e que não é aproveitada pelos arquitetos. É tudo cinzento. No máximo tem azul e branco." IN MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

32. Cactácea típica del sertão nordestino que florece cuando llega la temporada de lluvias.

33. "El Centro Deportivo, Físico, está dedicado especialmente a los jóvenes de las panaderías, carnicerías, verdulerías, supermercados, tiendas y pequeñas tiendas que lo frecuentaban antiguamente como vi en el '76 y '77, y que hoy se sienten defraudados" Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. "lo que nunca olvido es el surrealismo del pueblo brasileño, sus invenciones, su placer por estar todos juntos, por bailar y cantar." "Cidadela da Liberdade." Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc Sao Paulo, 1999. (p.40).

Lina Bo Bardi convierte la variedad de puntos de vista (el universo de lo sobreentendido y de las valorizaciones sobreentendidas de los usuarios) en los vectores de la estructura de su narración arquitectónica. Convierte la interpretación que hace del universo popular en la poética de su proceso compositivo. Aunque da voz a puntos de vista distintos al suyo, la voz es del narrador que no desaparece ni se camufla. Es un potente filtro – moderno – de relectura de la realidad que observa y que se materializa en la elaboración del programa arquitectónico, en la distribución espacial y en las metáforas elaboradas. Cabe resaltar también que Lina Bo Bardi, al priorizar la elaboración de un fuerte vínculo comunicativo entre el objeto arquitectónico y el usuario, finalmente determina que en el proyecto arquitectónico, en lo que se refiere al campo de lo sobreentendido, haya un mayor peso de la tradición sobre la innovación.

- EL ENTORNO POTENCIAL / OBJETO POTENCIAL / USUARIO POTENCIAL CONSIDERADO POR EL AUTOR EN EL PROYECTO.

Lina Bo Bardi cuando es llamada por el Sesc para estudiar la posibilidad de utilización de la estructura fabril existente, analiza de manera profunda la propuesta del Sesc en su conjunto, a partir de la dinámica sociocultural que el objeto generaría. De esta manera, Lina observa detenidamente la potencialidad del proyecto de centro de cultura y ocio en lo que se refiere al entorno, al objeto arquitectónico propiamente dicho y al usuario. En cuanto al entorno, Bo Bardi observa que el mantenimiento de la estructura fabril existente aporta al entorno un alto grado de calificación urbana y simbólica al *reforzar la identidad del lugar*, principalmente cuando propone convertir la vieja fábrica en un monumento al trabajo, testigo de la industrialización del barrio y de la ciudad. El reciclaje de estructuras fabriles existentes en el barrio en aquel momento se convierte con el proyecto del Sesc en una posibilidad real de recalificación del barrio. El Sesc Pompéia se vuelve en el *objeto potencializador de un posible cambio del entorno* más inmediato como también de otras zonas de la ciudad que se encontraban en la misma situación de degradación física, social y económica en aquel entonces.

En cuanto al objeto arquitectónico propiamente dicho, Lina observa la potencialidad arquitectónica de la estructura existente, una 'estructura elegante' capaz de adaptarse a los nuevos tiempos y abrigar el programa cultural a que se destinaría. En el proyecto de rehabilitación llevado a cabo por Lina, las naves industriales prácticamente no sufren alteraciones. La intervención se concentra en la retirada del revestimiento de las paredes, en recuperar las cerchas de madera, en derribar algunas paredes divisorias e introducir en su interior pequeñas estructuras independientes de la estructura a conservar que conformen las salas de lectura, los talleres, el restaurante y el teatro. La estructura industrial también sirve de inspiración para el proyecto del conjunto deportivo, como el propio arquitecto declara:



Fig. 52 a 56: La aplicación de lo sobreentendido en la elaboración del bar, en el restaurante en las salas de estar del centro de convivencia o en el cerramiento con la 'flor de mandacarú' para las pasarelas del Centro Deportivo.



Fig.57: La relación establecida entre el edificio nuevo y la fábrica rehabilitada.  
 Fig. 58 a 61: Lina Bo Bardi mantiene las trazas de los usos encontrados en la fábrica desactivada. Para ella, era importante mantener la ocupación espontánea que encontró en sus visitas.

“O prédio novo entra dentro da restauração. É um dos exemplos mais importantes, eu acho, porque é bem sucedido. Porque o elemento grave da restauração com um edifício novo é que em geral o pessoal tem medo de fazer uma coisa nova perto de um bairro, de uma coisa que é de um período determinado, um certo período de tempo. Mas o prédio novo tem que ser novo! A coisa imbecil eu teria feito se tivesse erguido um pavilhão copiando a estrutura Hennebique da fábrica antiga. A mais, há limitações devidas a dados fixos. (...) Então foi necessário fazer uma coisa vertical, e eu pensei muito nos elementos verticais das fábricas verdadeiras, quer dizer, os silos enormes.”<sup>34</sup>

En lo que respecta al usuario potencial del futuro centro de ocio y cultura, también es considerado de manera relevante en el proyecto arquitectónico, como ya hemos señalado en el apartado anterior.<sup>35</sup> Básicamente, el usuario potencial que vislumbra Lina es aquel usuario que frecuentaba ya de manera informal la antigua fábrica desactivada. Gente del comercio de alrededor y vecinos de diferentes edades. Lina observa que eventualmente la programación y principalmente los espectáculos y exposiciones programadas también atraerán universitarios y público no asociado al Sesc. Atraer al público frecuentador de la fábrica desactivada era para Lina su principal reto. Para eso, el mantenimiento de la estructura industrial era fundamental. Lina buscó reintroducir el clima festivo que encontró en las visitas que había realizado, proyectando la distribución de los espacios de manera compartida y articulada que, de este modo, reforzara el carácter de colectividad que había encontrado anteriormente. El arquitecto mantuvo también muchas de las actividades deportivas que ocurrían anteriormente de manera espontánea, así como pequeñas cotidianidades observadas: la manera de reunirse, de celebrar, de desarrollar las principales actividades de ocio, la ambientación preferida por los grupos sociales para realizar determinadas actividades, como por ejemplo los espacios compartidos de estar, lectura y biblioteca.

34. “El edificio nuevo entra dentro de la restauración. Es uno de los ejemplos más importantes, yo creo, porque está bien resuelto. Porque el elemento grave de la restauración de un edificio nuevo es que, en general, las personas tienen miedo de hacer una cosa nueva cerca de un barrio, de una cosa de un período determinado, de un cierto período de tiempo. Pero, ¿el edificio nuevo tiene que ser nuevo! Habría hecho una cosa imbecil si hubiese erguido un pabellón copiando la estructura Hennebique de la fábrica antigua. Además, hay limitaciones debidas a datos fijos. (...) Entonces fue necesario hacer una cosa vertical, y yo pensé mucho en los elementos verticales de las fábricas verdaderas, es decir, los silos enormes.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

35. Ver reflexiones sobre el papel que desempeña el apoyo coral en la elaboración del proyecto. [p.142 - 145].

Sin embargo, aunque Lina Bo Bardi analizó detenidamente las potencialidades globales de la propuesta del centro, también ha detectado que el proyecto arquitectónico no podría ser cerrado ni tampoco fijo. El objeto arquitectónico debería ser maleable, capaz de atender a futuros usos o intervenciones o actividades extras al programa establecido. Propuso espacios que orientasen pero no determinasen las actividades. Lina Bo Bardi comenta al respecto: “E depois podia mexer, porque como nós tínhamos feito a disposição com certos espaços de folga, dava. Por exemplo, o pessoal da terceira idade, os velinhos, empurravam os móveis para fazer uma coisa deles... uma sala. E era belíssimo, era o que a gente pensou que iria acontecer. Não era rígido. Era permitido. Só que depois os serventes punham de novo no lugar. É como um jogo de xadrez. Quer dizer, a gente joga, depois tem que por tudo em ordem.”<sup>36</sup> Esta maleabilidad del conjunto arquitectónico deberá ser verificable cuando analizaremos el objeto arquitectónico usado (‘El objeto comunica’) y podremos puntualizar la capacidad de adecuación a nuevas necesidades que permite el proyecto original bobardiano.

▪ EL USO DEL OLVIDO COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

En la arquitectura de Lina Bo Bardi en general, y en el caso del Sesc Pompéia en particular, el uso consciente de lo sobreentendido en la elaboración del proyecto arquitectónico acaba determinando todas las otras esferas de la proyectación. La búsqueda comunicabilidad del objeto arquitectónico, sea con el usuario o con el lugar, se refleja en la elección del lenguaje arquitectónico, en la interpretación que hace del entorno, en el peso dado al apoyo coral, en el empleo de las metáforas, en la determinación y distribución de los espacios, en la elección de los materiales y de las técnicas constructivas aplicadas, en la solución formal. La prioridad del uso de lo sobreentendido sobre otros aspectos del objeto arquitectónico como vía de comunicación y diálogo, acaba por determinar también el grado y el ámbito del olvido en el proceso proyectual del Sesc Pompéia. Como proceso selectivo que es, el proyecto arquitectónico enseña las trazas de las referencias y, sin embargo, también las omisiones que el arquitecto hace cuando elabora el proyecto arquitectónico. En el caso del Sesc Pompéia, Lina deliberadamente olvida el academicismo a que muchas veces está relegada la arquitectura.

36. “Y después se podría mover, porque nosotros habíamos hecho la distribución con ciertos espacios de holgura, se podría. Por ejemplo, las personas de la tercera edad, los viejecitos, empujaban los muebles para hacer una cosa de ellos...un salón. Y era bellissimo, era lo que nosotros pensamos que ocurriría. No era rígido. Era permitido. Sólo que después los ayudantes de mantenimiento lo pondrían otra vez en su lugar. Es como un ajedrez, se juega y después hay que ponerlo todo en orden.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

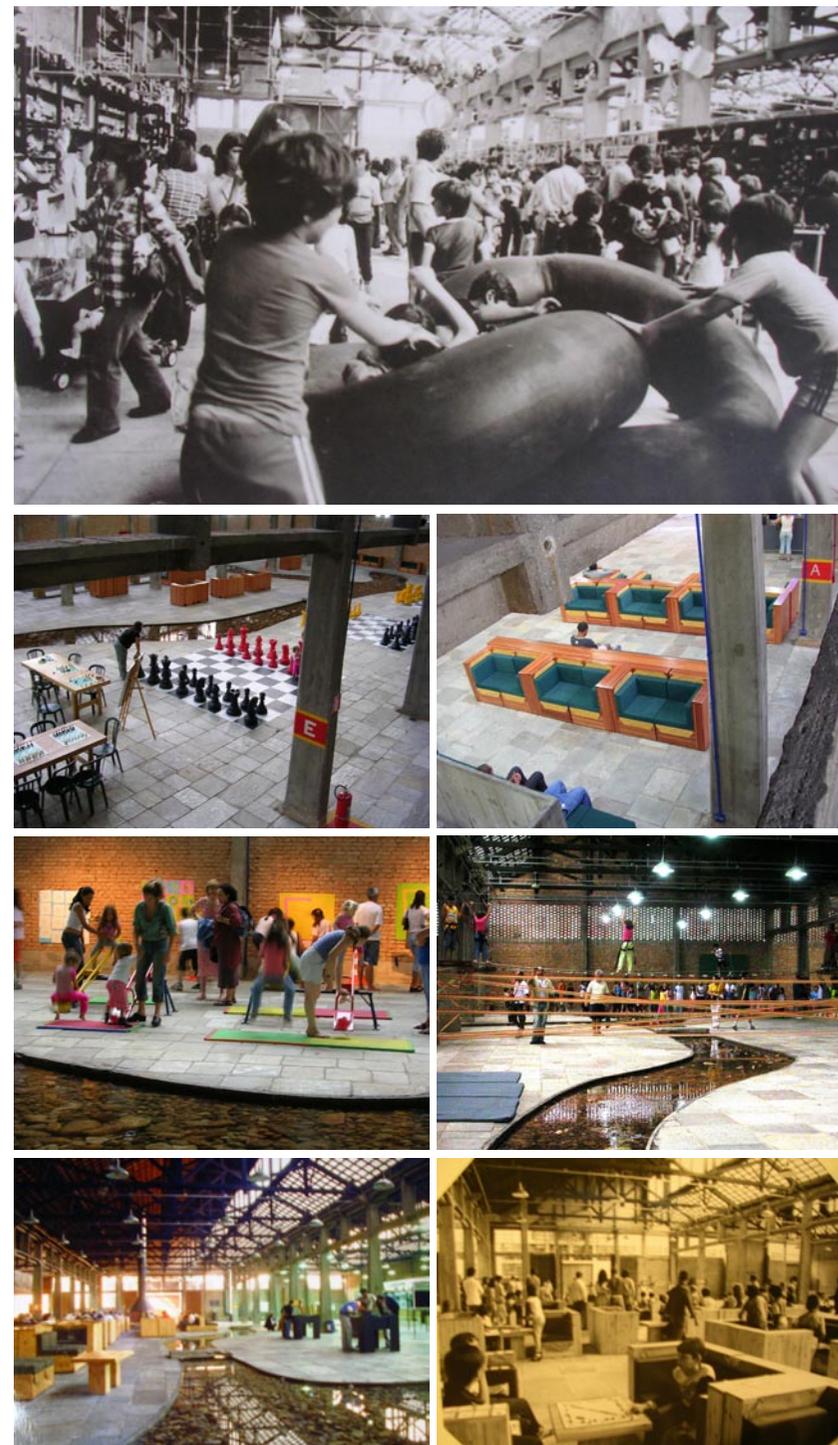


Fig.62 a 68: Versatilidad espacial: el centro de convivencia abraja diferentes usos: salas de estar, lectura, actividades con niños o idosos, exposiciones...



Fig.69 a 71: Elementos de la cultura popular. Lina en su período en Salvador recolecta objetos cotidianos de la cultura popular nordestina.

Fig. 72: Croquis de Lina Bo Bardi reflejando hábitos del hombre nordestino

Fig. 73: Exposición de objetos recolectados de la cultura popular. Exposición 'Nordeste' en el Museo de Arte Popular de Unhao - Salvador de Bahía, 1963.

Fig. 74: Mirada moderna de lo sobreentendido: Silla para la orilla de la carretera.

El arquitecto con respecto al olvido establece una relación consciente y deliberadamente selectiva. *El olvido estratégico del proyecto del Sesc Pompéia es manifiesto y activo.* Manifiesto porque la autora conscientemente selecciona lo que quiere evocar y activo porque es una forma no solamente consciente sino crítica con respecto a lo que quiere recordar.

Lina Bo Bardi parte de su experiencia personal como base para desarrollar su arquitectura. Particularmente en el caso del Sesc Pompéia, el propio arquitecto señala que fue fundamental su experiencia popular y colectiva de los años que pasó en el Nordeste brasileño<sup>37</sup>. La experiencia nordestina fue fundamental para que Lina principalmente comprendiera el universo popular brasileño en muchas de sus manifestaciones, sean las artísticas, las sociales, las políticas o a través de los medios económicos. El poder de síntesis formal, constructiva y material resultado de la escasez de medios sean económicos, materiales o sociales no eliminaba el contenido poético y funcional, la capacidad constructiva y creativa del hombre que Lina encontró en los años sesenta en el sertão nordestino. Tomar contacto con esta realidad ha hecho que la autora pasara de cuestionar a definitivamente olvidar en la elaboración del proyecto, el concepto clásico de la belleza, la idealización de la forma como un resultado prioritariamente estético y la elaboración del objeto arquitectónico como una experiencia exclusivamente individual. Lina Bo Bardi a este respecto señala: "Aquilo que foi importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. (...) Quando eu fui chamada para realizar a Pompéia, a restauração e o prédio novo, eu utilizei toda a minha experiência brasileira. Devo ao Brasil esta libertação da prancheta, das réguas e dos esquadros."<sup>38</sup>

37. Analizaremos este tema más adelante a lo largo del ítem 3 del análisis denominado: Los 'modelos narrativos' aplicados". (p.171 -185).

38. "Aquello que fue importante en mi vida fue mi viaje al Nordeste y el trabajo que desarrollé en todo el Polígono da Seca. Allí yo vi la libertad. La no-importancia de la belleza, de la proporción, de estas cosas, sino la de otro sentido profundo, que aprendí con la arquitectura, especialmente con la arquitectura de las fortalezas, o primitivas, populares, en todo el Nordeste de Brasil. (...) Cuando fui llamada para realizar (el SESC) Pompeia, la restauración y el edificio nuevo, yo utilicé toda mi experiencia brasileña. Debo al Brasil esta liberación de la mesa de dibujo, de las reglas y de las escuadras." MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

- EL GRADO DE PERSONIFICACIÓN DE LA OBRA DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO *(ESTILO vs. TIPO)*.

“Minha arquitetura pode ser épica, nunca romântica.”<sup>39</sup>

La arquitectura de Lina Bo Bardi se puede clasificar básicamente en dos etapas donde su estancia en los años sesenta en el Nordeste brasileño se convierte en la divisoria de aguas de la arquitectura bobardiana. El período anterior a su etapa en Salvador de Bahía (1958-1963), Lina lo clasifica todavía como parte de su formación, “ligada à Bauhaus e à arquitetura suíça e de Milão”<sup>40</sup>, es decir, una práctica directamente vinculada a su formación europea y comprometida con las bases del movimiento moderno internacional. En Salvador de Bahía, Lina Bo Bardi empieza a conformar las pautas que orientarán su discurso arquitectónico a partir de entonces. Sin embargo, Lina, desde su trabajo en Italia,<sup>41</sup> ya demostraba una tendencia hacia una arquitectura más humanista, de contenido sociocultural: “Foi então, quando as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a ‘vida’ do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano [...]. A guerra destruiu o mito dos ‘monumentos’.”<sup>42</sup>

Sobre la cuestión del estilo dice Bajtín: ‘Un estilo comienza ahí donde en el escenario surge un hablante que realiza una selección’. El estilo bobardiano, sobre todo después de la experiencia en el Nordeste brasileño, se consolida como una vía de comunicación abierta y profunda hacia la cultura en su significación más intrínseca: la de manifestación de las inquietudes y necesidades del hombre, en el sentido del pueblo, populares, de la humanidad. A partir de este punto ocurre el principal giro consciente del discurso del arquitecto. Aunque el autor sigue siendo el principal hablante en la narrativa arquitectónica bobardiana, proliferan las voces que el autor filtra y transforma en puntos de vista en el objeto arquitectónico proyectado. Lina

149

39. “Mi arquitectura puede ser épica, nunca romántica.” \_\_\_\_\_, “A oficina da criação.” Revista Veja - 14/04/82. São Paulo. 1982. (p.129).

40. “relacionada a la Bauhaus y a la arquitectura suiza y de Milán.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

41. recién-graduada trabajó con Gió Ponti, que en aquel momento lideraba el movimiento por la valorización de la artesanía italiana.

42. “Fue entonces, cuando las bombas demolían sin piedad la obra y la obra del hombre, que comprendimos que la casa debe ser para la ‘vida’ del hombre, debe servir, debe consolar; y no mostrarse, en una exhibición teatral, las vanidades inútiles del espíritu humano [...]. La guerra destruyó el mito de los ‘monumentos’.” BO BARDI, Lina. “Na Europa a casa do homem ruiu.” Revista Rio. fevereiro de 1947: Rio de Janeiro

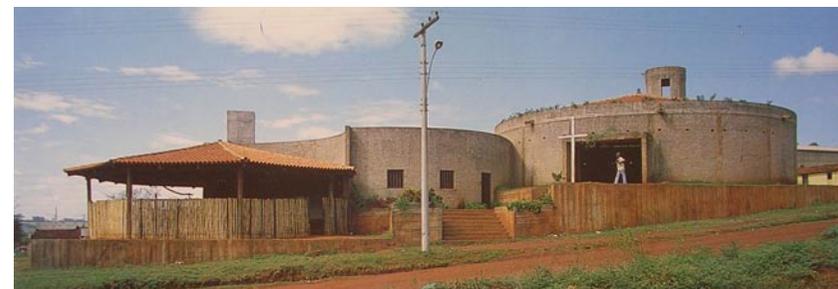


Fig.75 a 79: Diferentes momentos de la trayectoria profesional de Bo Bardi: Editora, entre otras, de la Revista A en Milán [1946]. En Brasil, diseña Bardi's bowl y Casa de Vidro [1951]. Iglesia Espírito Santo do Cerrado [1976/82]. Ladeira da Misericórdia [1987].

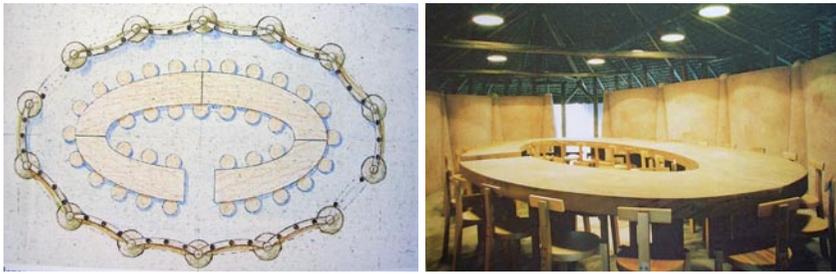


Fig.80 y 81: Croquis y fotos de la mesa para Casa do Benin en Salvador de Bahía.  
Fig. 82 y 83: El despacho de Lina instalado en la obra del Sesc Pompeia  
Fig. 84: Lina entre sus colaboradores André Vainer y Marcelo Ferraz.

Bo Bardi incorpora al proyecto lo sobreentendido de los grupos sociales para quien proyecta, es decir, sus costumbres, valores, referencias culturales (sean formales o de contenido). Para Bo Bardi, el objeto arquitectónico pasa del carácter sumamente autorial y proceso individual de abstracción a ser la vía de comunicación de diferentes voces y visiones de mundo, en muchas ocasiones lejanas a la del autor. La proliferación de puntos de vista en la arquitectura de Lina Bo Bardi finalmente resulta en que el propio proceso constructivo del objeto arquitectónico se vuelva también una experiencia colectiva. Teniendo en evidencia esa premisa, Lina Bo Bardi organiza su despacho en la propia obra, "assim a vivência de uma obra é muito maior e a colaboração entre todos esses profissionais é total"<sup>43</sup>, realiza el detallamiento arquitectónico 'in situ', sobre las necesidades reales y cotidianas de la construcción. Lina justifica la relación estrecha que mantiene con el proyecto arquitectónico durante la construcción: "desenho abandonado na obra sem assistência não dá resultado, você tem um resultado completamente diferente daquilo que você desejava quando fez o desenho. Além do desenho que muitas vezes eu forneço feito à mão, e em cores, eu faço amostras de construção. Eu mesmo executo junto com o pessoal."<sup>44</sup> A parte de la cercanía al proceso constructivo, Lina interpreta la construcción como una experiencia colectiva, participativa. En el proyecto del Sesc, por ejemplo, diversas composiciones son fruto del trabajo de los albañiles, como la densidad elegida de piedrecillas aplicadas al hormigón, la combinación del panel cerámico del restaurante o la elaboración del cartel expositivo del menú. Sin embargo, es con los estudiantes-colaboradores (Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki y André Vainer) con quienes tuvo una relación proyectual más estrecha y a largo plazo. Para citar solamente un ejemplo, los agujeros-ventana del centro deportivo son el resultado de los dibujos que los estudiantes realizaron sobre madera, en escala natural, en compañía de Lina Bo Bardi.<sup>45</sup>

43. "de este modo la vivencia de una obra es mucho mayor y la colaboración entre todos estos profesionales es total." BO BARDI, Lina. "Uma aula de arquitetura." Revista Projeto n°113, São Paulo. 1990: (p.105)

44. "dibujo abandonado en la obra sin asistencia no da resultado, tienes un resultado completamente diferente de lo que deseabas cuando hiciste el dibujo. Además del dibujo que presento hecho a mano alzada, y en colores, hago muestras de construcción. Yo misma las ejecuto junto al personal." MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

45. IN BÁRBARA, Fernanda. "Espaços Culturais na obra de Lina Bo Bardi: Uma Análise do Sesc Pompéia." Ed. Iniciação Científica FAPESP. Orientação: Otilia B. Fiori Arantes Sao Paulo: no publicada, 1993.

La conformación del estilo arquitectónico bobardiano es fruto de un *proceso de aprendizaje interpretativo*, motivado por la búsqueda de elementos comunicativos que dialoguen con los agentes sociales involucrados en el proceso proyectual y constructivo, en el uso al que el objeto está destinado: los usuarios, el entorno y en última instancia, al ámbito de la cultura como un todo. Como base de este diálogo con lo popular, esencia de la cultura entendida 'como algo de todos los días', Lina abstrae de este universo, tanto soluciones constructivas como experiencias estéticas, como en el caso del Sesc Pompéia donde el arquitecto utiliza los paneles entramados como sistema de cierre de puertas y ventanas de todo el conjunto arquitectónico. Estos paneles abundan en la arquitectura colonial brasileña, fruto de la herencia luso-morisca de las ciudades coloniales. Este tipo de cerramiento, a parte de las características históricas que conlleva, también es bastante apropiado para el clima tropical, propiciando una ventilación cruzada, continua y de bajo coste, a parte de la plasticidad inherente del juego de sombras que produce. Lina va incorporando estos elementos populares a su repertorio arquitectónico, abstrayendo sus cualidades plásticas, su valor sobreentendido y sus características constructivas, convirtiendo los elementos encontrados en el universo popular e informal en la base de su estilo arquitectónico. Este proceso de abstracción de lo popular durará hasta los últimos proyectos que desarrolla, principalmente en los del Centro Histórico de Salvador de Bahía (1986).

151

El proceso de abstracción autoconsciente se vuelve también autorreferente con el paso del tiempo y los cerramientos entramados, para citar solamente un ejemplo, primeramente empleados en la residencia Valeria Cirell (1958), se convierten después en una solución recurrente que podemos observar en los estudios para casas 'Conjunto Itamambuca' (1965), en el Solar do Unhão (1959), en el Sesc Pompéia (1977 y 1982) o en la Ladera da Misericórdia (1987) para citar solamente algunos. Otros elementos presentes en el Sesc Pompéia también son autorreferentes, como por ejemplo la aplicación de pequeñas piedras en el suelo de hormigón<sup>46</sup> o la incorporación del elemento agua en el proyecto arquitectónico<sup>47</sup>. Aunque Lina Bo Bardi desarrolla su lenguaje arquitectónico a partir de un conocimiento profundo de las posibilidades reales del universo popular, filtra estas diversas voces bajo su *mirada moderna*. El rigor constructivo y la responsabilidad social del arquitecto son dos premisas del movimiento moderno que Lina mantendrá a lo largo de su vida profesional y compondrán las bases del estilo

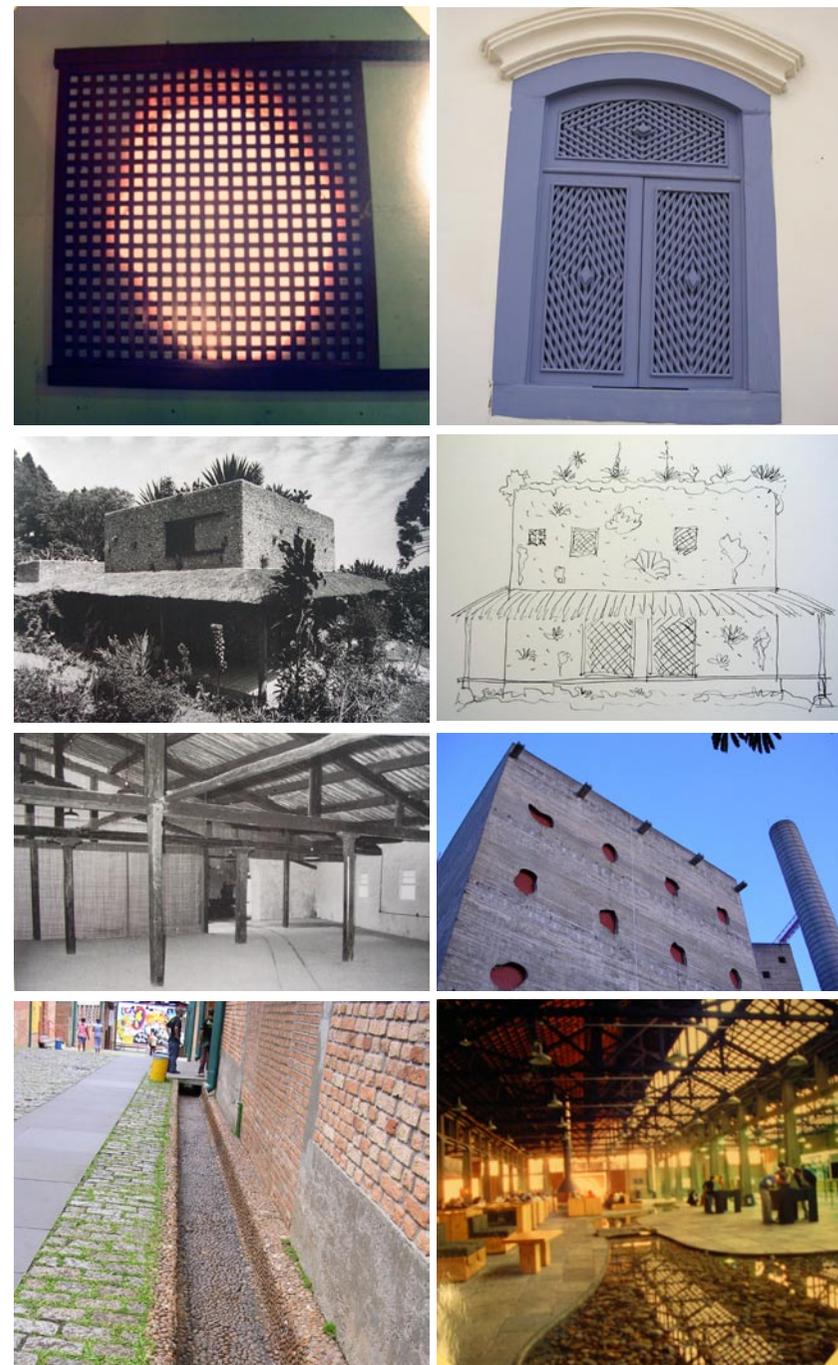


Fig.85 a 90: Los cerramientos entramados: metáfora de la celosía de la arquitectura colonial, también presente en la Casa Valeria Cirell, talleres del Solar do Unhao y Sesc Pompéia.

Fig. 91 y 92: La presencia del agua en el Sesc Pompeia canal para escoamento de aguas pluviales y espejo de agua del centro de convivencia. Utilización como acabado en ambos de piedras de río.

46. Solución adoptada en la parte externa de la Casa de Vidrio (1951), Casa Valeria Cirell (1958), Casa do Chame-Chame (1958) por citar algunos ejemplos.

47. Las gárgolas, espejos de agua o las 'cascadas artificiales' aparecen en los proyectos bobardianos desde la Casa de Vidrio pasando por otras residencias como Valeria Cirell o el estudio de casas populares, hasta los proyectos públicos como el Masp, Sesc Pompéia o el Centro Histórico de Salvador.

bobardiano. “Vejo a arquitetura profundamente vinculada com a ciência e a técnica. Na verdade não há diferença nenhuma [...] A arquitetura como qualquer comportamento humano são essencialmente políticos.”<sup>48</sup>

El posicionamiento que mantiene frente a la historia también es inherente a su mirada moderna. Guiada por los preceptos de la Carta de Venecia (1964), Lina Bo Bardi defiende la preservación de la arquitectura de otros tiempos solamente cuando sea interpretada como *testimonio* y reivindica que el objeto arquitectónico no se congele en el tiempo, sino que posea una función útil para la sociedad actual. En la conformación del estilo bobardiano, el uso es un elemento protagonista. “Quando se projeta, mesmo como estudante, é preciso fazer uma obra que ‘sirva’, que tenha uma conotação de uso, de aproveitamento. É preciso que esta obra não caia do céu sobre os ‘moradores’, mas que exprima uma verdade, uma necessidade.”<sup>49</sup> La comprensión de la arquitectura como respuesta a la necesidad física y espiritual del hombre que la habita hace con que el estilo bobardiano se centre en crear vínculos comunicativos con el usuario y con el entorno. En este sentido, es decir, de establecer vínculos comunicativos, Lina echa mano, en gran medida, de la utilización del tipo en su arquitectura.

Como hemos analizado en la parte teórica de la tesis, el tipo es también ‘la *materialización*, en el transcurso del tiempo, de una manera colectiva de comprender y dotar de significado un determinado espacio construido, que condiciona el comportamiento y la manera en que las personas hacen uso de la forma arquitectónica en cuestión. El tipo, visto a partir del uso, es una *interpretación de una forma* cargada de pasado, por lo tanto, de significados, valores, creencias, es decir, condicionada culturalmente. En el caso del tipo constituido a partir de un *contenido* específico, lo que suele ocurrir es que el tipo se construye a partir de los *simbolismos* que se van perpetuando en el tiempo, que se construyen en el seno de una cultura.”<sup>50</sup> Lina Bo Bardi, tanto en lo que respecta a la perpetuación de un uso determinado como de un contenido específico, echa mano de la utilización del tipo como manera de generar una comunicación más inmediata y más profunda debido a la carga simbólica que el tipo sostiene. Casi siempre innovando tanto formalmente como en las soluciones constructivas, Bo Bardi en lo que respecta al uso y al contenido

48. “Vejo la arquitectura profundamente vinculada a la ciencia y a la técnica. De hecho no hay diferencia alguna [...] La arquitectura, como cualquier comportamiento humano, es esencialmente política.” ROQUE, Carlos. “Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente.” Entrevista realizada com Lina Bo Bardi. Interview 1983: [p.24-26].

49. “Quando se projecta, aunque como estudante, es necesario hacer una obra que ‘sirva’, que tenga una connotación de uso, de aprovechamiento. Es necesario que esta obra no caiga desde el cielo sobre los ‘habitantes’, sino que exprese una verdad, una necesidad.” BO BARDI, Lina. “Uma aula de arquitetura.” Revista Projeto. 1990. [p.105]

50. Ver análisis completo sobre el estilo y la cuestión del tipo en “Los objetos proyectados y usados. Una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura”. [p.10 -11].

opta por una relevancia de la tradición sobre la innovación. Sin embargo, esta relevancia no aparece como 'retromanía', como ella misma define las incursiones historicistas sobre el pasado, sino más bien como *aprendizaje y valorización* de la historia de la Humanidad con toda la complejidad que esto comporta. En la arquitectura bobardiana, aunque los elementos aparecen bajo una solución formal innovadora, el uso y el contenido tienen más bien rasgos que valoran la perpetuación de hábitos, valores, creencias. En el caso específico del Sesc Pompéia, la aplicación del tipo no es de carácter formal, sino que se refleja en la perpetuación consciente que Bo Bardi hace del uso establecido de forma espontánea en la fábrica desactivada en toda su complejidad, manteniendo y reforzando el contenido del proyecto conceptual, el programa de actividades, el perfil de los grupos sociales y las formas de reunirse y disfrutar de los espacios colectivos. El estilo bobardiano lo que busca por encima de todo es establecer una dialogía, es decir, centrarse en el sentido cultural de la comunicación, más allá de la lingüística, entendida como un sistema de comunicación o del género, entendido como modelos típicos de organizar un discurso.

#### EL CAMPO DEL CONTENIDO:

#### EL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL CRONOTOPO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO.

- 153
- LAS LEYES FUNDAMENTALES DE CONEXIÓN ENTRE MEMORIA, LUGAR E IDENTIDAD TENIDAS EN CUENTA EN EL PROYECTO.

En el proyecto arquitectónico del Sesc Pompéia las relaciones entre memoria, lugar e identidad son cercanas y se retroalimentan de manera formal pero, principalmente, en el nivel de lo sobreentendido. En la arquitectura de Lina Bo Bardi lo sobreentendido se convierte en elemento protagonista en la elaboración del lenguaje arquitectónico. A su vez, la memoria ejerce un papel fundamental en la conformación de lo sobrentendido. En la comprensión de la memoria por Bo Bardi vemos reflejados los conceptos que maneja Paul Ricoeur y que sirven de base teórica para la tesis: la memoria es *'el pasado retenido en el presente'* y que *'la memoria posee una voluntad de ser fiel y exacta'*. En los proyectos de rehabilitación de Lina Bo Bardi, particularmente en el caso del Sesc Pompéia, Lina interpreta el pasado desde el presente, es decir, el pasado como *presente histórica*. "Na prática, não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar – aliás, salvar não, preservar – são certas características típicas de um tempo que pertence ainda à humanidade."<sup>51</sup> Este es uno de los

51. "En la práctica, no existe pasado. Lo que existe todavía hoy y no ha muerto es el presente histórico. Lo que debes salvar – de hecho, salvar no, preservar – son ciertas características típicas de un tiempo que todavía pertenece a la humanidad." BO BARDI, Lina. "Uma aula de arquitetura." Revista Projeto n° 113. São Paulo, 1990. (p.106).



Fig.93 y 94: 'el pasado retenido en el presente'. Foto de la fábrica antes de la rehabilitación y foto actual. Intervención quirúrgica en el conjunto fabril. La calle central sigue siendo la arteria del nuevo uso.

aspectos de la memoria – ‘el pasado retenido en el presente’ – que Bo Bardi maneja en el proyecto del Sesc Pompéia al preservar el conjunto industrial de principios de la década de 30. La preservación del conjunto no era una cuestión ni de antigüedad ni de singularidad de los edificios, sino la “consciência de que a chamada arquitetura industrial tem grande importância em termos de patrimônio histórico, a pesar da maioria dessas obras ser apenas do século XIX. De maneira geral, esses prédios que abrigavam instalações industriais contam os primórdios do desenvolvimento econômico do País, as técnicas de fabricação, as relações de trabalho e as formas de produção características de determinadas fases de transição.”<sup>52</sup>

Dentro de este carácter de documento histórico, la conexión buscada en el proyecto con el lugar es total, ya que el propio barrio, que en un principio era básicamente organizado alrededor de estas pequeñas fábricas, estaba en 1976 en pleno proceso de transformación urbana y de manera aleatoria, destruyendo parte relevante de su historia y de la industrialización de la ciudad. Entretanto, el vínculo con el lugar es reforzado también por otra categoría de la memoria: la memoria colectiva. Lina Bo Bardi, al manejar lo sobreentendido de manera intensa en la elaboración de los objetos arquitectónicos, maneja no solamente el concepto de memoria histórica, sino también en mayor grado el de memoria colectiva, *ya que lo sobreentendido es un campo compartido, por lo tanto, colectivo*, de conocimiento y valoraciones. La memoria en el proyecto del Sesc Pompéia ‘posee una voluntad de ser fiel y exacta’. Esta condición se da a partir de las premisas del arquitecto al intervenir *lo justo* en la rehabilitación del conjunto. Lina Bo Bardi no solamente mantuvo el significado original de la estructura industrial (la memoria histórica) sino que también el ambiente colectivo que encontró en la ocupación popular de la fábrica desactivada (la memoria colectiva). “Ninguém transformou nada. [...] Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira”<sup>53</sup>, sentencia Lina Bo Bardi. Al utilizar lo sobreentendido en la elaboración del objeto arquitectónico, Lina Bo Bardi echa mano no solamente de la memoria colectiva, a través de la perpetuación de las formas populares de uso y

52. “conciencia de que la llamada arquitectura industrial tiene gran importancia en términos de patrimonio histórico, aunque la mayoría de estas obras son apenas del siglo XIX. De manera general, estos edificios que abrigaban instalaciones industriales cuentan los primordios del desarrollo económico del País, las técnicas de fabricación, las relaciones de trabajo y las formas de producción características de determinadas fases de transición.” ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. “São Paulo. O lazer instalado dentro de uma fábrica. Entrevista à Lina Bo Bardi.” Correio do Povo - edição especial 4/07 (1982): (p.7)

53. “Nadie transformó nada. [...] Nosotros pusimos solamente algunas cositas: un poco de agua, una chimenea.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. “Cidadela da Liberdade.” Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc São Paulo, 1999. (p.27).

apropiación del espacio arquitectónico, sino que también a través del empleo de varios elementos simbólicos: el agua, la chimenea, las pasarelas aéreas, las torres de hormigón. Estos elementos simbólicos, junto con la relación con el lugar que Lina establece en el proyecto, refuerzan el *sentido de memoria* (como pasado retenido en el presente) y, finalmente, sobre las bases de esta coyuntura, Bo Bardi dispone de las herramientas *para establecer la identidad en su sentido más elemental*. "tales somos, así y no de otro modo."<sup>54</sup>

La aplicación de esta combinación de variantes en el proyecto arquitectónico hace que la fragilidad de una identidad poco reclamada salte a la vista. El proyecto arquitectónico pone en juego la total debilidad de la identidad consciente en el país, la reflexión urgente de su necesidad. Al poner en evidencia la falta de elementos que potencie la identidad, la reflexión se amplía hacia la cuestión del patrimonio, de la memoria, de la historia. El proyecto arquitectónico que conscientemente potencie todas estas cuestiones se propone no solamente introducir una discusión sobre la necesidad de reflexionar las bases identitarias del lugar, sino que se propone también construir las. Lina Bo Bardi plantea a través del proyecto de Sesc Pompéia un *uso justo de la memoria*, en cuanto componente temporal de la identidad. Es decir, *promueve un uso de la memoria que permita y abarque el presente y el futuro*. Esta transversalidad temporal permite que el proyecto arquitectónico no sufra una de las causas de la fragilidad de la identidad apuntada por Paul Ricouer: la difícil relación con el tiempo. En este sentido, la rehabilitación de la estructura fabril está estratégicamente montada sobre una dialéctica: la del trabajo – ocio. Dice Bo Bardi que la intención de esta dialéctica es "um esforço para dignificar a posição humana."<sup>55</sup> Lina resalta esta cuestión: "é uma dialética que se cria a través do próprio espaço físico. Com isso, fica claro que lazer inteligente não significa sombra-e-água-fresca, mas a ocupação com uma atividade que distraia e dê prazer. Em resumo: lazer é o trabalho livre."<sup>56</sup> Esta dialéctica potencia el significado del cambio a través del tiempo. "O presente histórico é importante para o presente das memórias contra o tempo."<sup>57</sup> Lina Bo Bardi siempre ha fomentado la

54. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003.(p.111).  
 55. "un esfuerzo para dignificar la posición humana." ROQUE, Carlos. "Lina Bo Bardi. Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente." Interview, nº63, agosto,1983. (p.26).  
 56. "es una dialéctica que se crea a partir del propio espacio físico. Con eso, queda claro que el ocio inteligente no significa 'sombra-y-agua-fresca', sino la ocupación con una actividad que distraiga y dé placer. En resumen: ocio es el trabajo libre." ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. "Sao Paulo. O lazer instalado dentro de uma fábrica. Entrevista à Lina Bo Bardi." Correio do Povo - edição especial 4/07.1982: (p.7).  
 57."El presente histórico es importante para el presente de las memorias contra el tiempo." BO BARDI, Lina. "Apuntes Personales (13/08/84)." Ed. No publicado. Archivo Instituto Lina Bo e P.M.Bardi 1984.



Fig.95 a 99: El sentido simbólico de los elementos arquitectónicos. Función de memoria: la ducha en forma de cascada, la torre de agua /chimenea, las pasarelas. El conjunto del Sesc: metáfora del pasado y del entorno

discusión acerca de las bases de una identidad nacional (al contrario de nacionalista)<sup>58</sup>. En este sentido, el proyecto del Sesc se plantea bajo el buen uso de la memoria (memoria instrumentalizada, en el buen sentido del término) como base conformadora de la identidad: memoria respetada y reivindicada desde el presente y de cara al futuro, potenciadora de cambios que posibilitan su permanencia en el tiempo, generando identidad con el lugar y con el individuo.

- ¿EL PROYECTO HACE DIFERENCIACIÓN ENTRE MEMORIA, HISTORIA, CONCIENCIA HISTÓRICA E IMAGINACIÓN?

“A história como método único de análise, a história não o historicismo. O único instrumento que permite calar profundamente na realidade.”<sup>59</sup>

En caso del Sesc Pompéia en particular y en la arquitectura de Lina Bo Bardi de manera general, memoria, historia y conciencia histórica se condensan bajo una única categoría: la del presente histórico. “Se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica, é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico.”<sup>60</sup> Dentro de esta premisa, Lina determina en el proyecto arquitectónico *el grado justo de relación con el pasado*. Pasado que dé sustentación y fortalecimiento a las bases identitarias del lugar en constante movimiento en el tiempo, es decir, según las necesidades del presente y abierto hacia el futuro. Bajo la categoría de presente histórico, Lina Bo Bardi interpreta y utiliza en diferentes grados las especificidades de la historia, de la memoria, de la conciencia histórica y de la imaginación. En el proyecto del Sesc Pompéia las especificidades de estos conceptos aparecen evocadas y tratadas arquitectónicamente.

58. Más adelante analizaremos el tema en “El grado de intimidad existente entre el autor y el tema que genera el objeto.” (p.171 - 176).

59. “La historia como único método de análisis, la historia, no el historicismo. El único instrumento que permite calar profundamente en la realidad.” BO BARDI, Lina. “Apuntes personales (07/12/79).” Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. São Paulo, 1979.

60. “Si nosotros creemos que todo lo que es viejo debe ser conservado, la ciudad se vuelve un museo de quincalla. En un trabajo de restauración arquitectónica es necesario crear y hacer una selección rigurosa del pasado. El resultado es lo que llamamos presente histórico.” BO BARDI, Lina. “Uma aula de arquitetura.” Revista Projeto. 1990. (p.107).

Paul Ricoeur establece las tres fases de especificidad en que la historia se distingue de la memoria<sup>61</sup>: fase documental, explicativa e interpretativa. En el proyecto del Sesc Pompeia Lina Bo Bardi asume frente a la historia el papel que Paul Ricœur reivindica para el historiador. El proyecto de rehabilitación de las naves industriales existentes parte de una *base histórica para su preservación* (investigación – explicación – escritura, según los principios ricoeurianos). El arquitecto investiga la especificidad del objeto, es decir, la singularidad de la estructura hennebiqueana construida a partir de planos arquitectónicos enviados desde Manchester en la década de 30, como también la relevancia de la fábrica en la historia del barrio y de la ciudad a lo largo del tiempo (denominada *fase documental* de la historia). Enseguida, Bo Bardi justifica la necesidad del mantenimiento de la estructura fabril basada en la documentación investigada *a priori* que le da la base argumentativa de la preservación, la justificación del documento (*fase explicativa*). Por último, el arquitecto inscribe, confiere un carácter narrativo al objeto, no desde el ámbito de la literatura sino desde la arquitectura, elaborando el proyecto arquitectónico de todo el conjunto (*fase interpretativa*). Lina Bo Bardi conscientemente elige la forma de representación (en el sentido ricoeuriano) inscribiendo el conjunto arquitectónico sobre las bases populares de la cultura en su sentido más profundo. Entretanto el proyecto arquitectónico del Sesc Pompéia resalta principalmente el carácter documental de la historia. Lina Bo Bardi, en lo que a la historia se refiere, hace hincapié en la *supremacía del documento sobre el carácter de monumento* atribuido a la historia, en el papel de la historia como registro. A este respecto el arquitecto afirma: “‘Michel Foucault: L’Histoire est ce qui transforme des Documents en Monuments’. É justamente o contrário: A História é aquilo que transforma os Monumentos em Documentos. Claro que Monumento não se refere somente a uma obra de arquitetura, mas também às ‘ações coletivas’ de grandes arranques sociais.”<sup>62</sup> Es quizás en este punto donde en la arquitectura bobardiana refleja una *mayor inserción del campo de la memoria en la interpretación de la historia*. La historia es entendida como testimonio, inscripción e indicio de la *memoria viva*.

61. Ver vocabulario específico de la tesis [p.357 - 363].

62. “‘Michel Foucault: L’Histoire est ce qui transforme des Documents en Monuments’. Es justamente lo contrario: la Historia es aquello que transforma los Monumentos en Documentos. Claro que Monumento no se refiere solamente a una obra de arquitectura, sino también a las ‘acciones colectivas’ de grandes arranques sociales.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. “Cidadela da Liberdade.” Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia. São Paulo: Sesc São Paulo, 1999. [p.38].

Lina Bo Bardi es consciente del alto grado de representación de la historia, de su carácter interpretativo intrínseco, reflejando una determinada realidad según quién la inscriba al analizar: "Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, 'verdadeiro', e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para as novas situações de hoje."<sup>63</sup> El arquitecto, consciente de esta situación, al realizar el proyecto del Sesc, busca disminuir la deuda contraída por la sociedad brasileña con las bases populares de su cultura, es decir, con su herencia cultural más profunda. Resalta Ricoeur: "En el plano más profundo, el de las mediaciones simbólicas de la acción, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa."<sup>64</sup> El discurso narrativo bobardiano está cargado de conciencia histórica<sup>65</sup>. Esta condición le confiere un valor añadido: transforma el discurso bobardiano en vehículo de reivindicación de una historia justa con respecto a la memoria colectiva, donde, según Bo Bardi, deben sedimentarse las bases de la identidad. Al utilizar distintos elementos de la cultura popular<sup>66</sup> en la elaboración de los objetos arquitectónicos, Lina Bo Bardi reivindica la historia que se sedimenta sobre las bases populares de la cultura, sobre la memoria colectiva. "Usar a palavra cultural é importante porque em tudo aquilo que em outros países é julgado folclórico, há elementos positivos que podem ser isolados."<sup>67</sup> En este sentido, el pensamiento bobardiano está fuertemente influenciado por la filosofía de Antonio Gramsci, apoyada en una autoconciencia crítica de la cultura, donde el hombre real y su inherente subjetividad conforman las

63. "Frente al presente histórico, nuestra tarea es forjar otro presente, 'verdadero', y para eso es necesario no un conocimiento profundo de especialista, sino una capacidad de entender históricamente el pasado, saber distinguir lo que servirá para las nuevas situaciones de hoy." BO BARDI, Lina. "Uma aula de arquitetura." Revista Projeto. 1990. [p.105].

64. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003.[p.116].

65. conciencia histórica: Sólo hay "espacio de experiencia" cuando éste se opone a un "horizonte de espera". La dialéctica entre ambos polos asegura la dinámica de la conciencia histórica. Su dinamismo es fruto de la sensación de orientarse a lo largo del tiempo. La dialéctica entre ambos [espacio de experiencia y horizonte de espera] se lleva a cabo en el presente vivo de la cultura. Donde se inscribe la polaridad existente entre conciencia individual y conciencia colectiva.[...] es en la que el pasado no se encuentra separado del futuro, dando por supuesto que el adjetivo 'histórico' no califica una ciencia determinada, la ciencia histórica, sino la condición humana o, como suele decirse, su historicidad. IN RICOEUR, Paul. "La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido." Colección Punto Cero Madrid: Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. [p.22].

66. Analizaremos en el próximo apartado de forma más detallada.

67. "Usar la palabra cultural es importante porque en todo aquello que en otros países es juzgado como folclórico, hay elementos positivos que pueden ser aislados." BO BARDI, Lina. Arquitetura, Cidade e Natureza Ed. Instituto Arquitetos do Brasil São Paulo: I Congresso Brasileiro de Arquitetura, 1991. [p.21].

bases del quehacer histórico-filosófico. Gramsci imprime a la historia una connotación sociocultural antropológica, donde la historia es comprendida como historia de la actividad humana. Dentro de este contexto se inscribe el proyecto del Sesc Pompéia, así como el pensamiento que orienta los demás trabajos de Lina Bo Bardi en cuanto al papel que desempeña la memoria colectiva en la construcción de la historia. Es bajo esta premisa que se mantiene la estructura fabril y se elabora el centro deportivo. “São Paulo nunca se preocupou com a preservação da parte histórica da cidade. Não falo de Coliseus ou de alguma Notre Dame, mas daqueles exemplares da arquitetura que representam o que é de fato a cidade, a arquitetura modesta, burguesa ou popular.”<sup>68</sup>

Lina Bo Bardi, al entender la historia como un hecho sociocultural antropológico, establece una dialéctica entre el hombre y la cultura, entre la macro y la microhistoria. La presencia de esta dialéctica en la narrativa bobardiana convierte su arquitectura en un enmarañado de referencias provenientes de distintos ámbitos de la cultura, siempre entendida como la historia del hombre y de la civilización. Lina utiliza referencias brechtianas, nordestinas u oriundas de su formación europea<sup>69</sup>. Es en este punto cuando incide fuertemente la imaginación en la elaboración del proyecto del Sesc Pompéia y en la arquitectura de Lina Bo Bardi de manera general. Aunque el arquitecto establece un rigor científico y ético con respecto a la memoria colectiva y la historia, proveniente de su conciencia histórica, la imaginación incide de manera muy activa en la fase interpretativa que lleva a cabo Lina Bo Bardi. Es decir, la poética es el elemento irrumpidor, la vía por la cual Bo Bardi formaliza la comunicabilidad depositada en los objetos arquitectónicos.

Según Paul Ricoeur en ‘Cinque Lezioni. Dal linguaggio all’immagine’, una vía fecunda de investigación de la imaginación es la relación entre imagen y lenguaje que Husserl lleva a cabo en *Richerche Logiche*. Es, a partir de esta relación, desde donde podemos entender el papel que desarrolla la imaginación en la configuración del Sesc Pompéia. La imaginación se manifiesta en el Sesc Pompéia bajo el carácter semántico de la metáfora, donde la imagen no se limita a acompañar, a ilustrar el significado “ma

159

68. “São Paulo nunca se preocupó de la preservación de la parte histórica de la ciudad. No hablo de Coliseos o de alguna Notre Dame, sino aquellos ejemplares de la arquitectura que representan lo que es de hecho la ciudad, la arquitectura modesta, burguesa o popular.” \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_. “Os velhos, sujos, poluentes, agradáveis e bonitos prédios. 21 de junho de 1977.” São Paulo: O Estado de São Paulo, 1977.

69. El análisis de las metáforas utilizadas en el proyecto del Sesc Pompéia serán analizadas en el próximo apartado.

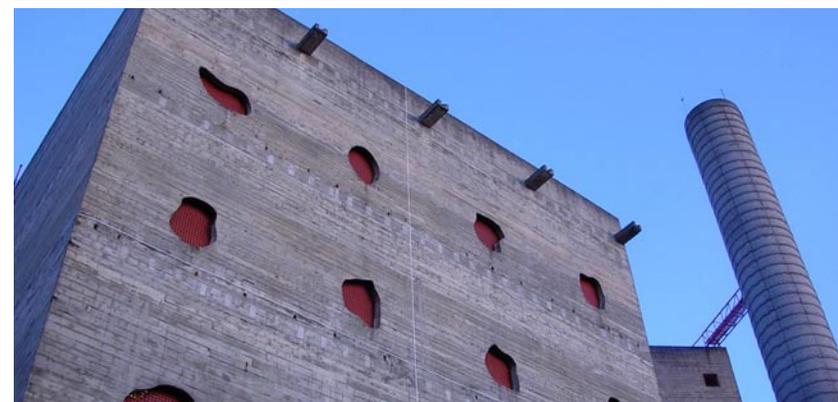


Fig.100 a 102: Tres momentos de la incidencia de la imaginación en la interpretación de la cultura: las sillas del restaurante o del teatro: ‘sentar dignamente’, el uniforme multicolor para los equipos de fútbol y referencia a una especie de serpiente y el bloque deportivo: bombardeo a la selva de piedra.

costituisce il corpo, il contorno, la figura del senso; e in cui, d'altra parte, l'immagine riceve uno statuto propriamente semantico, lasciando l'orbita dell'impressione per passare in quella del linguaggio."<sup>70</sup> Paul Ricoeur comenta que la originalidad de este planteamiento está en ir del lenguaje a la imagen y no al revés. En el proyecto del Sesc Pompéia, la imaginación se materializa totalmente convertida en metáfora, que a la vez se presenta en toda su complejidad de significado, es decir, como ficción poética con poder de redescubrir la realidad.

- EL USO DE LA METÁFORA<sup>71</sup> (CRONOTOPO: FORMA Y CONTENIDO) COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

"A obsolescência da arquitetura, que hoje é clara, está marchando para a perda das metáforas."<sup>72</sup>

El amplio uso que Lina Bo Bardi hace de la metáfora en la elaboración del proyecto arquitectónico denota el peso que la poética desempeña en la construcción del discurso del Sesc Pompéia. De manera metafórica, Lina Bo Bardi va materializando uno a uno los conceptos que considera importantes en la construcción de la comunicabilidad del objeto arquitectónico. Como afirma Mijail Bajtín, la poética es el campo intermedio que asociado, al científico y lo ético, construye la dialogía. Cuanto más justa sea la asociación establecida entre estos ámbitos, más comunicativo será el objeto. Al analizar el Sesc Pompéia proyectado, podemos observar el peso que el arquitecto otorga, en la construcción poética del objeto arquitectónico, a los campos ético y científico. Dentro de estas relaciones establecidas es posible analizar el grado de tradición e innovación que el arquitecto despliega en sus acciones proyectivas para alcanzar la comunicabilidad deseada con el usuario y con el entorno.

70. "pero constituye el cuerpo, el contorno, la figura del sentido; y en que, por otra parte, la imagen recibe un estatuto propiamente semántico, dejando la órbita de la impresión para pasar a la del lenguaje." RICOEUR, Paul. "Cinque Lezioni. Dal linguaggio all'immagine. A cura di Rita Messori." Ed. Colezione Aesthetica Preprint Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Università di Palermo, 2002. (p.57).

71. La metáfora, desde el punto de vista hermenéutico, es considerada como una estrategia del discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje, el poder de invención, inherente a la ficción. La metáfora ejerce el papel de eje de unión entre la ficción y la redescubrición, conformando un proceso retórico donde el discurso utiliza el poder de determinadas ficciones de redescubrir la realidad.

72. \_\_\_\_\_, "Lina Bo Bardi." Arquitetura / Desenvolvimento Nacional. São Paulo: 1979. (p.21-22).

En el cronotopo del Sesc Pompéia, las relaciones metafóricas establecidas se dan en mayor medida entre lo estético y lo ético que con respecto al ámbito de lo científico. Esto es observable en cómo Lina Bo Bardi materializa estéticamente su posicionamiento ético con respecto a los diferentes factores que maneja durante el proceso proyectual. La relación metafórica más explícita es quizá la que establece con la historia y la memoria colectiva bajo el concepto de Presente Histórico. Esta relación se refleja en muchos ámbitos del proyecto, para empezar por el cambio cronotópico que potencia el arquitecto al transformar una estructura elaborada para abrigar instalaciones industriales en espacio dedicado al ocio y a la cultura. Lina Bo Bardi propone una relación dialéctica entre espacio de trabajo y espacio de ocio. El éxito de la propuesta está directamente vinculado a la dignificación del hombre en todas sus actividades. "Essa 'arquitetura pobre' dá a poesia do lugar, cria a atmosfera de solidariedade humana que queremos conservar no centro. Vamos recuperar a lembrança do lugar de trabalho porque achamos que o lazer, a nova destinação do prédio, é uma continuação do trabalho. Essa divisão que existe entre as duas coisas é horrível, porque o trabalho decente deve ser emendado com o descanso. O lazer não é aquele negócio de viajar para longe e esquecer que você trabalha."<sup>73</sup> Al recuperar la estructura original de la fábrica y exhibirla desnuda de cualquier ornamento o añadido que la descaracterizase como nave industrial, valoriza el proyecto arquitectónico inicial, enseña la calidad de aquel objeto arquitectónico existente, su capacidad de reciclarse y de abrigar actividades de otro ámbito distinto para el que fue construido. Todo lo que allí se insiere, las salas de lectura, el 'río São Francisco', los talleres de arte, el restaurante o el teatro buscan el diálogo con lo existente.

El contraste propuesto al uso original (al contenido) no se extiende, en cambio, a la elección de las formas o de los materiales de la intervención. Las formas se encajan dentro de la estructura existente sin ocultarla pero tampoco sin someterse a ella. Esta dialogía se materializa a través de la relación justa entre escalas, la honestidad en cuanto al tiempo histórico al que pertenecen y la justa elección de los materiales constructivos. En este sentido, las formas que conforman los nuevos espacios de actividades buscan intermediar la relación entre los usuarios, el edificio preservado y las nuevas actividades impartidas. La escala buscada es el elemento que maneja el arquitecto para reflejar este papel de intermediación. La escala elegida

73. "Esa 'arquitectura pobre' da la poesía del lugar, crea la atmósfera de solidaridad humana que queremos conservar en el centro. Vamos a recuperar el recuerdo del lugar de trabajo porque creemos que el ocio, la nueva destinación del edificio, es una continuidad del trabajo. Esta división que existe entre las dos cosas es horrible, porque el trabajo decente debe ser seguido del descanso. El ocio no es aquello de viajar lejos y olvidar que se trabaja." \_\_\_\_\_, "Os velhos, sujos, poluentes, agradáveis e bonitos prédios. 21 de junho de 1977." São Paulo: O Estado de São Paulo, 1977.

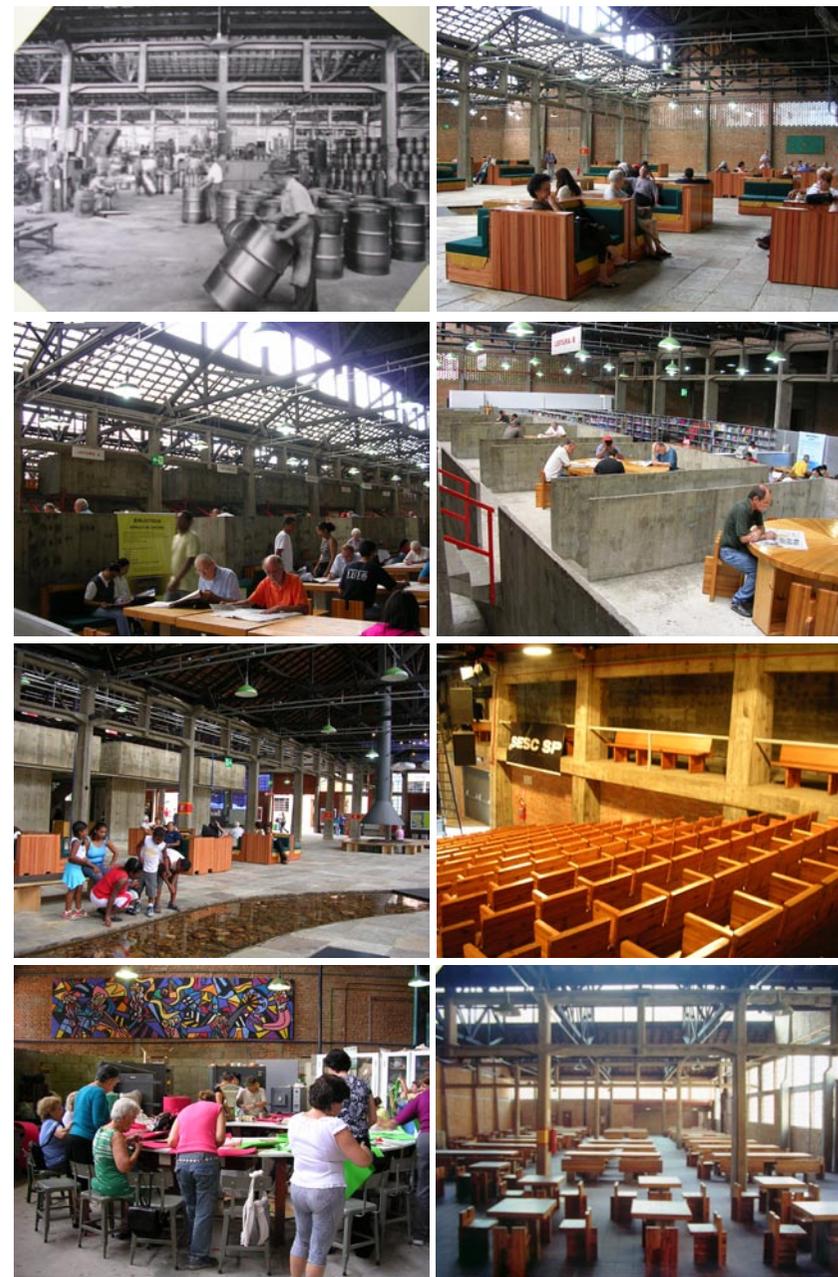


Fig.103 y 104: Posicionamiento ético: la medida justa de la huella de la antigua fábrica en los nuevos usos destinados.  
 Fig. 105 a 110: Diálogo con lo existente: biblioteca, salas de lectura, el 'río Sao Francisco', el teatro, los talleres, el restaurante.

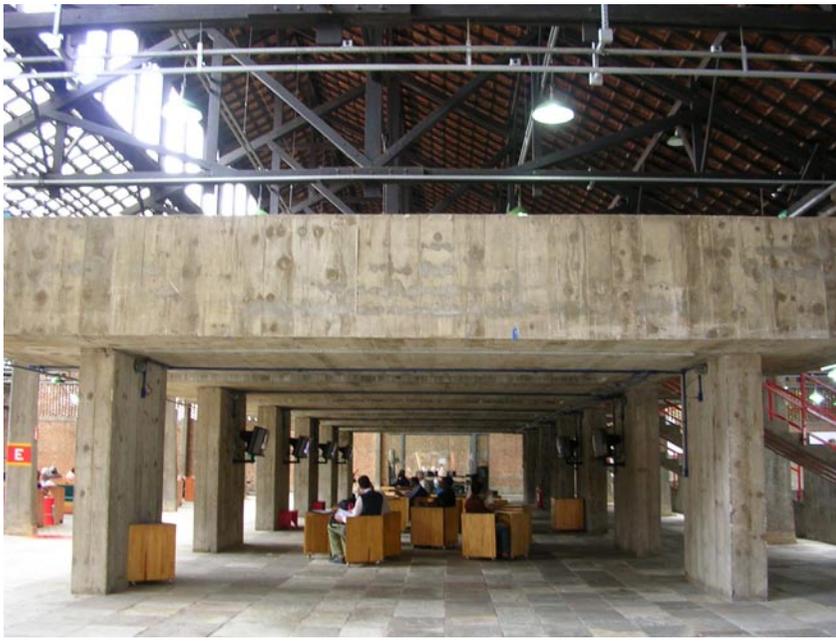


respeto la estructura original, atiende a las necesidades de las nuevas actividades desarrolladas e invita (no intimida) al usuario a apropiarse de la fábrica al proponer una escala intermedia entre lo doméstico y lo industrial. Sin embargo, el proyecto no ignora las características industriales del conjunto sino que a través de pequeñas metáforas resalta algunas de ellas. Las formas elegidas para la intervención tienen como rasgo común su carácter modular, multiplicable, extensible, serial, como los sistemas de producción y los productos industrializados. Esto se observa en la estructura modular de las salas de lectura, en todo el mobiliario elaborado, en el restaurante, en los espacios destinados a los talleres. Otro puente metafórico propuesto se da a través de los materiales, donde también se busca el diálogo con la estructura fabril existente. La madera y el hormigón son los principales protagonistas del proyecto de intervención. Son exploradas las características plásticas de los materiales en su estado más natural. Los talleres exhiben toda la plasticidad y la textura de los muros de bloques, sin acabados u ornamentos que los oculten. Las salas de lectura, el teatro y el restaurante siguen la misma dinámica. Exploran la plasticidad de las cosas mismas, sin necesidad de ocultarlas, alterarlas, apaciguarlas. Así como la arquitectura industrial, la intervención sigue la misma máxima, está desnuda de cualquier ornamento innecesario.

La relación ético-estético-científica se extiende también al proyecto del centro deportivo. Formalmente, los bloques deportivos establecen muchos niveles de relaciones metafóricas, cronotópicas, o sea, forma y contenido organizados artísticamente, principalmente con la historia, el entorno y la memoria colectiva. Las formas elegidas están cargadas de contenidos valorativos. Lina Bo Bardi conscientemente las elige para generar diferentes niveles de comunicación, de metáforas, como vía de creación de la *poética arquitectónica*. También bajo el concepto de presente histórico, Lina proyecta el centro deportivo. Los nuevos objetos obedecen rigurosamente a su propio tiempo histórico y no a otro. Esta metáfora se materializa especialmente en el ámbito científico, a través de las técnicas constructivas aplicadas. El conjunto deportivo está realizado con hormigón postensado (paredes y losas), lo que posibilita crear grandes espacios de 30m x 40m para las canchas deportivas y la piscina, sin apoyos o refuerzos especiales. Las pasarelas también fueron realizadas en hormigón postensado, así como la canalización de aguas pluviales donde posteriormente se organizó el solarium. La cimentación de los bloques deportivos también siguió la misma tónica de simplicidad constructiva de todo el conjunto, siendo realizadas paredes-diafragma un poco más espesas (0,60cm) que el cerramiento de los bloques (0,35cm). “Ela (Lina Bo Bardi) fez um projeto simples. E as dificuldades encontradas decorreram do empenho em atender a essa característica. Porque o difícil é fazer o simples”, comenta el ingeniero responsable de la ejecución.<sup>74</sup> Sin embargo, la solución formal adoptada está condicionada por la propia limitación física del solar, que posee una larga franja *non edificandi*. Finalmente, la limitación original se convierte en el eje articulador de la propuesta, como describe la propia arquitecto: “Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o

Fig.111 a 115: estructura modular y serial del mobiliario proyectado por Lina Bo Bardi para la sala de estar, restaurante, videoteca son algunos ejemplos.

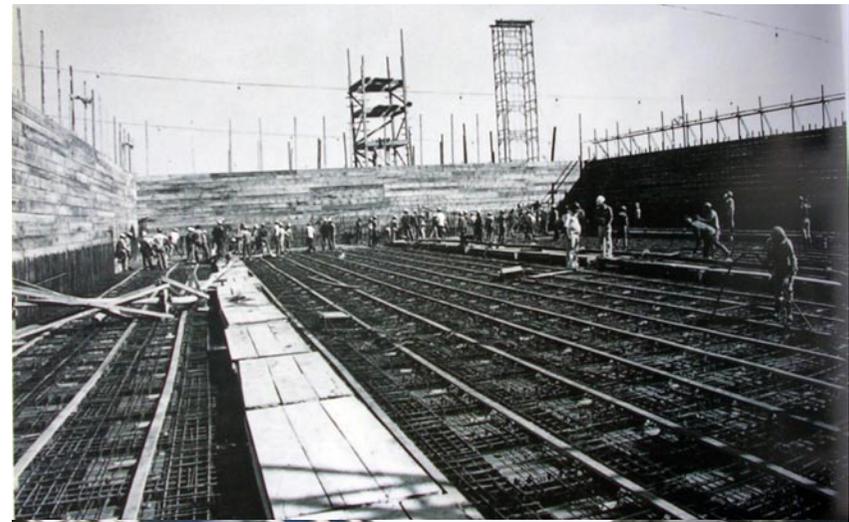




En la página anterior: fig. 116 a 121: Diálogo con lo existente a través de los materiales - hormigón y madera - y sistemas constructivos que recuerdan el anterior uso industrial del edificio. Encofrado de las salas de lectura. Ausencia de acabado en los nuevos elementos construidos: salas de lectura, talleres de arte, hall de acceso del teatro. Instalaciones vistas.

En esta página: fig. 122 y 123: el hormigón visto sin acabado de las salas de lectura y del teatro.

Fig. 124 a 126: La construcción del Bloque Deportivo.



país, nas cidades, nas florestas, no destierro do deserto e sertões. Surgiram assim os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. No meio, a área *non edificandi*. E,... como juntar os dois blocos? Só havia uma solução: a solução ‘aérea’, onde os dois blocos se abraçam através de passarelas de concreto protendido.”<sup>75</sup>

En el ámbito estético, Bo Bardi cita que una de las referencias principales para la elaboración de los nuevos objetos fueron las fortalezas militares encontradas principalmente por el litoral del país. Una metáfora a nivel profundo, cultural, referencia histórico-arquitectónica del país. La estructura de fortaleza, volcada hacia adentro, de volumen sólido y con sus minúsculas y estratégicas aperturas. Pero la forma elegida por el arquitecto también está cargada de otros contenidos valorativos, otros *tipos*, mucho más cercanos al universo industrial, como los silos de almacenaje, por ejemplo. “Eu pensei muito nos elementos verticais das fábricas verdadeiras, quer dizer, os silos enormes.”<sup>76</sup> Esta forma tan recurrente en el paisaje industrial también nos remite a otro paisaje igualmente urbano y cercano cultural y físicamente al objeto arquitectónico proyectado, los *rascacielos* que dominan el paisaje paulistano. A este nivel, la metáfora estética establecida se convierte en un posicionamiento ético, en una crítica a todo lo que le rodea: a los objetos de inexpresividad arquitectónica, conformadores de un mosaico de volúmenes vacíos de significado, más o menos amontonados sobre una malla urbana obsoleta. Lina Bo Bardi inscribe así su manifiesto, denuncia y presenta una alternativa a la verticalización de la ciudad. Las pasarelas de unión que ‘abrazan’ los bloques también aparecen como metáforas del paisaje paulistano, constituyen un enmarañado de accesos sobrepuestos, como los viaductos que cruzan la ciudad. El desorden, la desarticulación entre elementos importantes de São Paulo (que la transforman en un espacio urbano caótico, de difícil comprensión) se convierten en la ciudadela de Pompéia en un elemento que dota el conjunto de un alto valor estético

165

74. “Ella [L.B.B] hizo un proyecto sencillo. Y las dificultades encontradas resultaron del empeño en atender a esta característica. Porque lo difícil es hacer lo sencillo.” \_\_\_\_\_, “Na torre, a criatividade do operário da construção.” Revista Projeto nº92. 1986. (p. 59-60).

75. “Reducida a dos trocitos de tierra, pensé en la maravillosa arquitectura de las fortalezas militares brasileñas, perdidas cerca del mar, u ocultas por todo el país, en las ciudades, en las selvas, en el destierro del desierto y de las sabanas. Surgieron entonces los dos ‘bloques’, el de las canchas y piscinas y el de los vestuarios. En el medio, el área *non edificandi*. Y,... ¿cómo unir los dos bloques? Solamente había una solución: la solución ‘aérea’, dónde los dos bloques se abrazan a través de pasarelas de hormigón postensado.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. “Cidadela da Liberdade.” Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia São Paulo: Sesc São Paulo, 1999. (p.40).

76. “Yo pensé mucho en los elementos verticales de las fábricas verdaderas, es decir, los silos enormes.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

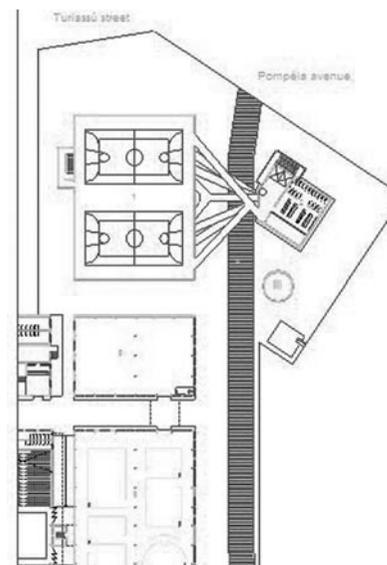


Fig.127 a 129: De las limitaciones físicas del solar; Lina determina el partido arquitectónico.

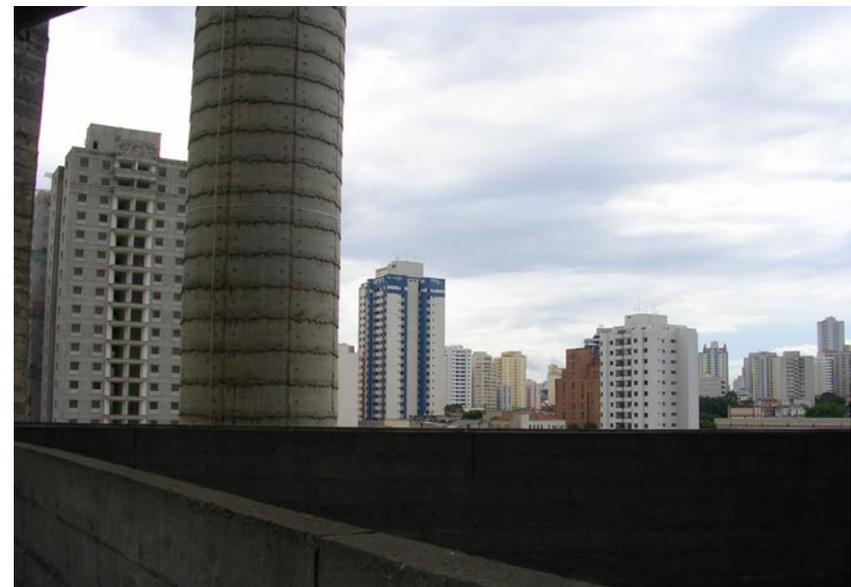


Fig.130 a 135: Relación poética con el entorno urbano de la gran urbe.

y simbólico. En las metáforas ético-estéticas elaboradas, es posible de observar, sobre todo, el uso que el arquitecto hace de formas tipificadas, principalmente las que de alguna manera se relacionan con el universo del proyecto. Lina Bo Bardi echa mano de la forma tipificada, cargada de contenidos valorativos como estrategia del discurso, como manera de lograr un alto grado de comunicabilidad del objeto arquitectónico. Lina extiende esta relación metafórica a otros elementos constructivos, como los cerramientos entramados<sup>77</sup> que hemos mencionado en apartado referente a la cuestión del estilo, utilizados indistintamente por el arquitecto tanto en las naves rehabilitadas como en las torres del centro deportivo.

Bo Bardi formula el discurso arquitectónico basado en una mayor relevancia de tradición sobre la innovación en el campo de lo sobreentendido<sup>78</sup>. Esta supremacía de la tradición en lo que se refiere a lo sobreentendido es usada con mayor incidencia todavía cuando el arquitecto elabora metáforas con respecto a la memoria colectiva, al universo popular. Lina Bo Bardi reivindica un papel protagonista para la cultura popular en la elaboración de los objetos arquitectónicos. Las numerosas referencias que el arquitecto hace al universo popular se materializan en metáforas de distintos órdenes. Para Bo Bardi, “cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até as suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades.”<sup>79</sup> Partiendo de esta premisa Lina elabora una infinidad de metáforas que evocan las creencias, hábitos, soluciones constructivas, mitos, valores, es decir, elementos que materializan la visión de mundo de los grupos conformadores de las bases populares de Brasil. La estrecha relación con el universo popular se materializa también a nivel simbólico, como la piscina que Lina proyecta en el centro deportivo. Sus dimensiones, prácticamente un cuadrado, no se asemejan a las piscinas olímpicas o de medidas *standardizadas*. Su configuración se aproxima más a los grandes embalses de agua dulce, depósitos de agua que proliferan en las haciendas del interior del país. La estrecha relación que Lina Bo Bardi desarrolla en el proyecto del Sesc Pompéia con el agua tiene un alto

77. Hemos hecho referencia a esta metáfora en el apartado “El grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto: estilo vs. tipo.” (p.149 - 153)

78. Lo sobreentendido sólo existe a partir de la comprensión colectiva de una idea. En el campo de lo sobreentendido habita la comprensión de la historia, materializada por la memoria colectiva, las creencias, el imaginario. El sobreentendido está analizado en la parte teórica de la tesis denominada: “Los objetos proyectados y usados: Una aproximación hacia la naturaleza dialógica de la arquitectura.” (p.13-15)

79. “Excavar profundamente en una civilización, la más simple, la más pobre, llegar hasta sus raíces populares, es comprender la historia de un País. Y un País en cuya base está la cultura del Pueblo es un País de enormes posibilidades.” BO BARDI, Lina. “Tempos de Grossura: o design no impasse.” Pontos sobre o Brasil. Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi São Paulo: 1994. (p.20).

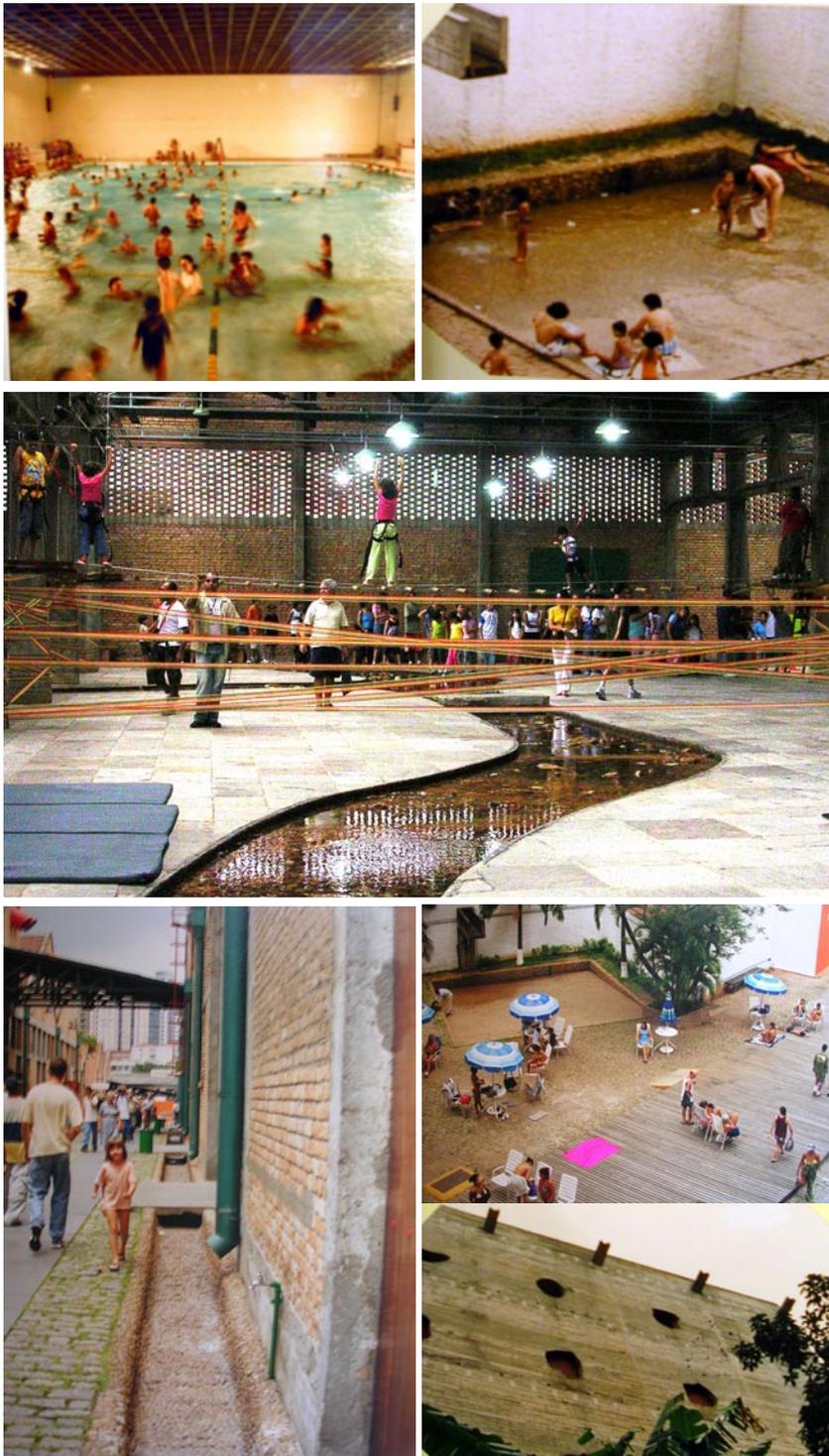


Fig.136 a 141: Las diversas 'aguas' del proyecto bobardiano.

contenido simbólico. El agua, en sus más variadas manifestaciones, es un elemento cotidiano, cercano a los brasileños. Toda la geografía del país es cortada por un enmarañado de ríos, canales, lagunas, cascadas, cuencas, cataratas, el mar y las lluvias. Esta variedad de aguas se manifiesta de formas distintas, son distintos caudales, colores, velocidades, sonidos, sabores. Lina Bo Bardi transfiere para dentro del Sesc Pompéia metafóricamente esta realidad para volverlo todavía más cercano y familiar. La piscina /embalse, las duchas /cascada, el espejo de agua /río, los canales / riachuelos, las gárgolas /cataratas, el solarium/ playa urbana sobre la rambla canalizada.

Lina Bo Bardi hace otros pequeños 'homenajes' a la cultura popular, como la ubicación de una carranca a la entrada del centro, la estética de la comunicación visual, principalmente el panel expositor del menú, la pequeña y estilizada 'flor de mandacará' que cierra el encuentro entre las pasarelas y las entradas de las canchas deportivas, las telas que enmarcan el escenario ubicado en el bar-restaurante. Lina hacía estas referencias de forma muy sutil o estilizada, conscientemente alejada de cualquier folclorismo. En el proyecto también hay referencias arquitectónicas al Pabellón de la Escultura para Sonsbeek de Aldo van Eyck y a las torres en Ciudad de México de Luís Barragán, que señala Marcelo Ferraz<sup>80</sup>, colaborador de Lina Bo Bardi a partir del proyecto del Sesc Pompéia. Estas dos arquitecturas poseen un vínculo importante con el pensamiento bobardiano. Comparten la convicción de que la arquitectura debe estar íntimamente vinculada al hombre en toda su complejidad, atendiendo a sus necesidades físicas y espirituales. Lina entiende que una arquitectura volcada hacia el hombre debe considerar *las bases donde se edifica su cultura*, entendida como civilización. Esto es lo opuesto al nacionalismo o la cultura popular vista como folclore. Dice Bo Bardi: "Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando *reais*, não significa conservar as *formas* e os *materiais*, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades."<sup>81</sup>

80. "Ella apareció un día con un libro de Barragán, de las torres de la Ciudad de México, aquel hormigón sin acabados. Pero ella lo mostraba de pasada porque teníamos que ver poco para no influenciarnos mucho (...) Había de ser una cosa rápida. El cemento sin remozar en los bloques de los ateliers, de cemento, (...) era para que se quedase todo libre, con paneles sueltos, y aquello viene de un arquitecto holandés (...) Entonces, ella llevó unos libros de él, que tienen muchas cosas para niños, (...) Aldo." IN COSTA NETO, Achylles . "A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi." Ed. Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura-PROPAR Orientador Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

81. "Buscar con atención las bases culturales de un País, (sean cuales sean: pobres, míseras, populares) cuando son reales, no significa conservar las formas y los materiales, significa evaluar las posibilidades creativas originales. Los materiales modernos y los modernos sistemas de producción tomarán después el lugar de los medios primitivos, conservando no las formas, sino la estructura profunda de aquellas posibilidades." Idem (p.21).

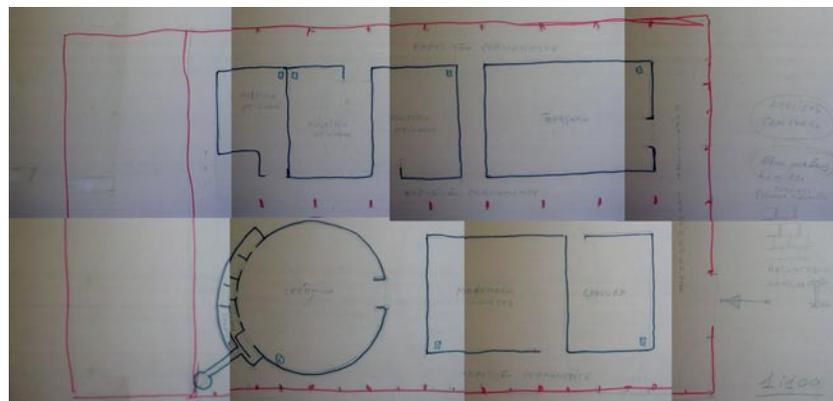
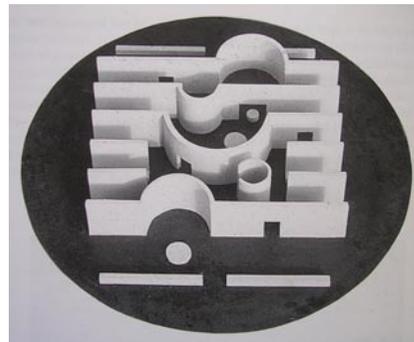


Fig.142: Las carrancas (figuras protectoras de la cultura popular) enmarcan la entrada del bloque administrativo del Sesc Pompéia.  
 Fig.143: Croquis del menú del restaurante popular.  
 Fig.144 y 145: La flor de mandacaré como cierre de la pasarela.  
 Fig.146: Las telas con grafismo, herencia afro de la cultura brasileña, adornan la estructura del restaurante.  
 Fig.147 y 148: Referencia para el proyecto de los talleres: Pabellón Sonsbeek de Aldo van Eyck.  
 Fig.149 y 150: Plano y foto general de los talleres.



Fig.151 y 152: La salida bobardiana para el cruce entre sociedad industrializada y bases populares del país.

Esta relación cronotópica, inscrita desde la esencia de la cultura, se materializa en el Sesc Pompéia en una metáfora ético-estético-científica que señala la salida vislumbrada por Lina Bo Bardi a la encrucijada donde se encontraba el país. El proyecto arquitectónico apunta, metafóricamente, una salida a la relación sociedad industrializada y bases populares del país. El bloque de las canchas y piscina materializa esta posibilidad al unir estética, científica y éticamente, en una misma composición, la forma dura, rígida, repetible e industrializada de la cáscara de hormigón postensada y los 'agujeros'-ventanas: formas libres, espontáneas, irrepetibles y artesanales. No hay una supremacía de una vía sobre la otra, sino una integración, lo que finalmente garantiza una peculiar unidad y originalidad al objeto arquitectónico. Desarrollo sedimentado sobre genuinas bases populares. Lina Bo Bardi, principalmente en los años que pasó en Bahía (años sesenta), vislumbró esta vía como el camino a tomar en la modernización del país<sup>82</sup>. Esta relación cronotópica entre lo industrial y lo artesanal demuestra la validez, dentro de los tres ámbitos de la cultura, de la vía que señala Lina Bo Bardi.

Mientras tanto, en el bloque de los vestuarios Bo Bardi apunta todavía otra alternativa más. Aunque los medios, la forma y la técnica sean modernos y los materiales industrializados, siempre debe haber espacio para la espontaneidad y la poesía. Lina Bo Bardi, aunque utiliza ventanas standardizadas, las libera de pertenecer a cualquier ritmo u orden que evoque lo previsible o al academicismo. "Ela (Lina Bo Bardi) ficava furiosa, quando a gente desenhava a fachada e ela sacava que a gente estava fazendo alguma composição de fachada, ela ficava furiosa, porque ela dizia que isso daí, era tudo o que a arquitetura moderna tinha jogado fora, e a gente estava voltando cinquenta anos atrás, fazendo composição, estudo de composição, isso era o fim da picada, ela ficava furiosa, 'mas isso daí é um absurdo, eu passei a minha vida inteira pra me livrar disso e você quer fazer isso aqui nesse projeto? De jeito nenhum'"<sup>83</sup>, recuerda Marcelo Ferraz, colaborador de Lina Bo Bardi en el proyecto del Sesc Pompéia.

82. Volveremos a retomar el tema en el apartado: "el grado de intimidad existente entre el autor y el tema que genera el objeto". (p.171 - 176)

83. "Ella (L.B.B) se ponía furiosa cuando dibujábamos la fachada y ella se enteraba que estábamos haciendo alguna clase de composición en la fachada, ella se ponía furiosa porque decía que esto era todo lo que la arquitectura moderna había tirado a la basura, y que nosotros estábamos volviendo cincuenta años atrás, haciendo composición, eso era el colmo, ella se ponía furiosa, 'pero eso es un absurdo, ¿yo pasé toda mi vida para liberarme de eso y tú quieres hacer eso aquí en este proyecto? De ninguna manera.'" BÁRBARA, Fernanda. "Espaços Culturais na obra de Lina Bo Bardi: Uma Análise do Sesc Pompéia." Ed. Iniciação Científica FAPESP. Orientação: Otilia B. Fiori Arantes Sao Paulo: no publicada, 1993.

Si entendemos la metáfora tal como la describe Bajtín, es decir, estrategia del discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje, poder de invención, inherente a la ficción y principalmente una *referencia con poder de redescrición de la realidad*, podemos decir que el Sesc Pompéia se conforma como un amplio juego de metáforas, ora puntuales, ora generales, oriundas de diferentes ámbitos de la cultura. Para Lina Bo Bardi no tiene ningún sentido referirse separadamente a la forma y al contenido, la arquitectura es cronotópica por excelencia, su lenguaje metafórico, una manifestación estética de planteamientos científicos y éticos que saltan a la luz a través del proyecto arquitectónico. Dice Bo Bardi: "Para mim arquitetura é poesia, e ao mesmo tempo realização da prática científica com o maior rigor. E é uma obra com fins sociais. Da beleza, a mim não me interessa nada. Mas não digo em sentido acadêmico... da beleza mesmo!"<sup>84</sup>

### LOS MODELOS NARRATIVOS APLICADOS.

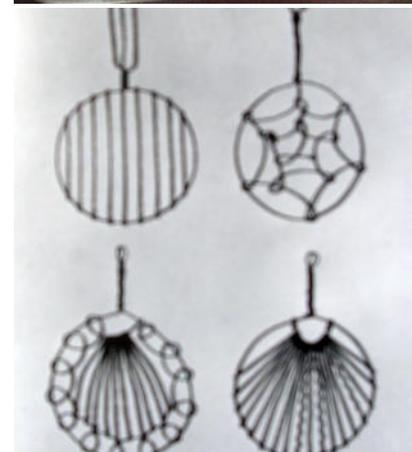
- EL GRADO DE INTIMIDAD ENTRE EL AUTOR Y EL TEMA QUE GENERA EL OBJETO.

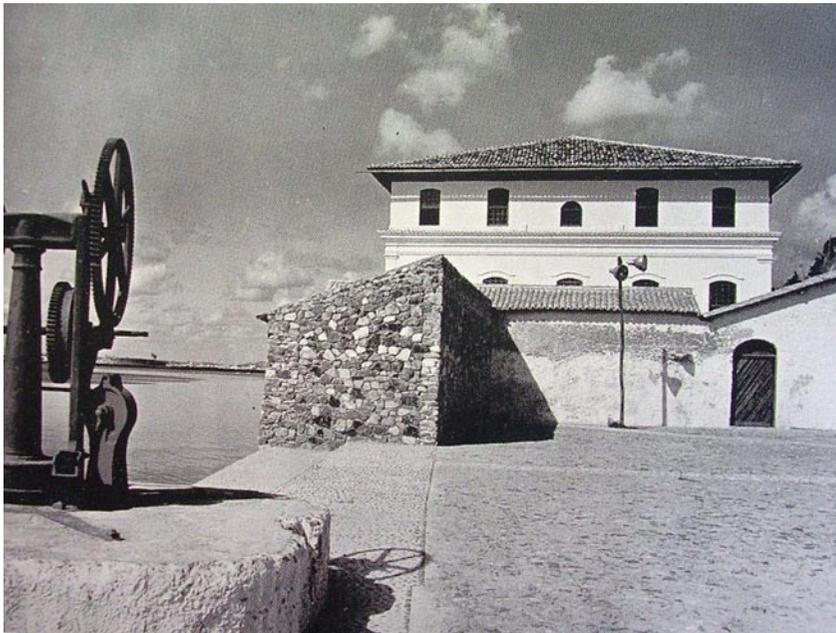
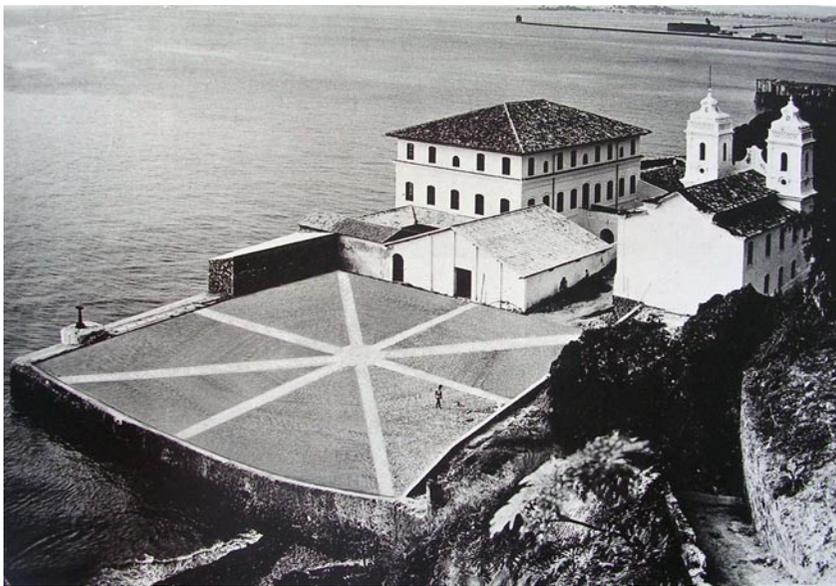
"Quando o Sesc me convidou, e como tudo desmoronou em 1964, eu pensei na possibilidade de transferir determinadas experiências que eu havia tido naqueles anos na Bahia, aqui em São Paulo."<sup>85</sup>

Lina Bo Bardi considera los años que pasó en Salvador de Bahía (1958-1963) como el punto de inflexión de su arquitectura. Es en aquel momento cuando Bo Bardi entra en contacto con la realidad más profunda de la cultura nordestina y la capacidad popular de construir los medios para su supervivencia en condiciones muy difíciles. La reutilización de desechos de la sociedad industrializada (como bombillas, latas de benzina, de aceite o de leche) y el aprovechamiento que se hacía de los recursos y materia-prima locales exponían a Lina Bo Bardi todo el universo popular y las salidas técnico-artísticas elaboradas. En fin, la forma de relacionarse con el mundo que les rodeaba dentro de los tres ámbitos de la cultura [físico, histórico, imaginario]. La percepción consciente de esta cultura, su dinámica,

84. "Para mí arquitectura es poesía, y a la vez realización de la práctica científica con el mayor rigor. Y es una obra con fin social. De la belleza a mí no me interesa nada. Pero no lo digo en el sentido académico....¡de la belleza mismo!" MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

85. "Cuando el Sesc me invitó, y como todo se desmoronó en 1964, yo pensé en la posibilidad de transferir determinadas experiencias que yo había tenido en aquellos años en Bahía aquí a São Paulo." ROQUE, Carlos. "Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente." Entrevista 1983. [p 24].





En la página anterior: Fig. 153 a 156: Objetos e imágenes recolectados por Lina y que componían el acervo de Museo de Arte Popular do Unhao (Salvador de Bahía).

En esta página: 157 y 158: Fotos del Solar do Unhao recién restaurado por Lina Bo Bardi en 1959. Trabajo de arqueología industrial.

sincretismo y vivencia expresada en el cotidiano de la gente, se convirtieron para Lina en el material constructivo de sus proyectos. En cada detalle de sus proyectos se materializan tradiciones, costumbres, objetos utilizados por el pueblo. Sin embargo, Lina Bo Bardi se preocupa en no hacer una apropiación inconsecuente de fondo folclórico-exótico, como ocurre muchas veces cuando alguien intenta acercarse a la cultura popular, sino que busca interpretar el hacer popular, el material, la forma o el simbolismo que conlleva.

En contacto con esta realidad, Lina participa y dirige diferentes proyectos<sup>86</sup>, que culmina con la restauración del Solar do Unhão y la posterior implantación del Museo de Arte Popular<sup>87</sup>. El Conjunto Arquitectónico del Unhão se propone más bien como un centro de *documentación* y apoyo al desarrollo del arte que como museo en el sentido de albergar un acervo. Así como en el Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi conduce el proyecto dentro del concepto de Presente Histórico y no considera solamente las cualidades arquitectónicas del conjunto originario del siglo XVI<sup>88</sup>, sino que toda su historia, sus transformaciones físicas, motivadas por los diferentes usos que ha abrigado. Lina determina que el Solar do Unhão debería reflejar esta sobreposición de usos, principalmente los usos vinculados al trabajo. Dice Bo Bardi a respecto del proyecto: “uma recuperação dedicada também a documentação do ‘trabalho’ e de um território, neste caso, uma fábrica do século XIX. Um trabalho de arqueologia industrial.”<sup>89</sup> Las premisas de este trabajo en Salvador aparecen en el Sesc Pompéia bajo dos puntos principales: como ‘arqueología industrial’ potenciada por la concepción del pasado como presente histórico y la valorización y empleo de elementos

86. Son proyectos de este período en el Nordeste, la implantación provisional del Museo de Arte Moderno en el Teatro Castro Alves en Salvador, la escenografía, vestuario e iluminación de diversas obras de teatro con Martim Gonçalves y la Escuela de Teatro de Bahía, como también de diversas películas de Cinema Novo, artículos sobre arquitectura, urbanismo y cultura para el Diario de Noticias de Salvador de Bahía, la rehabilitación del Solar de Unhão, implantación del Museo de Arte Popular y diversas exposiciones sobre la cultura popular como ‘Bahía no Ibirapuera – Bienal de São Paulo’59 y Exposição Nordeste inaugurando el Museo de Arte Popular do Unhão en 1963.

87. El Solar do Unhão y las exposiciones organizadas por Lina Bo Bardi sobre el arte popular fueron objeto de estudio IN DE OLIVEIRA LEPORI, Ana Paula. “Lina Bo Bardi. Um olhar estrangeiro sobre as possibilidades populares do Brasil.” Tesina presentada al Máster Arquitectura. Crítica y proyecto. ETSAB-UPC no publicada, 1997.

88. El conjunto arquitectónico del Unhão tiene su origen en el siglo XVI, construido para abrigar el Monasterio de São Bento. En el siglo XVII fue residencia del desembargador Pedro Unhão Castelo Branco y durante el siglo XVI y XVII funcionó como ingenio-de-azúcar, depósito para descascar arroz y local para el curtido del cuero. En el siglo XIX, abriga una fábrica de tabaco, la iglesia se había convertido en pensión, y en el siglo XX el solar funciona como depósito de inflamables y Cuartel de Fusileros Navales. Durante la 2ª Guerra Mundial se vuelve almacén de subproductos de la caña-de-azúcar y finalmente, cuando se la desaloja para convertirla en el Museo, abrigaba pequeñas fábricas de diferentes procedencias.

89. “una recuperación dedicada también a la documentación del ‘trabajo’ y de un territorio, en este caso, una fábrica del siglo XIX. Un trabajo de arqueología industrial.” Apuntes personales sobre el Unhão, Instituto Lina Bo Bardi, sin fecha.

provenientes de la cultura popular aprehendida. Lina Bo Bardi profundiza su relación con el universo popular nordestino a través de las incursiones que hace por el sertão, principalmente por el llamado 'Polígono das Secas', dónde investiga profundamente la realidad que circunda al hombre nordestino. En los años que dirigió el Museo de Arte Popular, organiza y recolecta el material que compone el acervo. Este material básicamente evidencia las soluciones constructivas sencillas, el "design" de los objetos cotidianos, las manifestaciones artísticas y el sentido estético del hombre, expresadas en su vida doméstica, en su relación con su entorno (histórico, geográfico e imaginario) y en sus manifestaciones (religiosas o no). Bajo el presente histórico, cuando Lina recupera el conjunto no lo congela en un determinado tiempo histórico, sino que crea un museo de espacios emblemáticos, recuperando trazas de su diseño colonial y, a la vez, transformando pequeños documentos en monumentos al pasado fabril (la antigua polea del molle y el carrito de cargas). Entre los elementos de la cultura popular que utiliza en este proyecto, vale resaltar el sistema de encaje utilizado por los carros de buey como sistema de trabamiento de la escalera interna del caseirão. También utiliza los paneles entramados, herencia moro-portuguesa, empleados de manera extendida en muchos otros proyectos, incluyendo el Sesc Pompéia, como sistema de cerramiento de los talleres, como también la incrustación de pequeñas piedrecillas en el suelo de hormigón (empleado posteriormente también en el Sesc y otros proyectos). La experiencia de Lina Bo Bardi en el Nordeste de Brasil nos enseña el reflejo, consciente, del 'hacer' popular sobre si misma. Su contacto con la realidad más profunda de Brasil, se refleja en sus ideas, en su 'hacer'. La incorporación de estos elementos a su arquitectura no se da solamente por una sencilla decisión, sino por la verdadera comprensión de la estructura, del uso, de la fuerza de estas soluciones dentro de la realidad en que están inseridos.

173

Complementando la rehabilitación del Conjunto Arquitectónico del Unhão, Lina organiza la exposición Nordeste para inaugurar el Museo de Arte Popular. Sobre el carácter de la exposición escribe: "Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. CIVILIZAÇÃO. Procurando tirar todo o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto práctico da cultura, é a vida do homem em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo

90. "Esta exposición que inaugura el Museo de Arte Popular del Unhão debería llamarse Civilización Nordeste. CIVILIZACIÓN. Buscando sacar todo el sentido áulico-retórico que lo acompaña. Civilización es el aspecto práctico de la cultura, es la vida del hombre en todos sus instantes. Esta exposición busca presentar una civilización pensada en todos los detalles, estudiada técnicamente, [aunque la palabra 'técnico' define aquí un trabajo primitivo], desde la iluminación hasta las cucharas de cocina, a las ropas, teteras, juguetes, muebles, armamentos." IN "Lina Bo Bardi." Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. (p.158).

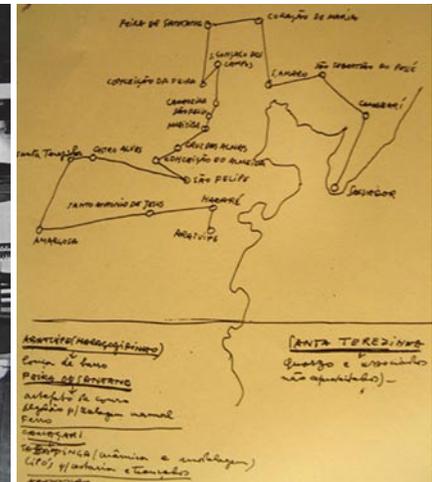
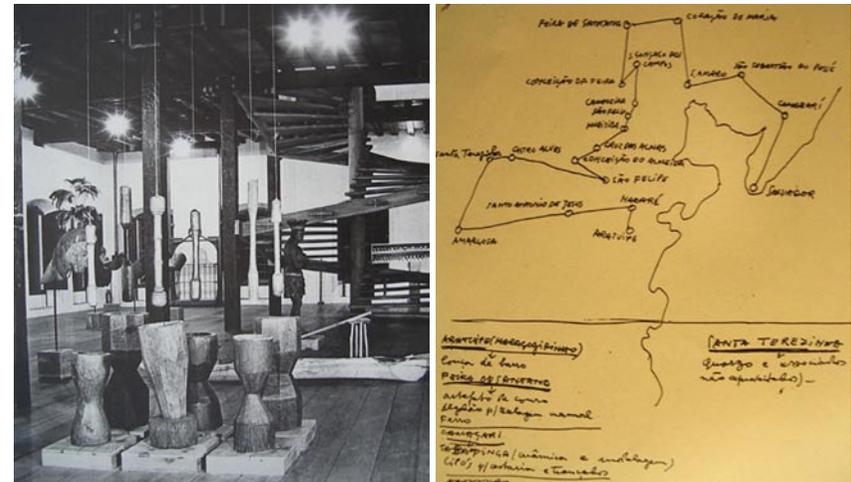
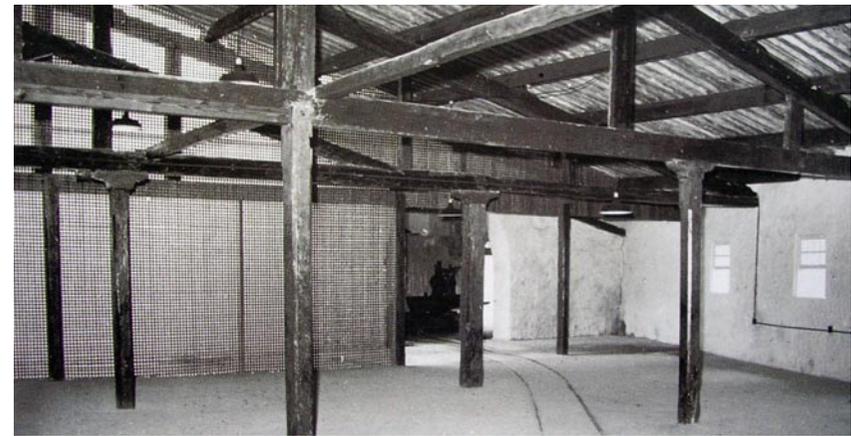
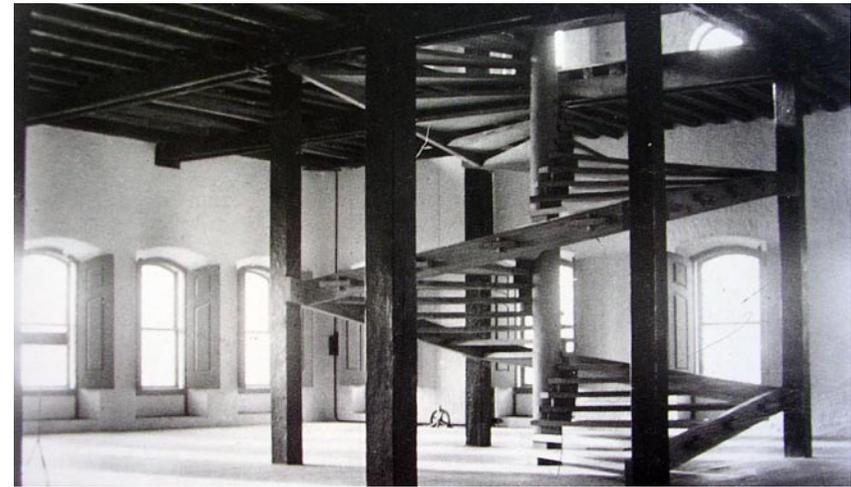


Fig.159: La escalera diseñada por Lina reproduce el travamiento de los carros de buey.  
 Fig.160: Fotos de los talleres con las celosías de madera: herencia mouro-portuguesa.  
 Fig.161: Exposición Nordeste:exposición inaugural delMuseo de Arte Popular do Unhao.  
 Fig.162: Croquis del 'Polígono das Secas' región nordestina estudiada por Bo Bardi.

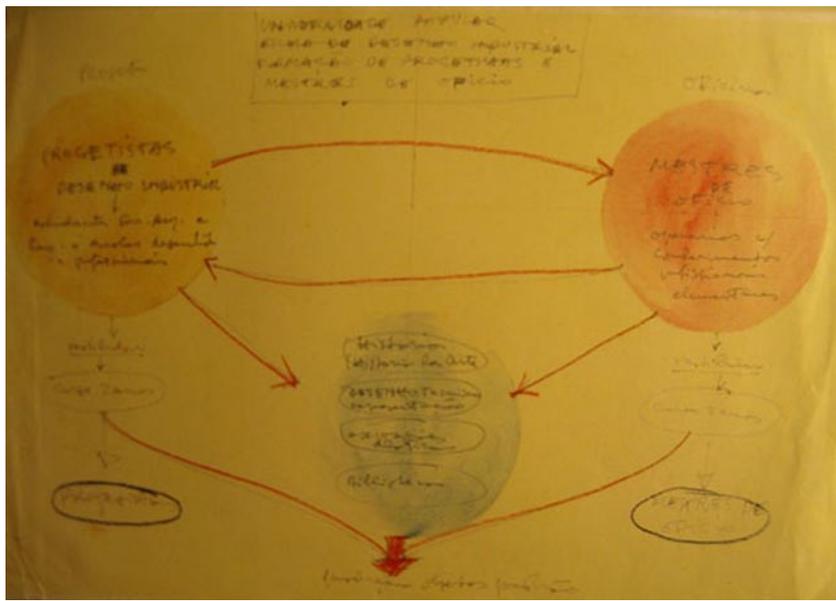


Fig.163: Esquema diseñado por Lina para la Universidad Popular de Design.

Fig.164: Croquis para el Museo de Carrara.

Fig.165: Croquis para el Instituto Butanta.

se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.”<sup>90</sup> La experiencia práctica de los cinco años pasados en el Nordeste de Brasil sirven como base de la arquitectura del Sesc Pompéia. Pero también está presente en muchos de los proyectos que Lina Bo Bardi desarrolla después de 1964, cuando debido a los cambios políticos ocasionados por el Golpe de Estado, todas las acciones culturales renovadoras fueron consideradas subversivas y Lina es obligada a salir de Bahía sin desarrollar parte del plan de reconocimiento de las bases culturales populares de Brasil: la creación de la Universidad Popular de Design<sup>91</sup>. Aunque la experiencia del Unhão fue abortada, Lina ya había incorporado en su arquitectura el saber-hacer popular en su dimensión sociocultural, es decir, en su relación con el medio, con la historia y con el universo simbólico. Experiencia reflejada en los proyectos que siguieron hasta el Sesc Pompéia: Museo del Mármol (Carrara, 1963), proyecto de rehabilitación del Instituto Butantã (São Paulo, 1965), el Pabellón en el Parque Laje (Río de Janeiro, 1965), en el Conjunto Itamambuca (Ubatuba - SP, 1965), en la escenografía de películas del Cinema Novo, en las obras de teatro y exposiciones sobre arte popular, la Comunidad Cooperativa Camurupim (Sergipe, 1975) o la Iglesia Espírito Santo do Cerrado (Uberlândia - MG, 1976).

Posteriormente al proyecto del Sesc, Lina continúa desarrollando proyectos importantes bajo una lectura sociocultural del objeto arquitectónico, entre los que destacamos la revitalización del Centro Histórico de Salvador de Bahía (1986). El proyecto del Centro Histórico de Salvador, que se llega a ejecutar parcialmente, está compuesto por un plan de intervención, la recuperación de algunos edificios puntuales y la creación de pequeños espacios públicos. En este proyecto, Lina Bo Bardi aplica toda su experiencia nordestina y ‘pompeyana’. En el caso del Centro Histórico, Lina cree que el mayor patrimonio histórico [a parte del singular conjunto arquitectónico local] es la vida humana, las relaciones sociales que allá existen. El alma popular que vuelve el centro histórico un lugar singular y que era lo que

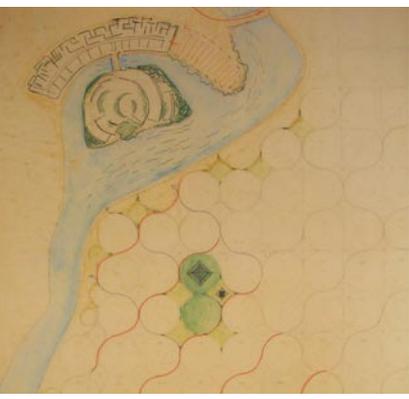
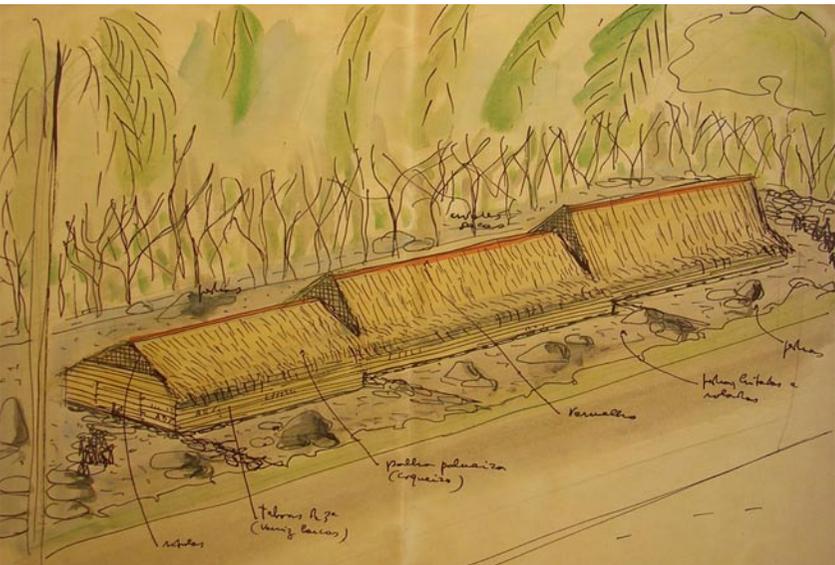
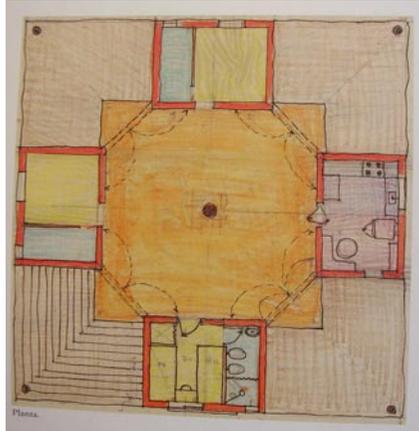
91. Según Lina: “O empreendimento visa superar a fratura artesanato-indústria”. El programa de la escuela tenía como base la posibilidad de un aprendizaje mutuo. El proyectista en contacto con el maestro-artesano se acercaría a la riqueza cultural proveniente del arte popular y asimilada por siglos en el trabajo del artesano. Por otra parte, el maestro-artesano recibiría del proyectista la comprensión técnica de su trabajo, es decir, la lectura de planos y dibujos, conocimientos técnicos de los materiales, valores y culturas del hombre moderno, saliendo de la condición, muchas veces, de simple ejecutor y reproductor de objetos. IN DE OLIVEIRA LEPORI, Ana Paula. “Lina Bo Bardi. Um olhar estrangeiro sobre as possibilidades populares do Brasil.” Tesina presentada al Mastér Arquitectura. Crítica y proyecto. ETSAB-UPC no publicada, 1997.

**CAMURUPIM**

- 1) Materiais construídos a partir de Tijolos, pedrúchulos a unido de barro? Madeira? Telhas? Seixos ou pedras?
- 2) Que tipo de materiais usou? Tuleis?
- 3) Fogo de lenha? Fogo? (Cozinha a lenha) existe?
- 4) Onde se abrigam os animais domésticos?
- 5) Sombra de árvores, frutas?
- 6) Sombra de flores?
- 7) sabe fazer paredes de barro? Colchas de retelhas, chapéus de palha, vimeiros?
- 8) Onde lava roupa? onde passa?
- 9) Dorme na rede ou na cama?
- 10) Recolhe a rede de lenha?
- 11) Onde come? na cozinha? num quarto? fora?
- 12) Tem mesa, cadeira p/ comer?
- 13) Onde guarda as panelas, pratos?
- 14) Onde lava os pratos?
- 15) Onde dormem as crianças?
- 16) Onde guarda a roupa?

Verificar - **Escoamento** águas <sup>pluviais</sup> das janelas? - Saída de cinzas e fogueiras.

- Se tem pia.
- Se tem algum móvel nas casas.
- Se tem algum tipo de ventilação especial.
- Se tem alguma flor, passaros, vasos nas casas.
- Se tem livros dentro o fora das casas.





En la página anterior:

Fig.166: Croquis del proyecto para el Parque Laje (Río de Janeiro).

Fig.167,168 y 169: Croquis para el Conjunto Itamambuca (urbanización en la costa norte de Sao Paulo).

Fig.170: Esquema de características socioculturales creado por Lina Bo Bardi para la observación de campo de la zona de Propriá (Sergipe) para la creación de una cooperativa agrícola Camurupim.

Fig.171 a 173: Croquis del proyecto Camurupim.

Fig.174: Iglesia Espírito Santo do Cerrado.

En esta página:

Fig.175: croquis realizados por Lina Bo Bardi de las escenas populares del centro histórico de Salvador de Bahía.

Fig.176: Intervención de Lina en casco histórico de Salvador: Ladeira da Misericórdia.

se debería preservar. El proyecto que propone, a parte de la recuperación técnico-arquitectónica del conjunto, es de reestablecer un comercio local acompañado de viviendas. Su intención era no repetir los ejemplos de recuperación de cascos antiguos europeos como Roma, Bolonia o Venecia que “mudaram a base social de regiões inteiras, com os moradores de anos e anos jogados longe e média-classe-média, tomando conta.”<sup>92</sup> Entretanto, solamente parte de este proyecto se ejecuta<sup>93</sup>, dejando ejemplos de cómo Bo Bardi refleja en su arquitectura la relación sociocultural entre el objeto-entorno-usuario.

Su experiencia popular la acercó cronotópicamente a un quehacer arquitectónico totalmente sociocultural. La multiplicidad de puntos de vista que orientan sus proyectos, principalmente pos-Bahía, convirtieron su arquitectura en un medio de expresión altamente comunicativo con el lugar y principalmente con los individuos. Su formación europea, su conocimiento de lo clásico, su comprensión y compromiso con la modernidad complementan la complejidad de su repertorio. Dice Bo Bardi: “Acho que é um grande resumo. É o resultado da minha permanência no Brasil, da minha leitura do país. Em todos os níveis, especialmente no nível popular.”<sup>94</sup>

- LOS CONCEPTOS GENÉRICOS DE LA FORMA, DEL USO, DEL ENTORNO, DE LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS, DE LA CULTURA. LOS CONTENIDOS VALORATIVOS. EL PAPEL DEL ESTILO.

LA FORMA - La forma en la arquitectura de Lina Bo Bardi no es protagonista ni tampoco un sencillo resultado práctico de la distribución de funciones. Dice Bo Bardi: “Para nós, hoje a Forma (subrayado del arquitecto) é o Conteúdo (idem), quer dizer não pode-se entender um sem o outro e vice-versa sendo a forma (idem) o conteúdo materializado, concretizado.”<sup>95</sup> El rigor con que Lina comprendía la forma es observable en los aspectos ético, científico y estético. Desde el campo de lo ético, observamos que la forma

92. “que cambiaron la base social de regiones enteras, con los habitantes de años y años expropiados y alejados y media-clase-media puesta en su lugar.” Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. (p.270).

93. Belvedere da Sé (1986), Teatro Gregório de Mattos (1986), Casa do Benin (1987), Ladeira da Misericórdia (1987), Casa do Olodum (1988).

94. “Creo que es un gran resumen. Es el resultado de mi permanencia en Brasil, de mi lectura del país. En todos los niveles, especialmente en el nivel popular.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

95. “Para nosotros, hoy la Forma es el Contenido, es decir, no se puede entender uno sin el otro y viceversa, siendo la forma el contenido materializado, concretizado.” BO BARDI, Lina. “2ª leção. Manuscrito 2ª aula de Teoria e Filosofia da Arquitetura.” Curso Arquitetura e Urbanismo. Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. 13/08/58. no publicado: 1958. (p.1-6).

no está tratada de manera gratuita, caprichosa, sino que es la materialidad de los conceptos que el arquitecto quiere transmitir a través del objeto arquitectónico, como las sillas que Bo Bardi proyecta en diferentes períodos o la rotundidad del Masp o la introspección de las capillas. La ética en el manejo de la forma la convierte en un elemento insoluble del contenido, elaborando paralelamente un diálogo sincero también con respecto al material y la técnica constructiva. No hay un protagonista principal en la elaboración de la forma bobardiana, sino una dialogía entre forma, contenido, material y técnica, como propone Mijail Bajtín.<sup>96</sup>

Dentro de esta perspectiva, la cuestión científica está intrínseca en la composición bobardiana. "Vejo a arquitetura profundamente vinculada com a ciência e a técnica. Na verdade, não há diferença nenhuma."<sup>97</sup> El empleo de la técnica está directamente vinculado a la expresividad que el objeto arquitectónico debe transmitir. En este sentido, Lina Bo Bardi llegó a soluciones tan dispares de sistemas constructivos como la empleada en la estructura del Masp o en la elaboración del depósito de agua del Sesc Pompéia, en los contrafuertes de la Ladera de la Misericórdia o el jardín vertical propuesto para el edificio anexo al ayuntamiento de São Paulo, para citar solamente algunos ejemplos. Lina Bo Bardi echa mano de diferentes técnicas para exaltar la comunicación del contenido depositado en el objeto arquitectónico. Aunque siempre buscando la simplicidad constructiva, ésta no podía actuar de forma limitadora, determinando el contenido transmitido ni tampoco ser el contenido principal que el objeto arquitectónico transmite. No existe en la arquitectura bobardiana una defensa de un determinado sistema constructivo, sino una defensa ética del sistema empleado, coherente con el mensaje que se quiera transmitir a través del objeto arquitectónico. Finalmente, el ámbito estético de la forma está intrínsecamente vinculado a su condición ética y científica.

En la arquitectura bobardiana, la forma no está vinculada estéticamente a la búsqueda de lo bello, sino a la búsqueda de la poesía. Dice Bo Bardi al respecto: "Praticamente a arquitetura é um problema existencial que tem que ser resolvido globalmente. A beleza não é tão importante. A



96. BAJTÍN, Mijail. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria." *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. (p.7-396).

97. "Vejo la arquitetura profundamente vinculada a la ciencia y a la técnica. En realidad, no hay diferencia alguna." ROQUE, Carlos. "Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente." - Entrevista a Lina Bo Bardi. Interview 1983: (p.24-26).

98. "Prácticamente la arquitectura es un problema existencial que tiene que ser resuelto globalmente. La belleza no es importante. La poesía lo es, y la poesía no está unida a la belleza." ROQUE, Carlos. "Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente." - Entrevista a Lina Bo Bardi. Interview 1983: (p.24-26).

Fig.177 a 181: Diferentes modelos de sillas diseñados por Lina Bo Bardi.

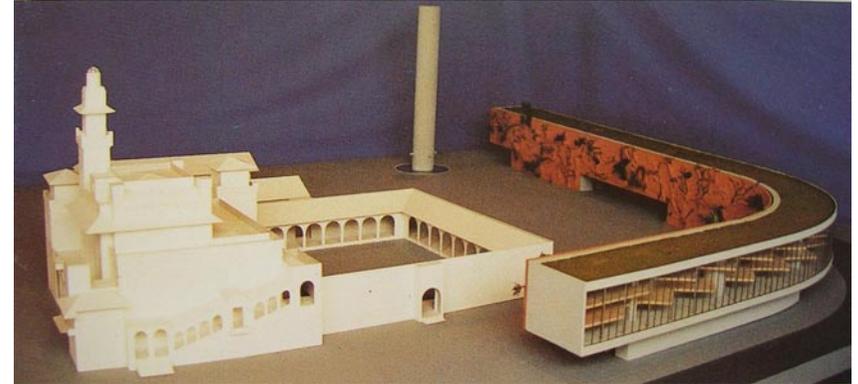


Fig.182: Capilla Santa Maria dos Anjos (Ibiúna - Sao Paulo)

Fig. 183: Parte posterior del MASP.

Fig. 184: Construcción de la torre de agua del Sesc Pompéia.

Fig. 185: Croquis de la fachada 'jardín vertical' de Lina Bo Bardi para el nuevo edificio administrativo del Ayuntamiento de Sao Paulo.

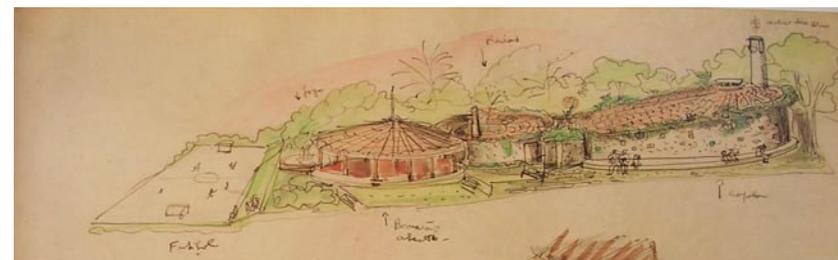
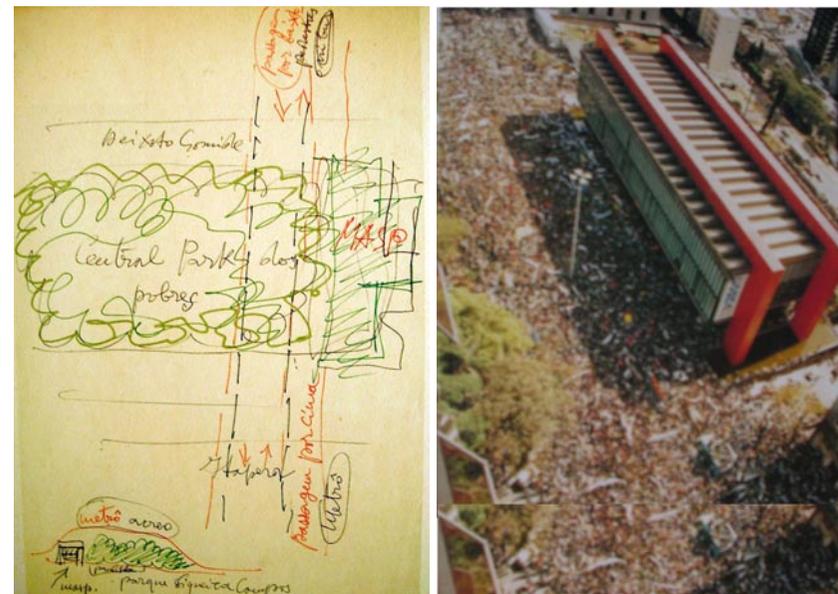
Fig. 186: Maqueta de la intervención completa para sede administrativa del Ayuntamiento de Sao Paulo. Recuperación de edificio histórico y construcción de anexo.

Fig.187: Sistema de contrafuertes en argamasa armada para la Ladeira da Misericórdia

poesia é, e a poesia não é ligada à beleza.”<sup>98</sup> Este posicionamiento frente al concepto de bello ha llevado a la arquitectura bobardiana a una innovación y radicalismo formal. La forma en la arquitectura de Lina Bo Bardi no busca un ‘confort visual’ ni tampoco una agresión gratuita, fortuita, sino que traduce el mensaje que quiere transmitir sin manipularlo para hacerlo más atractivo, busca el extrañamiento, el distanciamiento brechtiano, el ‘distanciar e envolver’<sup>99</sup>, como en el caso del Masp, el centro deportivo del Sesc Pompéia, en la Iglesia Espíritu Santo do Cerrado o la casa Valeria Cirell. “La libertad del artista siempre fue individual, pero la verdadera libertad sólo puede ser colectiva. Una libertad consciente de la responsabilidad social, que derrumbe las fronteras de la estética, campo de concentración de la civilización occidental.”<sup>100</sup>

EL USO - El uso es el elemento que define la arquitectura en la comprensión de Lina. “Até que o homem não pise numa arquitetura, não entre nela, não existe (subrayado arquitecto) - sem aventura humana - é frio esquema.”<sup>101</sup> El proceso creativo arquitectónico, para Lina Bo Bardi solo tiene sentido cuando está pensado para el hombre y el uso del hombre. Sin embargo, el uso no es entendido estrictamente en su sentido práctico, sino como manifestación del espíritu del hombre. Dice Bo Bardi: “Dissemos que o caráter da arquitetura é aquele ‘útil’ que compendia todos os pontos de vista crítico, ‘útil’ ao homem, mas este ‘útil’ não é mais aquele da Venustas, Firmitas, Utilitas Vitruviana, é um ‘útil’ que se estende também ao espírito.”<sup>102</sup> Entendido de esta manera, el uso condiciona todas las metáforas que siguen, define el cronotopo del objeto arquitectónico, es decir, en el uso se refleja toda la cultura del hombre. “O arquiteto planificador, tem que basear o seu projeto sobre este desenvolvimento natural das formas arquitetônicas,

179



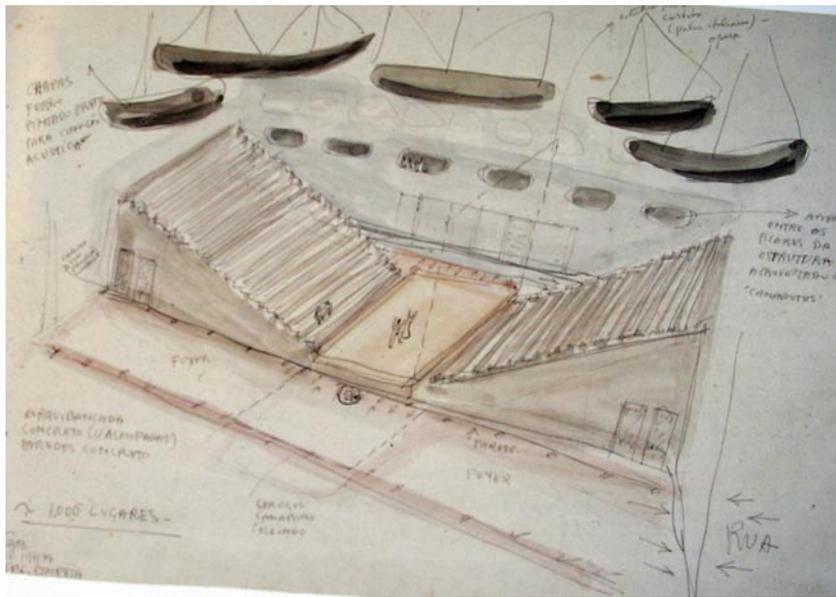
99. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. “Cidadela da Liberdade.” Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc Sao Paulo, 1999. (p.38).

100. BO BARDI, Lina. “Tempos de Grossura: o design no impasse.” Pontos sobre o Brasil. Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Sao Paulo: 1994. (p.14).

101. “Hasta que el hombre no pisa en una arquitectura, no entra en ella, no existe - sin aventura humana- es frio esquema.” BO BARDI, Lina. “Arquitetura como movimento. Nota sobre síntese das artes.” Manuscrito: Conferência sobre dança e Arquitetura. no publicado: 1985. (p.1-18).

102. “Hemos dicho que el carácter de la arquitectura es aquel ‘útil’, que reunía todos los puntos de vista críticos, ‘útil’ al hombre, pero este ‘útil’ no es más aquel de Venustas, Firmitas, Utilitas Vitruviana, es un ‘útil’ que se extiende también al espíritu.” BO BARDI, Lina. “4º Conferencia - sin fecha. Escola de Belas Artes da Bahia.” Instituto Lina Bo Bardi e P.M.Bardi. no publicada.

103. “El arquitecto planificador tiene que basar su proyecto sobre este desarrollo natural de las formas arquitectónicas, urbanísticas, creadas por las necesidades de la vida cotidiana.” BO BARDI, Lina. “Olho sobre a Bahia - 14/09/58.” Diário de Noticias - Salvador de Bahia.1958.



En la página anterior:  
 Fig.188: Propuesta de rebajar la Avenida Paulista para unificar el vano libre del Masp al Parque Trianon y convertirlo en el 'Central Park de los pobres'.  
 Fig.189: El vano libre del Masp es una referencia congregadora de las más diferentes manifestaciones.  
 Fig.190: Croquis de la Iglesia del Espíritu Santo do Cerrado.  
 Fig.191: Foto Casa Valeria Cirell.

En esta página:  
 Fig.192 y 193: Croquis y foto del teatro del Sesc Pompéia. 'Distanciar y envolver'.

urbanísticas, criadas pela necessidade da vida cotidiana.”<sup>103</sup> Un ejemplo de esta comprensión es el Teatro del Sesc Pompéia. Su elaboración está pensada a partir de esta comprensión amplia del uso. El teatro del SESC, ubicado en unos de los antiguos almacenes de la estructura fabril, está compuesto por dos gradas enfrentadas y, entre ellas, el escenario. La composición refleja la idea del teatro como aprendizaje y no como puro entretenimiento y así debe ser entendido y usado, según Lina Bo Bardi. El teatro como *representación* de la vida, crítica social, reflexión de los sentimientos del hombre y, por lo tanto, conscientemente alejado de la concepción del teatro como escenario-herradura italiano de butacas de terciopelo rojo. El proyecto se acerca al teatro entendido como el No japonés, y la concepción brechtiana de ‘distanciar y envolver’, la proximidad actuante de los Autos de la Edad Media o de los teatros griego-romanos. Para reforzar estas características del uso propuesto, elabora las sillas de madera, conscientemente inflexibles, duras, sin acolchado, sin ornamento, donde la única postura confortable posible es la ‘de atención’, erecta. En defensa de estos principios escribe: “Os estofados aparecem nos tempos áulicos das cortes, no setecento e continuam até hoje no ‘confort’ das Sociedades de Consumo. A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de ‘distanciar e envolver’ e não apenas sentar-se.”<sup>104</sup> Todavía a respecto del Sesc Pompéia, el uso encontrado en la fábrica desactivada también determinó la intervención y el programa arquitectónico propuesto para el Centro de Convivencia.

Otro caso latente, donde a través del entendimiento global del uso se definen las directrices del proyecto, es la rehabilitación del centro histórico de Salvador de Bahía. Lina determina que lo que hay que preservar no es necesariamente las fachadas de arquitectura colonial, sino el ‘espíritu’ del lugar. “O ‘caso’ do Centro Histórico da Bahia é: não a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da **Alma Popular** (negrita del arquitecto) da Cidade.”<sup>105</sup> El proyecto arquitectónico se estructura solamente a partir de la creación de medios socio-económicos para que la población - que lo hacía tan especial - se quedara ahí, alimentando para siempre el alma popular del centro.

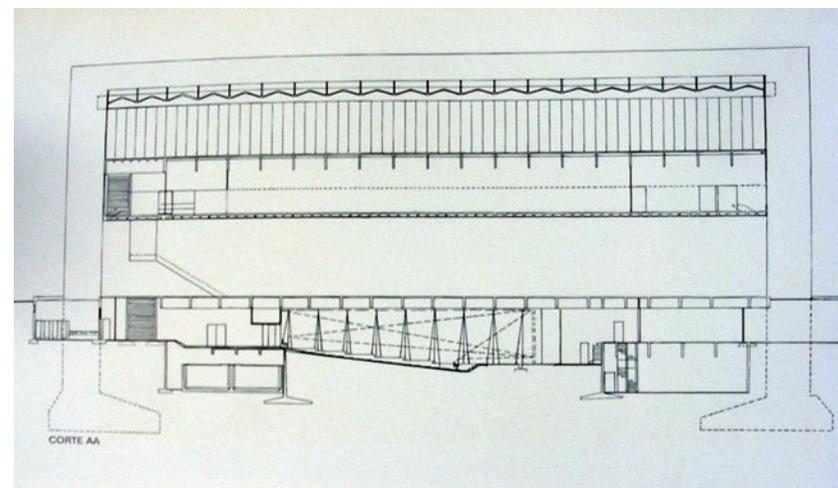
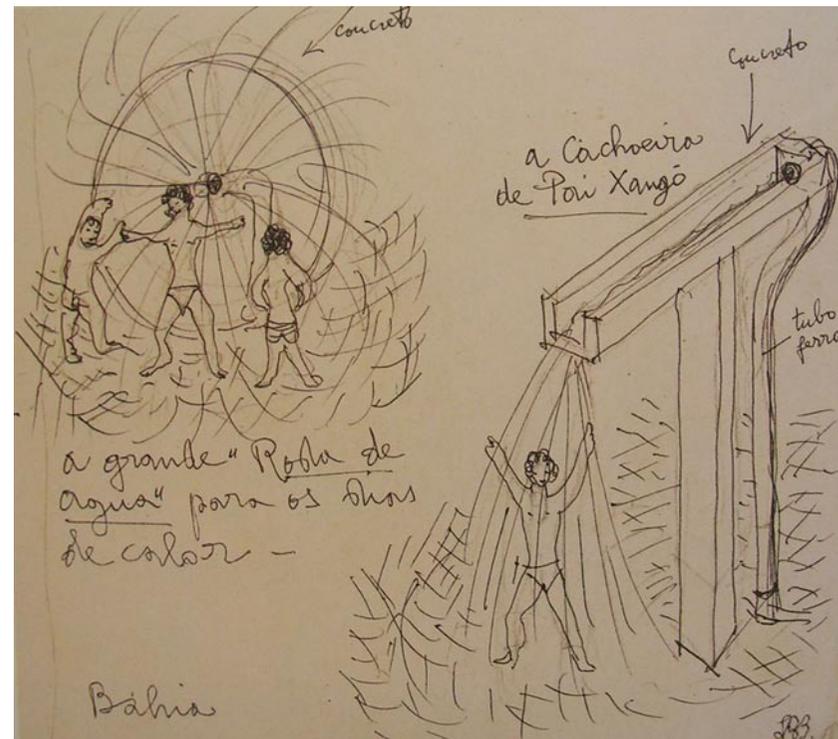
104. “Los acolchados aparecieron en los teatros áulicos de las cortes, en el ‘setecento’, y siguen hasta hoy en el ‘confort’ de la Sociedad de Consumo. La silla de madera del Teatro da Pompéia es sólo un intento de devolver al teatro su atributo de ‘distanciar y envolver’ y no solamente sentarse.” IN “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. [p.226].  
 105. “El ‘caso’ del Centro Histórico de Bahía es no la preservación de arquitecturas importantes, (como sería en Minas) sino la preservación del Alma Popular de la Ciudad.” “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. [p.270].

El uso, para Lina Bo Bardi, es el reflejo de la cultura. Esta es una comprensión sociocultural de la arquitectura donde, a través de la apropiación que el hombre hace del objeto arquitectónico, es decir, del objeto usado, podemos observar el grado de comunicación logrado por el objeto arquitectónico. Es en este sentido que se vuelve imprescindible que el arquitecto haga esta consideración de antemano, durante el proceso creativo proyectual, es decir, en el objeto cuando es proyectado. "Sempre pensei como fim a comunidade, e não como meio para que eu me expressasse, para fazer coisas bonitas...isso nunca me ocorreu."<sup>106</sup>

EL ENTORNO - Aunque en el caso del Sesc Pompéia la relación con el entorno es relevante en la elaboración del proyecto, la importancia sociocultural de la incorporación del entorno en la elaboración del objeto arquitectónico viene de épocas más remotas y se materializa ya de manera evidente en el primer gran proyecto que Lina elabora en Brasil: el Museo de Arte de São Paulo (1957). La solución arquitectónica, estructural, constructiva es resultado del mantenimiento de las vistas para la ciudad que existían entonces<sup>107</sup>. De este modo, Lina Bo Bardi parte el edificio en dos trozos, 'levanta' del suelo una parte y entierra la otra. Así surge el gesto inaugural del proyecto, el belvedere, la plaza dura, el mirador que singulariza y orienta el proyecto arquitectónico. El entorno es incorporado al proyecto desde su génesis, estableciendo no solamente una relación con el entorno geográfico, sino que también a nivel histórico, al reestablecer las características del uso anterior. Es decir, el antiguo Trianon era el centro de reunión de la burguesía de la ciudad; aunque Lina lo considera también a nivel simbólico, al popularizar el uso anterior, extendiendo su uso como lugar de reunión a toda la población y no solamente a la elite política de la ciudad, usuaria del antiguo Trianon.

El entorno, paralelamente al proyecto del Masp, también es protagonista de otro objeto arquitectónico bobardiano, la Casa Valeria Cirell. En esta ocasión, la arquitectura es 'tragada' por el entorno que la circunda. Dada la relevancia del entorno físico<sup>108</sup>, Lina lo incorpora al objeto arquitectónico. Aunque es más evidente la relación que establece con el entorno físico, la casa también mantiene un diálogo con lo histórico y el imaginario, incorporando elementos, técnicas y materiales populares y reforzando la estrecha unión - física y espiritual - que el hombre brasileño posee con la naturaleza.

181



106. "Siempre he pensado como fin la comunidad, y no como medio para que yo me expresara, para hacer cosas bonitas...eso nunca me ha ocurrido." MALAVOGLIA, Fabio. "Diálogo entre Fabio e Lina." Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

107. Anteriormente a la construcción del Masp, el solar abrigaba el Trianon, centro de convención política, marco cultural en la historia de la ciudad, que había sido demolido.

108. En aquel entonces [1958], el barrio del Morumbi, donde está construida la casa, era un bosque de Mata Atlántica con pocas áreas urbanizadas.

Fig.194: Croquis de equipamientos para niños en la revitalización del centro histórico de Salvador de Bahía. Lina utiliza la referencia de las 'rodas d'aguas' de las haciendas o las 'cascatas' que proliferan por la geografía del país.

Fig. 195: Sección explicativa del MASP.

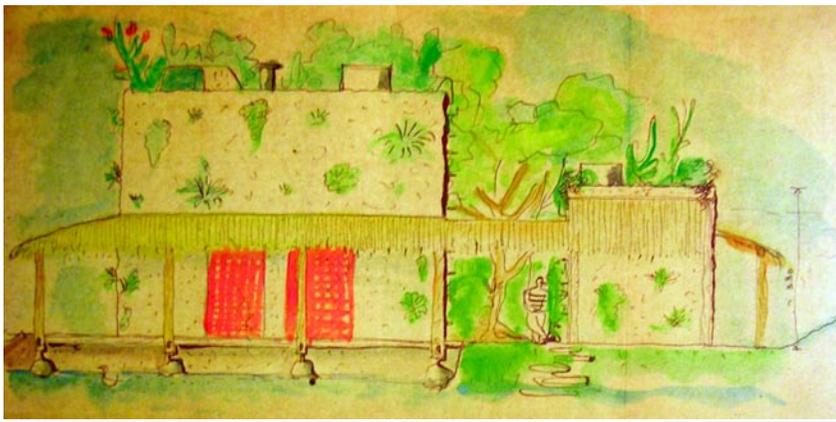


Fig.196: Croquis de la Casa Valeria Cirell.

Fig.197: Foto Casa Valeria Cirell.

Fig.198: Detalle de la pared exterior de la Casa Valeria Cirell con incrustaciones de piedras, cerámicas y conchas marinas.

Fig.199: Casa de Vidrio.

El entorno es un elemento muy relevante en la conformación del estilo bobardiano estando siempre conscientemente vinculado al objeto arquitectónico proyectado. Su incorporación a veces resulta en formas muy dispares estéticamente, que sin embargo mantienen la coherencia del discurso arquitectónico bobardiano, sedimentado sobre las bases de que la arquitectura es la relación, en toda su complejidad, que el hombre mantiene con el medio adonde vive. “As interpretações exclusivamente espaciais da arquitetura, embora representem um progresso notável na interpretação crítica, reduzem o complexo problema arquitetônico a um fator exclusivo e único – o espaço – apesar dos esforços feitos para identificar o espaço com as necessidades espirituais do homem, tomando como base, o espaço quadrimensional como habitat humano – mas a interpretação espacial é também uma interpretação ‘particular’ da arquitetura, quase um ‘biologismo’ espiritual, que nos afasta das realidades (subrayado del arquitecto) efetivas, concretas e espirituais (idem) que estão à base da arquitetura moderna e que todo arquiteto moderno tem que ter presentes, na sua totalidade, seja na crítica de obras passadas, atuais, seja no seu processo criativo.”<sup>109</sup>

LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS - Lina Bo Bardi es ante todo un arquitecto moderno. Lina se gradúa en Roma, en 1939 y sus primeros años de arquitecta pasan durante la 2ª Guerra Mundial. Al final de la gran guerra, Lina comparte la esperanza con los arquitectos modernos de construir las nuevas ciudades, acordes con el nuevo período histórico que se vivía. “Violentar uma época impondo-lhe embalsamentos de gesso e papelão, significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade.”<sup>110</sup> Los dogmas del principio del movimiento, incluso en los aspectos formales, influenciaron la arquitectura de Lina Bo Bardi de manera muy relevante hasta su estancia en Salvador de Bahía (1958-1963).

109. “Las interpretaciones exclusivamente espaciales de la arquitectura, aunque representen un progreso notable en la interpretación crítica, reducen el complejo problema arquitectónico a un factor exclusivo y único – el espacio – a pesar de los esfuerzos hechos para identificar el espacio con las necesidades espirituales del hombre, tomando como base el espacio cuatridimensional como hábitat humano – si no la interpretación espacial es también una interpretación ‘particular’ de la arquitectura, casi un ‘biologismo’ espiritual, que nos aleja de las realidades efectivas, concretas y espirituales que están en la base de la arquitectura moderna y que todo arquitecto moderno tiene que tener presente, en su totalidad, sea en la crítica de obras pasadas, actuales, sea en su proceso creativo.” BO BARDI, Lina. “2ª lezione. Manuscrito 2ª aula de Teoria e Filosofia da Arquitetura.” Curso Arquitetura e Urbanismo. Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. 13/08/58 no publicado: 1958. (p.1-6).

110. “Violentar una época imponiéndole embalsamamientos de yeso y cartón, significa desconocer el progreso fatigante y doloroso de la humanidad.” BO BARDI, Lina. Curriculum Literario IN “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. (p.11).

La experiencia de la Bauhaus y la necesidad de repensar todo lo que rodea la vida del hombre y la necesidad de acondicionar todo a la nueva condición de la vida moderna llevó a Lina a escribir diversos artículos para periódicos y revistas, así como a proyectar los elementos de la vida moderna. El mobiliario recibió especial atención desde el sistema realizado para un concurso de mobiliario (Cantú, Italia - 1957), pasando por la silla para el Masp o los diferentes muebles pensados para la Casa de Vidrio, como también la sistematización de la cocina de la Casa de Vidrio, reflejando la 'máquina de habitar' lecorbusiana.

Sin embargo, aunque el lenguaje estético de Lina Bo Bardi pasa por un proceso de transformación con los años pasados en el Nordeste de Brasil, muchas de las bases del movimiento moderno siguen presentes en la arquitectura bobardiana hasta el final. Principalmente el compromiso que el movimiento establecía de dar soporte a la vida del hombre, de ocuparse de la adaptación física y espiritual al medio donde vive, la responsabilidad social del arquitecto. Dice Bo Bardi: "o 'moderno' na arquitetura, não é o contemporâneo, porque o 'moderno' tem sentido de plenitude."<sup>111</sup> En este sentido, la mirada que establece hacia los otros movimientos también es moderna, es decir, de análisis crítico, distanciado, interpretativo de las características inherentes a cada período o movimiento arquitectónico. Bajo este precepto, apoyada en la Carta de Venecia y el concepto de presente histórico, interviene en edificios históricos - el Solar do Unhão, el Sesc Pompéia, los edificios del Centro Histórico de Salvador de Bahía o el Palacio das Industrias convertido en la nueva sede del ayuntamiento de São Paulo. La relación con la historia y la cultura popular es completamente interpretativa y crítica, presentificada, expresión de su propio tiempo histórico. De esta forma, Lina Bo Bardi rechaza cualquier acercamiento a la historia, a otros movimientos arquitectónicos como 'retromanía', como se refiere a la experiencia posmoderna, "a história tomada como Monumento e não como Documento."<sup>112</sup> La mirada moderna bobardiana se extiende también a la comprensión de la cultura como 'um fato de todos os dias', como analizaremos en seguida.



Fig.200 y 201: Detalle de la 'máquina de habitar' de la Casa de Vidrio.  
 Fig.202 a 206: La aplicación del 'Presente Histórico' por parte de Lina en los proyectos de intervención en edificios históricos. La escalera del Solar do Unhao, la preparación del solar para la construcción del Bloque Deportivo, contrafuertes para las ruinas de la Ladeira da Misericórdia, restauración del Palácio das Indústrias (Ayuntamiento de Sao Paulo).

111. "el 'moderno' en la arquitectura no es contemporáneo, porque el 'moderno' tiene sentido de plenitud." BO BARDI, Lina. *Arquitetura, Cidade e Natureza* Ed. Instituto Arquitetos do Brasil Sao Paulo: I Congresso Brasileiro de Arquitetura, 1991. (p.19).

112. "la historia considerada como Monumento y no como Documento." Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. "Cidadela da Liberdade." Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Sesc Pompéia Sao Paulo: Sesc Sao Paulo, 1999. (p.38).



de las cualidades de sus bases populares. “Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural.”<sup>115</sup>

A parte de organizar la exposición inaugural del Museo de Arte Popular del Unhão, el aprendizaje a través de la inmersión en el universo popular nordestino aporta a la arquitectura bobardiana nuevos contenidos, ora determinados por los materiales y técnicas constructivas empleadas (por ejemplo, el Pabellón del Parque Laje o la Iglesia Espírito Santo do Cerrado) ora por la estética (el revestimiento de la Casa Valeria Cirell, para citar solamente uno) o por el contenido simbólico que albergan (el empleo del agua en diferentes proyectos). Sin embargo, el principal elemento aprendido por Bo Bardi fue la capacidad de *simplificación* que encontró en la cultura popular. La simplificación entendida en su sentido más amplio, de economía y reciclaje de materiales, en la sinceridad estructural de los objetos y principalmente, como subraya Lina Bo Bardi, en el carácter ‘útil e necessário’ de los objetos. Todo esto sin dejar de lado la poesía y el alto contenido simbólico intrínsecos que, incluso en condiciones muy duras de supervivencia, se manifiesta. “Cada objeto risca o limite do ‘nada’ da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do ‘útil e necessário’ é que constitui o valor dessa produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia.”<sup>116</sup>

185

#### EL CAMPO DE LO SOBREENTENDIDO: LA DIVERSIFICACIÓN DE LA MEMORIA.

- CONFRONTACIÓN DE CRONOTOPOS. EL CRONOTOPO DEL PROYECTO vs. EL CRONOTOPO DEL AUTOR.

“[...] Essa capacidade humana de compreender. E uma das bases da minha arquitetura foi essa.”<sup>117</sup>

En las conclusiones de ‘Tiempo y Narración II’<sup>118</sup>, Paul Ricoeur comenta las tres diferencias que según Bajtín diferencian la novela de la epopeya y que podemos aplicar al cronotopo del Sesc Pompéia. Según Bajtín, la epopeya sitúa la historia de su héroe en un pasado perfecto, sin vínculo ni con el tiempo del narrador ni con el de su público. También resalta que este pasado absoluto está unido al tiempo de la recitación solamente a través de las

115. “Salvaguardar al máximo las fuerzas genuinas del país, buscando al mismo tiempo estar a la par con el desarrollo internacional, será la base de la nueva acción cultural.” BO BARDI, Lina. “Cultura e não cultura.” Diário de Notícias - 07/09/58. Salvador de Bahia. [1958].

116. “Cada objeto ralla el límite de la ‘nada’, de la miseria. Ese límite y la continua e insistente presencia de lo ‘útil y necesario’ es lo que constituye el valor de esa producción, su poética de las cosas humanas no-gratuitas, no creada por la simple fantasia.” BO BARDI, Lina. “Tempos de Grossura: o design no impasse.” Pontos sobre o Brasil Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Sao Paulo: 1994. [p.35].

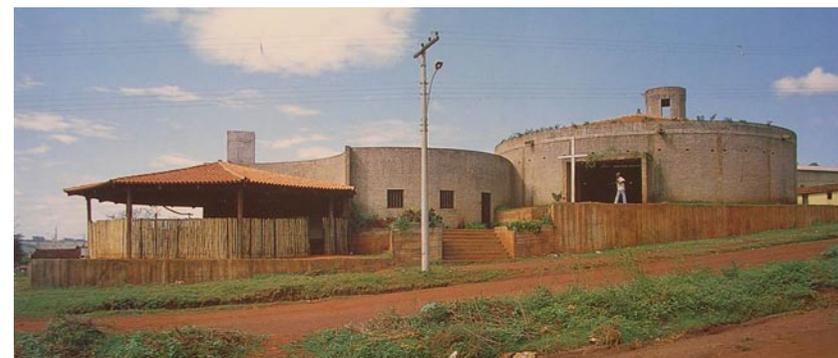
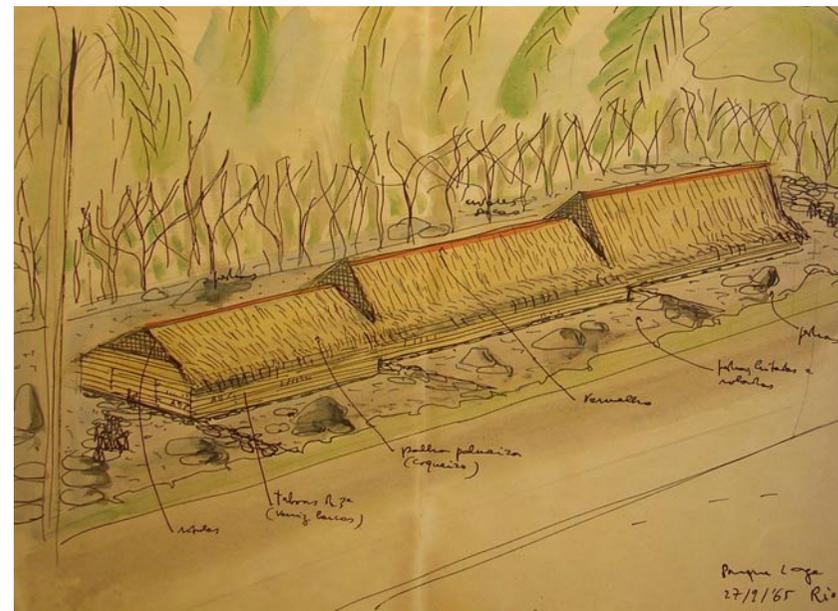


Fig.210 a 212: La incidencia de la cultura popular sobre la obra de Lina Bo Bardi: Pabellón del Parque Laje, Iglesia Espírito Santo do Cerrado y acervo de objetos de la cultura popular para el Museo de Arte Popular do Unhao.

tradiciones nacionales que, en este caso, están a merced de cualquier crítica y no sujetas a cambios. Esta clase de relación con la tradición finalmente aísla todo el universo épico de los personajes del universo de los lectores, no permitiendo un campo compartido de valoraciones, creencias y visiones de mundo. Sin embargo, a diferencia de la epopeya, la novela nace de la supresión de esta distancia épica que finalmente cede espacio a la contemporaneidad, a compartir universo ideológico y lingüístico, caracterizando la relación entre el autor, los personajes y los lectores en la época del desarrollo de la novela. Es, dentro de este ámbito de la novela que define Mijail Bajtín, que podemos inscribir el cronotopo del Sesc Pompéia.

En la confrontación de los cronotopos del objeto arquitectónico proyectado y del autor, Lina Bo Bardi, utilizó toda su capacidad de comprender distintas voces y también de incorporar la suya. Aplicó al proyecto toda su experiencia, incluyendo la brasileña, principalmente la vivida en el Nordeste de Brasil. En el cronotopo bobardiano la característica más relevante es la *capacidad de comprender* que la propia autora nos señala. A partir de esta capacidad es posible desarrollar no solamente las demás características del cronotopo bobardiano sino también se reestablece como la principal premisa de la conformación del cronotopo del Sesc Pompéia. La formación europea de la autora – vale destacar que antes de entrar en la Facultad de Arquitectura de Roma estudió en el Liceo Artístico – la puso en contacto con todo el universo clásico que se vivía en Roma, las disciplinas histórico-arquitectónicas, dibujo geométrico, teoría de las sombras, etc. Dado el momento histórico que se vivía en Italia con el fascismo, Lina recuerda que todo estaba muy parado, excepto Milano, adonde se marcha para trabajar para Gió Ponti. Este segundo período de formación, pone a Lina en contacto con la actividad profesional en toda su complejidad, puesto que en el despacho de Ponti se proyectaban desde objetos a planes de urbanismo, pasando por la organización de las Trienales de Arte y la elaboración de revistas. Ponti también era el líder del movimiento por la valorización de la artesanía italiana.<sup>119</sup>

Cuando en 1946 Lina se marcha al Brasil con su marido, el periodista y marchante de arte Pietro Maria Bardi, poseía ya una formación humanística consistente aunque todavía muy vinculada a los preceptos del movimiento moderno internacional. Su base humanista, en parte influenciada por los filósofos italianos Benedetto Croce y Antonio Gramsci, le permite al entrar en contacto con la nueva realidad con que se topa, de un “país

117. “[...] Esa capacidad humana de comprender. Y una de las bases de mi arquitectura fue esta.” MALAVOGLIA, Fabio. “Diálogo entre Fabio e Lina.” Entrevista concedida pelo arquiteto Lina Bo Bardi ao jornalista Fabio Malavoglia. No publicada. Archivo Lina Bo e P.M.Bardi, 1986.

118. RICDEUR, Paul. “Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.” Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. [p.618-627].

119. “Curriculum Literário” IN “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo Sao Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. (p.9).

inimaginável”<sup>120</sup>, observar a lo largo del tiempo, sin prejuicios, la estructura profunda del país. Lina era consciente de esta necesidad y vislumbraba la posibilidad de aplicar a esta nueva realidad, “onde tudo era possível”<sup>121</sup>, los preceptos de una arquitectura más humanista, más vinculada al hombre, anclada en las posibilidades que ofrecían las bases culturales populares que había encontrado. Dice Bo Bardi: “Procurar com atenção as bases culturais de um País, [sejam quais forem: pobres, míseras, populares] quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.”<sup>122</sup> Y este fue el precepto que guió el cronotopo bobardiano. La comprensión profunda de la realidad donde se proyecta, analizando detenidamente al hombre en su entorno histórico, geográfico e imaginario, entiende la arquitectura como un hecho sociocultural, que existe solamente a partir de la experiencia del espacio usado. Sin embargo, este acercamiento al universo del otro no significa ignorar su propio universo. Lina aporta al objeto arquitectónico toda su formación, el repertorio adquirido, su capacidad de reflexión. Este es el papel activo que Gramsci reclama al intelectual en la sociedad en que está inserido.

El compromiso social del arquitecto es para Lina Bo Bardi una herencia del movimiento moderno que se debe tener presente siempre en la elaboración del objeto arquitectónico. “O arquiteto deverá ser também e, sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a ‘prisão’, e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos esquecer.”<sup>123</sup> De este modo, el cronotopo

187

120. Ídem. (p.10)

121. Ídem. (p.10)

122. “Buscar con atención las bases culturales de un País, [sean cuales sean: pobres, míseras, populares] cuando son reales, no significa conservar las formas y los materiales, significa evaluar las posibilidades creativas originales. Los materiales modernos y los modernos sistemas de producción tomarán después el lugar de los medios primitivos, conservando no las formas, sino la estructura profunda de aquellas posibilidades.” BO BARDI, Lina. “Tempos de Grossura: o design no impasse.” Pontos sobre o Brasil Ed. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Sao Paulo: 1994. [p.21].

123. “El arquitecto deberá ser también, y sobre todo, el proyectista de la casa del hombre, y hasta incluso el mentor que, en determinado momento, podría volverse un autor de la rebeldía contra la ‘prisión’, y percibir que muchísimos de sus colegas, quizá inconscientemente, van reduciendo la vida humana a una aventura sin fantasía, lejana de la naturaleza, en un divorcio que no puede ser normal, que contradice las necesidades orgánicas, tendiendo hacia una arrogancia sospechosa, como en un desafío a los orígenes de los cuales no podemos olvidarnos.” “Lina Bo Bardi.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Ed. FERRAZ, Marcelo São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993. [p.120].

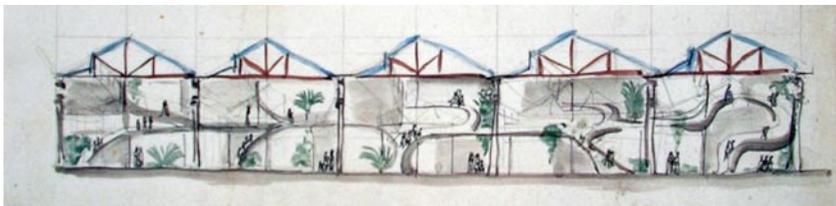


Fig.213 a 215: Arquitectura de proposiciones: croquis de los proyectos para el Museo de Carrara, Conjunto Itamambuca y Sesc Pompéia.

bobardiano es fundamental para la comprensión del cronotopo ‘pompeiano’. Tanto los elementos encontrados en la elaboración del objeto arquitectónico proyectado como en su proceso constructivo están íntimamente vinculados al cronotopo del autor. Las características más relevantes del cronotopo del Sesc Pompéia remiten al cronotopo bobardiano. La materialización de una relación sociocultural entre el objeto – el entorno – el usuario, conscientemente elaborado y reflejado en un sin fin de metáforas. La relación establecida conscientemente con la historia, la memoria y la cultura desde la cotidianidad de estos conceptos, reflexionados ampliamente por Paul Ricoeur, y que están presentes en cada gesto del día-a-día de las personas. También en la potenciación del vínculo comunicativo inherente al objeto arquitectónico que Mijail Bajtín analiza en el discurso literario, la mirada crítica sobre la cultura, la incorporación de las voces, a través del filtro de la voz del narrador que nunca desaparece, manejándola éticamente y de manera consciente. “A obra arquitetônica é uma lógica de ‘proposições’, que difere da lógica ‘dos termos’ que até hoje tem apresentado a cultura idealista. E como tal passível de demonstração. E como tal mais perto de uma ciência. Uma arquitetura pode ser julgada em termos lingüísticos, do ponto de vista semântico, sintático e pragmático, isto é, segundo sua ‘transmissão informativa’, sua estrutura, sua formação histórica e sua eficiência sociológica. Mas todas essas componentes são as componentes de uma lógica de proposições. E estas proposições são essencialmente de conteúdo.”<sup>124</sup>

La consciencia del papel comunicativo de la arquitectura nos enseña que los cronotopos del autor y del objeto arquitectónico no son el mismo, ya que Lina Bo Bardi a través de su cronotopo llega a respuestas arquitectónicas muy diferentes entre sí. Sin embargo, el cronotopo del autor, la capacidad de comprender lo que le circunda, es lo que posibilita que se conforme el cronotopo del Sesc Pompéia con su multiplicidad de miradas expuestas, de realidades diferentes a la del autor, que también está presente con su distanciamiento brechtiano para finalmente envolver. El objeto que propone un respeto al lugar y al hombre no pasivos, sino como elementos vivos y actuantes de la cultura. En este sentido, los cronotopos de Lina y del Sesc Pompéia caminan en la misma dirección, inscribiendo en el paisaje paulistano una novela polifónica y dialógica.

124. “La obra arquitectónica es una lógica de ‘proposiciones’, que difiere de la ‘lógica’ de los términos que hasta hoy ha presentado la cultura idealista. Y como tal es pasible de demostración. Y como tal está más cerca de una ciencia. Una arquitectura puede ser juzgada en términos lingüísticos, desde el punto de vista semántico, sintático y pragmático, es decir, según su ‘transmisión informativa’, su estructura, su formación histórica y su eficiencia sociológica. Sin embargo, todos estos componentes son los componentes de una lógica de proposiciones. Y estas proposiciones son esencialmente de contenido.” BO BARDI, Lina. “Apuntes personales. Sin fecha.” Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.

PROYECTAR LA COMUNICACIÓN DEL OBJETO.  
PLAYGROUNDS EN ÁMSTERDAM.

Los objetos arquitectónicos que serán analizados son frutos del trabajo que el arquitecto holandés Aldo van Eyck desarrolló, en un primer momento, como funcionario del Departamento de Obras Públicas de Ámsterdam en el período de inicio de la reconstrucción de la ciudad. Aldo van Eyck realiza un gran conjunto de playgrounds entre los años 1947 e 1978 en Ámsterdam. Estos proyectos se inician en la Ámsterdam de la posguerra y posteriormente se extienden a las nuevas urbanizaciones que surgen en la periferia de la ciudad en las décadas posteriores. Van Eyck parte de una composición proyectual a partir de elementos que remiten a la memoria elemental del hombre, a las formas primarias y biomorfas. Recurre a esta memoria tan elemental para constituir *lugar* en vacíos urbanos producidos durante la 2° Guerra Mundial, solares que fueron arrasados y que debían, a partir de entonces, generar un nuevo lugar y una nueva memoria. A parte del manejo que el arquitecto hace del entorno, de la historia y del cronotopo arquitectónico, el interés del análisis de este proyecto para el laboratorio propuesto reside particularmente en su implantación a gran escala y durante un largo período de tiempo – alrededor de 700 playgrounds a lo largo de 30 años – distribuidos por toda la ciudad. Este proyecto asume entonces él mismo las características propias de un laboratorio. Los playgrounds tenían como objetivo conformar nuevos lugares – sea en el casco antiguo bombardeado sea en las nuevas urbanizaciones periféricas – y por lo tanto, generar una nueva memoria. Otro dato que hay que añadir es que estos objetos arquitectónicos tuvieron durante su fase de proyectación la participación popular, estrechando de esta forma, los vínculos entre autor (a través del objeto proyectado) y usuario. Es decir, un hecho que acerca los imaginarios del arquitecto y de la población en la construcción del espacio público, generando otra perspectiva para la comprensión de la arquitectura como un hecho sociocultural.

Hay que resaltar que debido a la dificultad de acceso a muchas de las fuentes originales (principalmente proyectos y textos del autor), este trabajo tomó como base parte del amplio material compilado y el estudio minucioso que el Prof. Dr. Francis Strauven realizó sobre la vida y arquitectura de Aldo van Eyck.

## EL PROCESO DE TRABAJO DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

- CÓMO EL ARQUITECTO DESARROLLA EL PODER CREATIVO DEL LENGUAJE<sup>1</sup> (LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS PARA REALIZAR EL PROYECTO) Y EL GRADO DE ABSTRACCIÓN EMPLEADO (CÓMO SE ORGANIZAN LOS ELEMENTOS CONSIDERADOS).

El largo proceso de proyectación de los playgrounds - 30 años - posibilita que el arquitecto experimente una transformación en su proceso proyectual. A los elementos que maneja en los primeros proyectos, aunque formalmente siguen pareciéndose a los últimos, se les añade, a lo largo del tiempo, nuevos significados. La composición de los primeros playgrounds tiene una relación muy cercana al cronotopo de 'De Stijl' y de otros representantes de la primera vanguardia del arte moderno como Brancusi o Arp. Es decir, establece un arte sintético, básico, llegando a un lenguaje esencial, sin adornos, donde el objeto, sin embargo, es tratado en toda su complejidad espacial. La intención es llegar a un objeto elemental capaz de lograr una comunicación universal, una nueva relación entre el artista y la sociedad de su propio tiempo histórico. En el primer manifiesto del movimiento De Stijl, se sentencia: "Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva..... Y, al servir al principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico."<sup>2</sup> En la materialización de estos propósitos, la abstracción juega un papel importantísimo en la elaboración del objeto artístico. La forma pasa de ser la finalidad última del artista al medio con el cual lograr este arte más elemental, por lo tanto, más universal. Dice van Eyck al respecto: "Form is a medium, not an end. The difference between limited forms and elementary forms lies exactly in this distinction."<sup>3</sup> Este arte

191

1. El lenguaje arquitectónico entendido como la información más cercana al universo del autor, transformándose, por lo tanto, en su expresión ideológica más pura, en rico material para la investigación tanto del proceso creativo del autor como de su proceso de trabajo, a parte de materializar la forma de relacionarse el autor con el mundo que le rodea y con la arquitectura.  
2. Théo Van Doesburg & Piet Mondrian & Bart an der Leck, J.J.P. Oud... "Manifiesto De Stijl." De Stijl 1917.

3. "Forma es el medio, no un fin. La diferencia entre las formas limitadoras y las formas elementales se configura exactamente en esta distinción." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." CIAM 6th Congress - Bridgwater. no publicado, 1947. (p.2).



Fig.1: Bertelmanplein, primero playground diseñado por Aldo van Eyck en 1947.

Fig. 2 Rapenburg, playground construido 21 años después, en 1968.



Fig. 3 a 5: Inspiración para la elaboración del lenguaje arquitectónico de van Eyck: el arte de De Stijl y Arp.

Fig. 4 a 7: Van Eyck convierte los elementos compositivos de las vanguardias artísticas en juegos infantiles.

total defendido por De Stijl y otros exponentes de las vanguardias modernas, en los playgrounds de Ámsterdam se materializan a través de cada uno de los elementos compositivos que maneja van Eyck. Las formas elegidas por van Eyck buscan este lenguaje formal elemental – universal defendido por De Stijl. La semiesfera, el círculo, la semicircunferencia, los cilindros, las barras y los cubos se convierten en juegos infantiles a través del proyecto de Aldo van Eyck.

En la elaboración proyectual de los playgrounds hay una preocupación compositiva extremada. Hacen parte de esta composición todos los elementos presentes en el contexto, es decir, árboles, bancos, los juegos infantiles, el pavimento, los materiales. Van Eyck interpreta todos estos componentes como elementos compositivos activos, cada uno con su valor definido y delimitado dentro de la composición. La armonía compositiva buscada no se establece a partir de la simetría encontrada en el arte clásico sino a través de experiencias espaciales, temporales y sensoriales, a través de un *conscientemente buscado equilibrio entre elementos desiguales* que difieren en posición, proporción, ubicación, escala y temporalidad a causa de sus caracteres funcionales y simbólicos diferentes. Los juegos proyectados por van Eyck no parten de las formas geométricas elementales sino que llegan hasta ellas como resultado de su proceso configurativo. Van Eyck buscaba elaborar juegos que activasen, de manera asociativa, las actividades físicas y mentales de los niños. Juegos donde los niños a través de la imaginación pudieran descubrir y desarrollar movimientos característicos de la infancia como correr, saltar, equilibrarse, colgarse. Al proponer juegos que potencien la imaginación para descubrir una secuencia de movimientos, van Eyck determina que los juegos solamente funcionan como tales si son *experimentados y percibidos espacialmente, en movimiento*. Para esto proyecta formas simples, estables y arquetípicas, que no impongan una función fija y que inviten a la experimentación y al movimiento.<sup>4</sup> Para cada playground, durante el proceso proyectual, van Eyck busca establecer diferentes niveles de relación y por lo tanto también de significados. Busca crear un espacio narrativo.

4. STRAUVEN, Francis. "Chaptel 4. Projects and Teaching 1947-55. Playgrounds 1947-55." *Aldo Van Eyck. The shape of relativity*. Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998. 150-169.

Desde los primeros playgrounds, Aldo van Eyck señala el objeto arquitectónico como un *elemento intermedio*, donde se canalizan las distintas relaciones entre el hombre y el mundo que le rodea, en su sentido más amplio. Dentro del papel de intermediación que van Eyck propone al objeto arquitectónico, está la función de territorializar el espacio, intermediando la relación entre el niño y los distintos juegos, el niño y el adulto y el niño y la ciudad. En el proceso proyectual, Van Eyck establece un espacio determinado y delimitado para cada juego, situación que muchas veces refuerza determinando diferentes diseños de pavimento. En otro nivel, van Eyck también territorializa el espacio al determinar el lugar a ocupar por los niños y por los adultos dentro del ámbito de los playgrounds, especificando la ubicación de los bancos para los padres generalmente periférica a los juegos infantiles. En última instancia, el playground ejerce también de elemento intermediario entre el niño y la ciudad, determinando y delimitando el territorio preferente de los niños en la ciudad de los adultos. La territorialización del espacio en el playground se ve reforzado por el extremo cuidado aplicado en la utilización de una escala justa, que potencie la intermediación entre las distintas relaciones que el arquitecto quiere crear a través del objeto arquitectónico. La aplicación de una escala justa se observa principalmente en la proyectación de los juegos infantiles. Los juegos son de fácil acceso a los niños, como las cajas de arena con el borde rebajado para entrar y donde el perímetro restante sirve para delimitar el espacio de juego y a la vez para sentarse o incluso utilizarlo como una bancada para el juego. Van Eyck se preocupa en emplear una justa medida para cada actividad: sea colgarse, equilibrarse, saltar, etc. La escala justa también actúa como elemento intermediador entre el espacio territorializado de los niños y el resto de la ciudad. La escala refuerza el hilo comunicante entre estos territorios potencialmente diferentes pero que van Eyck propone que sean interconectados. El playground no consiste en materializar una ciudad miniaturizada, donde se reproduzcan el rol de la ciudad de los adultos, ni tampoco crear un territorio fantástico, donde abundan el figurativo y un mundo irreal de cuentos de hadas. Es más bien un territorio a la escala del niño donde éste pueda desarrollar las actividades propias de su edad que antes se desarrollaban por los rincones de la ciudad sin un acondicionamiento apropiado, es decir, a la medida física y emocional de los niños de Ámsterdam.

Sin embargo, van Eyck no se ocupa solamente de las relaciones espaciales que pueden desarrollarse a través de los playgrounds, sino también de las relaciones temporales que envuelven el objeto arquitectónico. Dentro de los conceptos que posteriormente desarrollará en mayor profundidad<sup>5</sup>, está la capacidad intrínseca del objeto arquitectónico de *humanizar el entorno*.

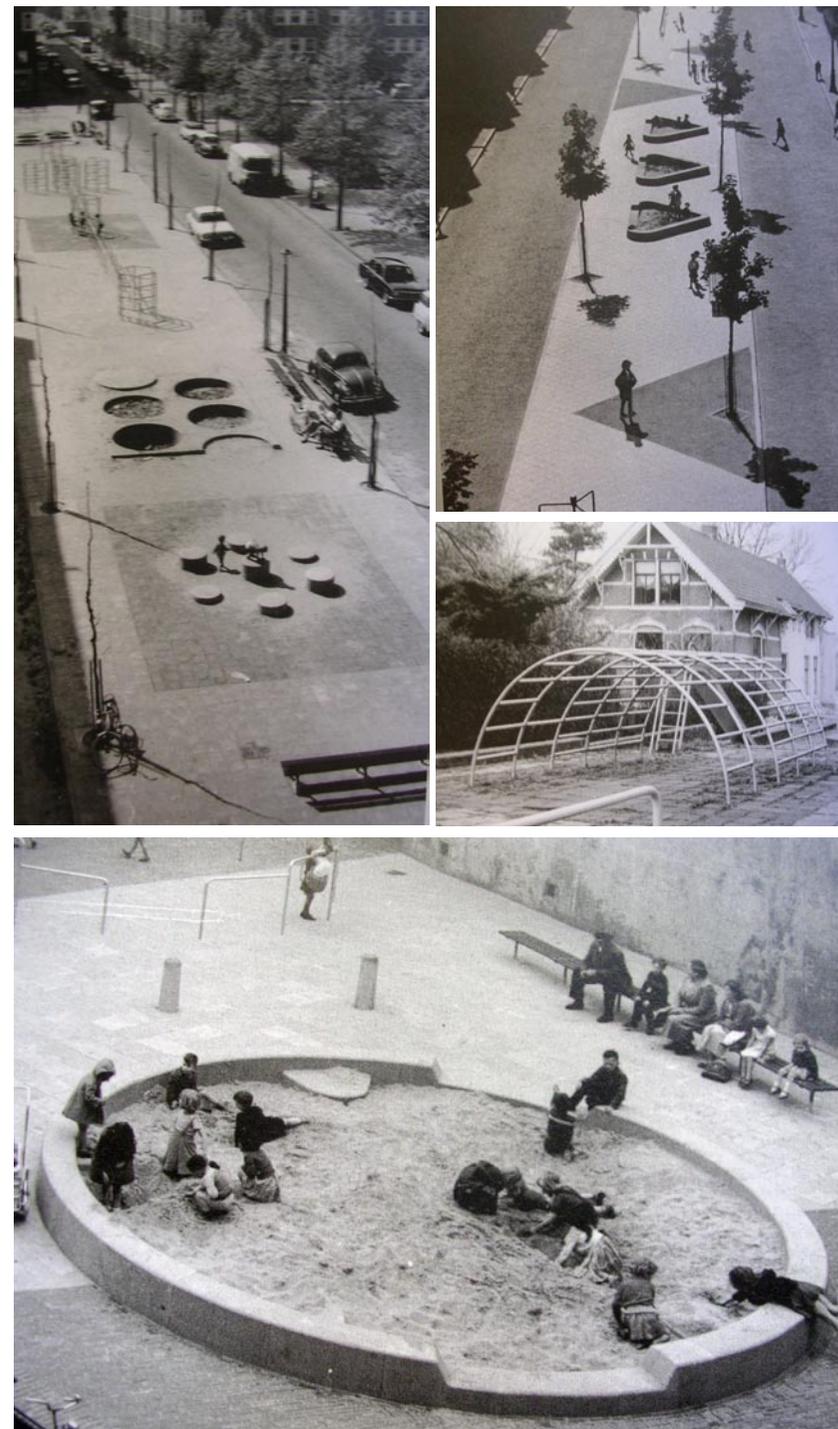


Fig.8 a 10: Playground, espacio intermedio entre el niño y la ciudad. El diseño del pavimento contribuye para la delimitación y definición de los espacios internos de cada juego.  
 Fig. 11: detalle de la caja de arena y sus bordes rebajados.

5. VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

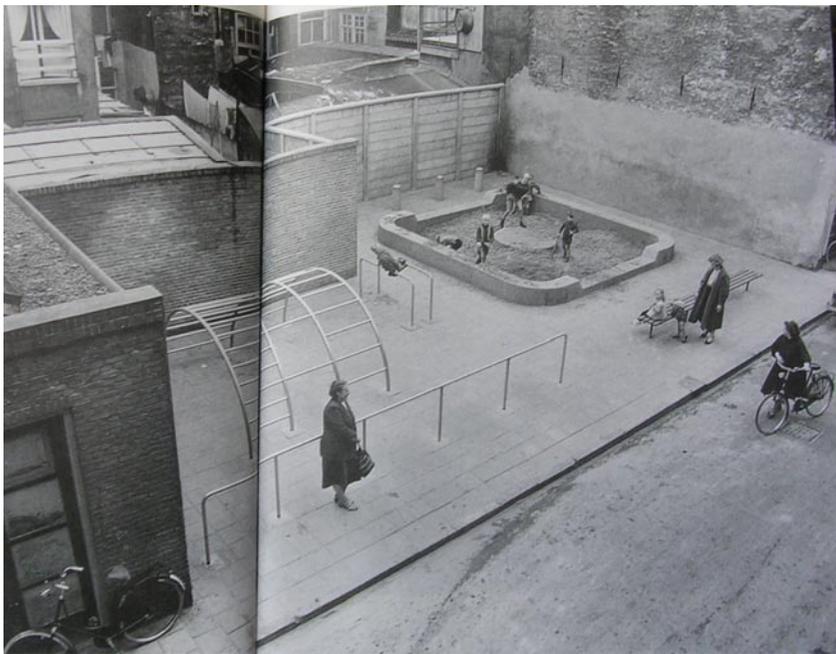


Fig.12: Playgrounds ubicados en el casco antiguo de Ámsterdam. Distancia justa del pasado reciente.

Fig.13: Playgrounds de las nuevas urbanizaciones: construir nuevos espacios públicos.

Esta situación se da cuando el objeto, según van Eyck, es capaz de interiorizar tanto el espacio como el tiempo. Esta experiencia sólo se puede materializar cuando el arquitecto entiende el tiempo como duración<sup>6</sup>. La conciencia del tiempo presente no aparece como un instante que separa lo que fue (pasado) de lo que será (futuro), sino como punto de encuentro entre estos dos tiempos. Aldo van Eyck entiende que “pasado y futuro son creados en el presente.”<sup>7</sup> La conciencia del tiempo permite que el arquitecto lo interiorice en el objeto arquitectónico. En los playgrounds, esta situación se da en diferentes niveles. En el caso de los playgrounds ubicados en el casco antiguo de Ámsterdam, el objeto arquitectónico se convierte en intermedio entre el pasado – solares bombardeados en la 2ª Guerra Mundial – y la nueva situación de la ciudad, es decir, el proceso de reconstrucción y ampliación de Ámsterdam. Muchos de los primeros playgrounds ejecutados ocuparon los solares que habían sido bombardeados en la guerra y que permanecían vacíos o subocupados. El objeto arquitectónico proyectado permite afrontar el futuro de la ciudad desde el tiempo presente, o sea, desde una nueva necesidad surgida en la posguerra, sin olvidar, porque no oculta ni maquilla, el pasado reciente. Es el tiempo entendido como duración<sup>8</sup>. Los objetos arquitectónicos del centro de la ciudad mantienen una distancia justa del pasado: no lo convierten en un fantasma, una sombra de lo anterior, ni tampoco se propone como tabula rasa, proyectándose hacia el futuro eliminando las huellas del pasado. En caso de los barrios nuevos, los playgrounds también se encargan de establecer memoria y consecuentemente sentido de lugar. Estos playgrounds surgen durante la reconstrucción y ampliación de Ámsterdam y tienen como objetivo convertirse en una referencia de centralidad, de espacio público, de calidad urbana en los nuevos territorios. Tanto en el caso del centro como en las nuevas urbanizaciones periféricas, los playgrounds se convierten en el objeto *intermediario*, capaz de generar nuevas relaciones con la memoria y con el sentido de lugar. Sobre esta cuestión sentencia van Eyck: “The past and the future are then container in the span of the present.”<sup>9</sup>

6. Van Eyck se refiere al concepto bergsoniano del tiempo como duración que desarrollaremos de forma más detallada en apartados posteriores del análisis.

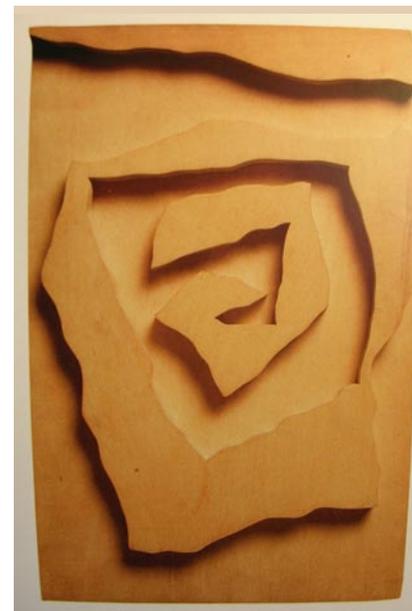
7. VAN EYCK, Aldo. “Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.” *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

8. Aldo van Eyck analiza ampliamente la cuestión del tiempo como duración en VAN EYCK, Aldo. “Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.” *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

9. “El pasado y el futuro están, pues, contenidos en la expansión del presente”. VAN EYCK, Aldo. “Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.” *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

El transcurrir del tiempo que Aldo van Eyck propone manejar a través del objeto arquitectónico requiere, por parte del arquitecto, una relación renovada de asociación entre tiempo y espacio, más allá de una continuidad visual. Van Eyck reivindica una 'conciencia simultanea' de espacio y tiempo, ambas interiorizadas, pues al interiorizar solamente el espacio, se elimina de antemano el potencial de experiencia que sólo la incorporación del factor tiempo puede aportar al significado del objeto arquitectónico. El tiempo es un elemento protagonista en el proceso de proyectación de los playgrounds y va más allá de la relación directa que se establece con el entorno inmediato, sea el centro o las nuevas urbanizaciones. A través de los playgrounds, Aldo van Eyck establece una relación temporal más amplia y profunda, es decir, con todo el ámbito de la cultura. Al comprometerse con un lenguaje elemental, orgánico, universal, van Eyck conscientemente se acerca a las manifestaciones más primarias de las actividades culturales del hombre. Sea desde los movimientos primarios, espontáneos y recurrentes de los niños que inspiran la elaboración de los juegos infantiles hasta las formas, elementales en diferentes culturas, que aplica en la elaboración de los playgrounds.

Este ir y venir en el tiempo y en el espacio llena conscientemente la arquitectura de los playgrounds de asociaciones, tanto emocionales como intelectuales. Subraya Aldo van Eyck: "Places at great distance from each other should still be conceived in terms of each other, in close relationship, no less than those which are close together, since memory, anticipation, emotional and intellectual association transcend the limitations of temporal and spatial distance."<sup>10</sup> Esta intencionalidad conceptual hace que van Eyck, a lo largo del proceso proyectual de los playgrounds, añada nuevos significados a las formas proyectadas. La búsqueda simplificación formal, de lenguaje universal, muy cercano en sus principios al de De Stijl y otras vanguardias artísticas del siglo XX (Arp, Mondrian, Brancusi, Grupo Cobra...), acaba por acercarlo también a diferentes culturas, tanto del África del Norte como del África Negra y a la elaboración de un lenguaje arquetípico<sup>11</sup>.



10. "Los lugares a gran distancia entre si deberían aún así ser concebidos en términos del uno al otro, en relación estrecha, no menos que los que están cerca, ya que la memoria, la anticipación, la asociación emotiva e intelectual trascienden las limitaciones de distancia temporal y espacial." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

11. Volveremos más detenidamente a la conformación del lenguaje arquetípico en el apartado: "El grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto. Estilo vs. tipo." (p.206 - 210).

Fig.14 a 16: Conciencia simultanea. Los playgrounds son resultado de asociaciones emocionales e intelectuales como el arte de Brancusi y la cultura Dogon.

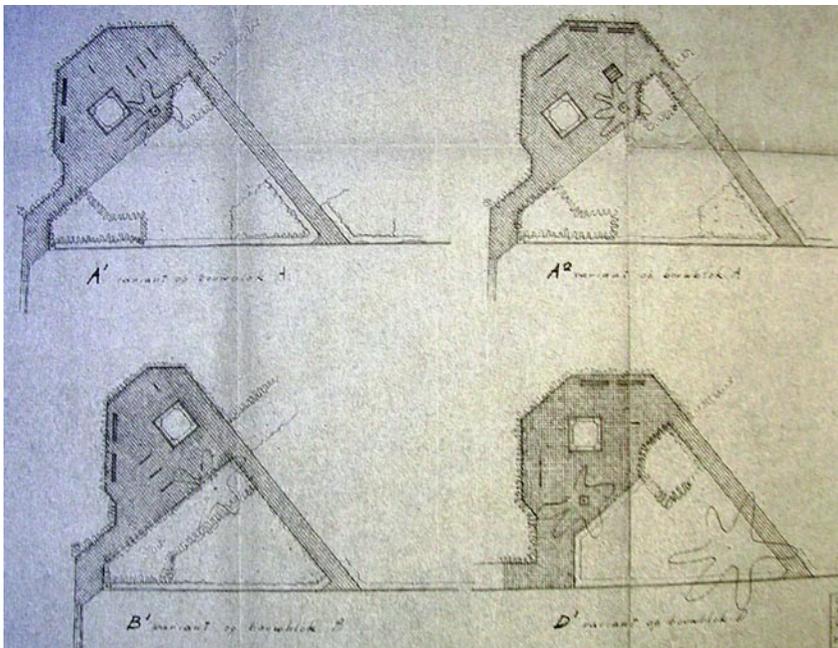


Fig.17 y 18: Fotos acerca de la cultura Dogon realizadas por Aldo van Eyck en visita a África en los años 40.

Fig.19: Conformación en los playgrounds de un lenguaje arquetípico.

Fig. 20: Sistema de lugares semejantes: código reconocible en la ciudad.

El contacto que establece con lenguajes arquetípicos que encuentra en sus recurrentes viajes a África<sup>12</sup> refuerza en Aldo van Eyck la búsqueda para los playgrounds de un lenguaje arquetípico, cargado de significados. Crea de forma consciente un código de reconocimiento de los playgrounds en la ciudad, una red de lugares interconectados espacial, temporal y simbólicamente. Una especie de mapa imaginario de los espacios lúdicos, observable y reconocible tanto para los niños, que pueden identificar y ubicar su territorio específico, como para el adulto y la ciudad oficial. Van Eyck, al buscar esta red de semejanzas entre los diferentes playgrounds que proliferan por toda Ámsterdam, se centra en establecer entre ellos *rasgos compartidos* (diferente de la homogeneización). Dice Aldo van Eyck: "To encounter the same place several times at short intervals under similar or dissimilar circumstances, or to encounter the same place again after a long period, is a different experience. [...] Circumstances certainly can make the impressions of different places as similar as they can make the repeated impression of the same place dissimilar. A place is therefore never the same place."<sup>13</sup> Los elementos recurrentes utilizados para conformar esta red de lugares semejantes interconectados son los campos de arena, tipos variados de 'piedras', barras paralelas, estructura para escalar; túnel / puente / arco, cúpula, balancines, poste para saltos, espejos de agua / piscinas, bancos y arbustos. En un exhaustivo juego compositivo, van Eyck va reagrupando, reordenando, refigurando, repensando la infinita red de relaciones que se puede entramar partiendo de estos elementos en el continuo proceso configurativo de los playgrounds. A través de la arquitectura, van Eyck ejercita también el acercamiento al lenguaje elemental cargado de significado de los niños, como también se proponían a través de la pintura y escultura los componentes del Grupo Cobra. Con el proyecto de los playgrounds, Van Eyck puede experimentar y desarrollar una *arquitectura de relaciones*, considerando principalmente las relaciones entre tiempo y espacio, entre forma y contenido, entre memoria y anticipación, entre usuario y autor, entre diferentes lugares y el mismo lugar. En fin, *la arquitectura observada a partir de las relaciones que genera* y que, finalmente, acaba por convertirse en el tema conceptual central que le ocupará durante toda su trayectoria profesional, tanto a través de los proyectos de los playgrounds como de numerosos artículos, ensayos, conferencias, clases y otros proyectos arquitectónicos.

12. Francis Strauven describe detalladamente los diferentes viajes que hace Aldo van Eyck por el continente africano y la influencia en su arquitectura IN STRAUVEN, Francis. "Travels 1947-52' and 'Forum 1959-63 - further development of the 'other idea'." Aldo Van Eyck. *The shape of relativity*. Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998.

13. "Encontrar el mismo lugar varias veces a pequeños intervalos bajo circunstancias similares o diferentes, o encontrar el mismo lugar otra vez después de un largo período, es una experiencia diferente. [...] Ciertamente, las circunstancias pueden dar la impresión de lugares diferentes como similares, así como pueden dar la impresión repetida del mismo lugar como diferente. Por lo tanto un lugar nunca es el mismo lugar." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

▪ CÓMO APARECE EL ENTORNO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO.

El entorno en la elaboración de los playgrounds aparece de forma muy consciente en el proceso proyectual de Aldo van Eyck, pero de manera compleja, donde el concepto de lugar es tratado de forma muy profunda. Aldo van Eyck expone, ante todo, que cuando el hombre percibe el transcurrir del tiempo como un continuum, en concepto bergsoniano, *tiempo entendido como duración*, el individuo se vuelve consciente de la existencia (consciencia de ser), de *estar* en el mundo, es decir, *posee la conciencia de lugar*. Desde esta perspectiva, el tiempo se vuelve en el proceso creativo de los playgrounds, un elemento protagonista y conformador de lugar. El tiempo entendido como duración está a la base de la conciencia de lugar. Convierte el presente no en un intervalo entre el pasado y el futuro sino en *'el lugar' donde se permite percibir* – por lo tanto, ser consciente – del pasado (lo que fue) y del futuro (lo que será). Dice van Eyck: “In coinciding with time, futhermore, he coincides with himself. There is then no difference between sense of duration and sense of being, not for that matter between these and sense of the present, for the present is experienced as extending into the past and the future; past and future are created in the present.”<sup>14</sup>

A esta concepción del tiempo debemos sumar otros aspectos que conforman el papel del entorno en la elaboración de los playgrounds de Ámsterdam. Aunque en un principio no se imaginaba que el proceso de proyectación de los playgrounds perduraría durante 30 años ni que alcanzaría la suma de más de 700, van Eyck ya era consciente de que se implantaría a gran escala, es decir, que cada barrio de la ciudad podría acceder a este tipo de equipamiento público. Partiendo de este principio, van Eyck proyecta considerando dos dimensiones: la unidad y el conjunto. En todo caso, esto no significa una homogeneización, es decir, una proliferación de unidades idénticas, sino que al conformar un conjunto, van Eyck puede realizar numerosas combinaciones, y al relacionarlas entre si establecer una unidad: la unidad de un lenguaje. El conjunto entendido no como congregación de idénticos sino como reunión de complementarios. Aldo van Eyck, al imprimir este lenguaje en el espacio físico de la ciudad de Ámsterdam, abre paso al *reconocimiento*. Para construir en el espacio físico un código de reconocimiento, van Eyck elabora objetos *arquetípicos*.<sup>15</sup>

14. “Coincidiendo con el tiempo, además, coincide consigo mismo. Así pues, no hay diferencia entre el sentido de duración y el sentido de ser, no por ese hecho entre estos sentidos y el sentido del presente sino porque el presente se experimenta como expandido en el pasado y el futuro; pasado y futuro son creados en el presente.” VAN EYCK, Aldo. “Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.” *The child, the city and the artist*; tesis no publicada, 1962.

15. Hablaremos más detenidamente del arquetipo en el apartado: “El grado de personificación de la obra del autor en la elaboración del proyecto. Estilo vs. tipo.” (p.206 - 210).

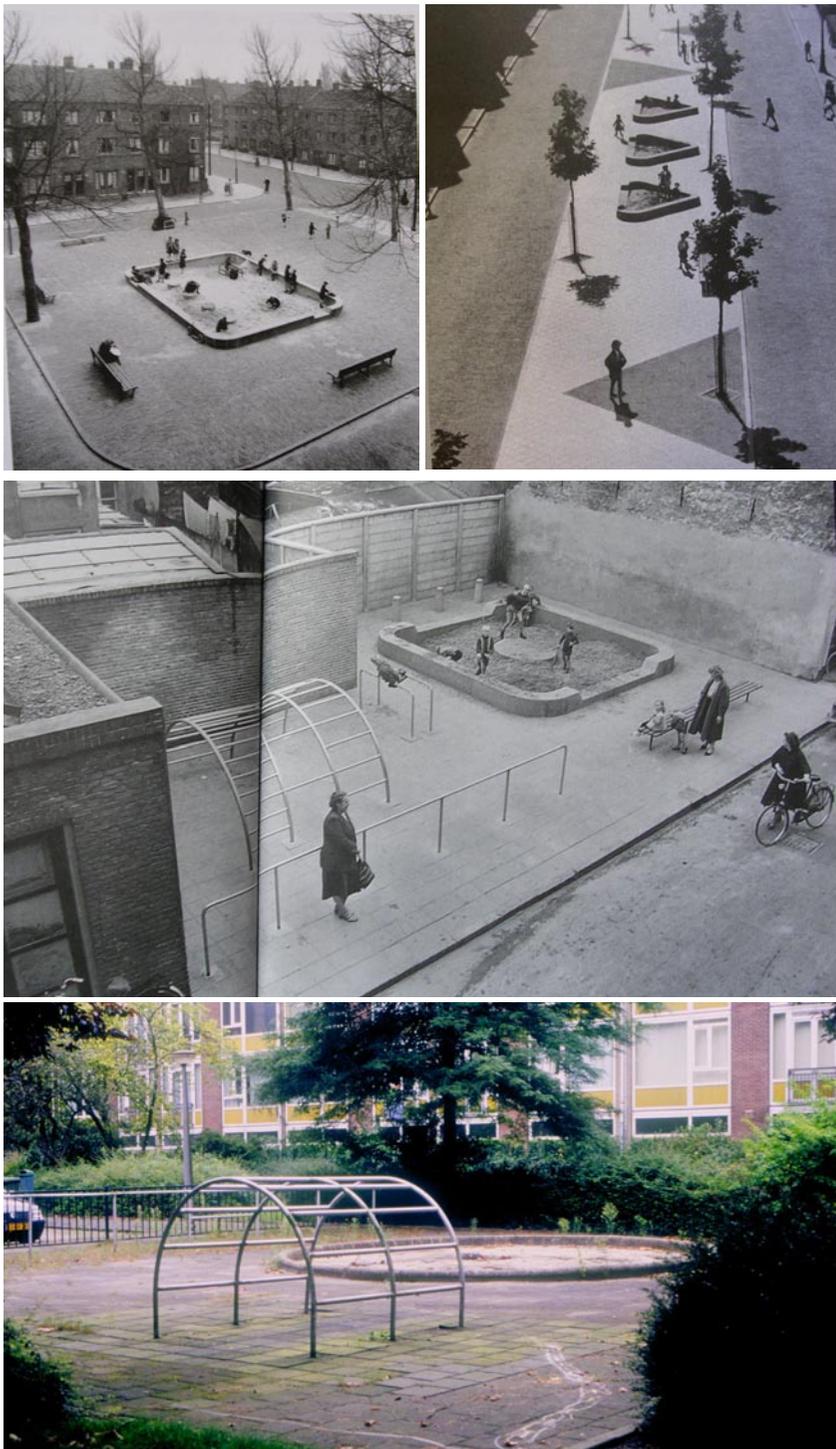


Fig. 21 a 24: Red de lugares reconocibles. Bertelmanplein (1947), Saffierstraat (1950), Egelantiersstraat (1956), Tongelaar (1960).

La proyectación de un conjunto de objetos arquetípicos crea un mapa de espacios lúdicos reconocibles en la malla urbana de Ámsterdam, tanto para los niños como para los adultos. El *reconocimiento*, según Kant, sugiere *recorrer, unir, reconocer*. *El pasado reconocido tiende a hacerse resaltar como pasado percibido*. A este respecto resalta Ricœur: "La transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse, y, más que a ningún otro, vivir en... (...) De este modo, las 'cosas' recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. Y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar. En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los 'lugares de memoria', antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico. (...) Los lugares 'permanecen' como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos únicamente transmitidos por vía oral vuelan como lo hacen las palabras. Gracias también a este parentesco entre los recuerdos y los lugares, pudo edificarse, en cuanto método de los *loci*, la clase de *ars memoriae*."<sup>16</sup>

Van Eyck, consciente del potencial que los playgrounds poseían como 'lugares de memoria', echa mano de esta potencialidad latente, añadiendo a los juegos infantiles nuevos significados que convirtieran esta potencialidad en un rasgo característico del objeto arquitectónico. Para lograr este objetivo, el reconocimiento juega un papel decisivo en la elaboración de los playgrounds. El reconocimiento, lo podemos encontrar en la base conceptual de *la memoria entendida como hábito*, que Bergson señala como la polaridad inherente a la memoria-recuerdo. Paul Ricœur<sup>17</sup> resalta que el vínculo entre estos dos conceptos (hábito y recuerdo) en la concepción bergsoniana es la relación que establecen con el tiempo. La memoria entendida como hábito está incorporada a "la vivencia presente, no marcada, no declarada como pasado"<sup>18</sup>, "forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, 'actuada', más que representada."<sup>19</sup> A través de la acción de reconocer objetos semejantes distribuidos por la ciudad, Aldo intencionalmente crea los recorridos, elabora la red de lugares lúdicos y más profundamente establece un hábito. Es decir, una clase de memoria directamente vinculada con la vivencia. Los lugares, a través del tiempo, se van conformando como *inscripción*. Dice van Eyck al respecto:

16. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003. (p.63).

17. IN 'La memoria, la historia, el olvido', Paul Ricoeur analiza ampliamente la comprensión que Bergson hace de la memoria en 'Matière et Mémoire'.

18. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editorial Trotta, 2003. (p.44-45).

19. BERGSON, Henri. "Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit." *Oeuvres* Paris: PUF, (p.227).

“Memory implies a process of recognition and identification, an ideational process of a very complex sort. The former impressions must not only be repeated, they must also be ordered and located, and referred to different points in time.”<sup>20</sup> El reconocer de este modo se aproxima a la percepción. Aldo van Eyck, reflexionando sobre el tema, se refiere a la importancia de la asociación emocional del usuario con respecto a los objetos arquitectónicos construidos: “the impact of emotional association will likewise intensify the impact of memory and anticipation, though more unconsciously, and blend the images of former places experiences, carried in memory, with those that take place and still will – or will again.”<sup>21</sup>

Aldo van Eyck se propone *crear lugares que doten de significado su entorno*. En el caso de los playgrounds del centro de la ciudad, su papel es fundamental en la reconstrucción física y simbólica del casco antiguo. En el contexto de la posguerra, muchos de los solares permanecían vacíos o subocupados después de los bombardeos que sufrió la ciudad. Los playgrounds representaban un *renacer cualificado de la vida urbana* por privilegiar el papel del niño en la nueva sociedad que surgía. Crear una nueva memoria sobre las huellas recientes de un mal recuerdo. En el caso de los playgrounds ubicados en las nuevas urbanizaciones periféricas, su papel también era de crear nuevos lugares que dotasen de significado su entorno. Al establecerse como nuevos territorios en los arrabales de la ciudad, los nuevos barrios necesitaban equipamientos que los dotaran de la humanidad, centralidad y calidad urbana que en el centro la pátina del tiempo había ayudado a consolidar. A este respecto, dice el arquitecto: “real places express both the humanity that went into their making and the humanity they evoke and absorb. Their aesthetic impact, also, is appreciated by what is drawn from them through human contact. It is for the reason that I say: a place represents the appreciation of it – sensory, emotional and associative.”<sup>22</sup> Por lo tanto, más que interpretar, ignorar o someterse al entorno que circunda al objeto arquitectónico, Aldo van Eyck se involucra en *crear lugar* (unidad) pero también una *red de lugares* (conjunto), reforzando el continuo juego de fuerzas complementarias que propone el arquitecto.

20. “La memoria implica un proceso de reconocimiento e identificación, un proceso ideacional de un tipo muy complejo. La impresión anterior no sólo debe ser repetida, también debe ser ordenada y situada, y hacer referencia a diferentes puntos en el tiempo”. VAN EYCK, Aldo. “Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.” *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

21. “el impacto de la asociación emocional intensificará asimismo el impacto de la memoria y la anticipación, aunque más inconscientemente, y mezclarán las imágenes de experiencias de lugar anteriores, cargadas en la memoria, con aquéllas que tienen lugar y aún tendrán lugar – o tendrán lugar otra vez.” Ídem.

22. “Los lugares reales expresan tanto la humanidad que entró en su construcción como la humanidad que evocan y absorben. Su impacto estético, también es apreciado por lo que se saca de ellos con el contacto humano. Es por esta razón que digo: un lugar representa la apreciación de él – sensorial, emocional y asociativa.” Ídem.

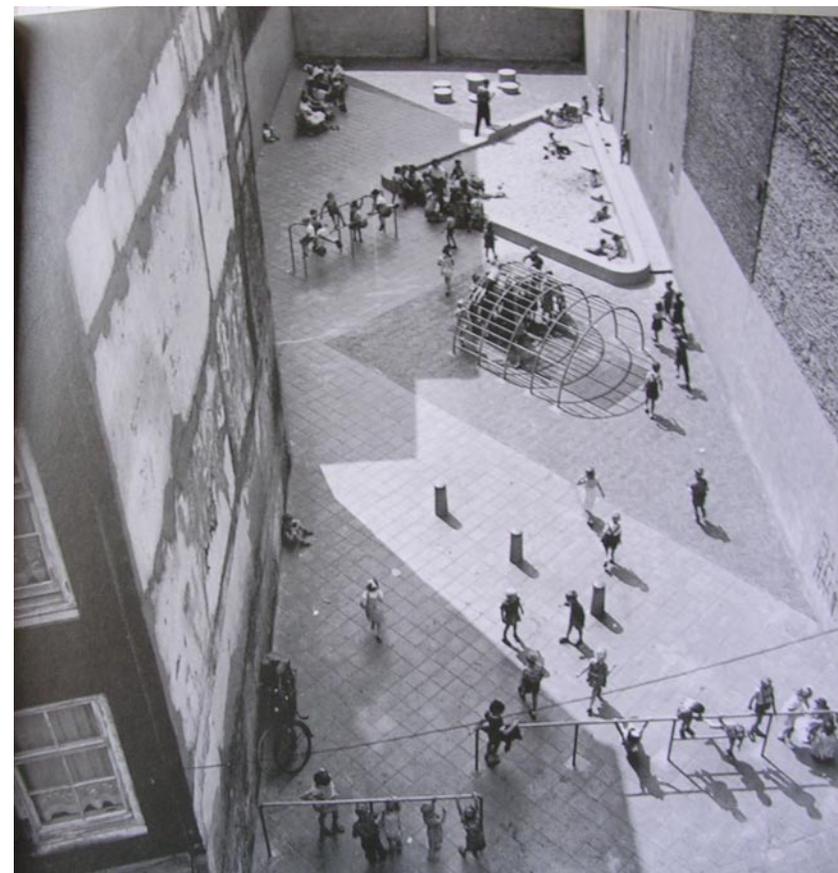


Fig. 25 y 26: Objetos que doten el entorno de significado. Vida urbana cualificada. Como ejemplo, Dijkstraat [1954] y Wedderborg [1966].



Fig. 27 a 29: Fenómeno Gemelo: lleno/vacío, grande/pequeño, abierto/cerrado...

Al proyectar los nuevos lugares, van Eyck expone su visión de mundo a través del proceso proyectual. La comprensión de que las fuerzas actuantes en la naturaleza son complementarias y no opuestas, hacen que Aldo investigue, reflexione y finalmente aplique en sus proyectos lo que él llama 'fenómeno gemelo'. Con respecto al entorno, el fenómeno gemelo aparece como "un lugar que participa en dos esferas diferentes, un lugar 'que induce conciencia simultánea de lo que es significativo en la otra parte', un momento relleno con 'significado múltiple en equilibrio'."<sup>23</sup> En el centro de Ámsterdam, los playgrounds son simples y delgadas líneas en un entorno densamente construido, un intervalo, una levedad, una fragilidad en el entorno resistente, sólido, macizo. Frente a los edificios que le circundan, donde las fachadas resguardan la actividad de sus usuarios, el playground es una invitación a la vida en la calle, compartida, exteriorizada, pública. En cuanto a los playgrounds ubicados en las nuevas urbanizaciones, van Eyck también recrea el juego entre complementarios, aportando a los grandes y amplios espacios, fruto del urbanismo moderno, cercanía, intimidad y el efecto sorpresa de los recorridos tan presentes en los centros históricos de las ciudades. A través de la utilización de arbustos, van Eyck crea una estructura maciza, contraponiendo / complementando la ligereza de las estructuras de los juegos infantiles, creando recorridos, generando la sorpresa que la amplitud y la regularidad del urbanismo moderno rechazó. Juego entre complementarios: abierto / cerrado, grande / pequeño, cerca / lejos, lleno / vacío. Francis Strauven comenta el juego de complementarios para van Eyck: "El lugar surge de una relación entre diferentes - de hecho contrarios - espacios o aspectos espaciales. La arquitectura no debería hacer autónomos sus anti-polos espaciales, sino ponerlos en contacto y reconciliarlos como 'fenómenos gemelos'."<sup>24</sup>

Aldo van Eyck, muy crítico con la interpretación que muchos arquitectos hacían de los preceptos del movimiento moderno, señala: "Architects today- this implies a tragic paradox - have sold their souls providing visual 'continuity' instead of dedicating themselves to the task of providing the places for simultaneous awareness."<sup>25</sup> El fenómeno gemelo (twin phenomena) y el intermedio (in-between), a los que nos referiremos también en otros apartados del análisis, se convierten finalmente con respecto al entorno en las herramientas conceptuales y arquitectónicas de la proyección de los objetos - lugares.

23. VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

24. STRAUVEN, Francis. "Chaptel 9. Place and Occasion - The shape of relativity." *Aldo Van Eyck. The shape of relativity*. Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998. (p.413).

25. "Los arquitectos de hoy -esto implica una trágica paradoja - han vendido su alma proporcionando 'continuidad' visual en lugar de dedicarse a la tarea de proporcionar a los lugares conciencia simultánea." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

- EL GRADO DE IMPORTANCIA DADO POR EL ARQUITECTO AL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL APOYO CORAL (VOCES Y PUNTOS DE VISTA) EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNICABILIDAD DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO.

Aldo van Eyck, al establecer la experiencia como factor determinante para que exista arquitectura, se concentra en proyectar objetos que potencien la experiencia del individuo. La arquitectura para van Eyck debe ser a la medida del hombre que la habita, del individuo que la usa. Van Eyck encuentra esta concepción sobre la arquitectura en las culturas Dogon y Zeñi, una similitud de pensamiento, lo que acaba por convertirlas en un punto de referencia en su arquitectura.<sup>26</sup> Así como en las culturas Dogon y Zuñi, en los playgrounds no hay una estructura social jerárquica determinada, sino que los objetos mantienen entre si una relación plástica, elemental y relativa, como también ocurre en las composiciones de Mondrian y del movimiento De Stijl de manera general. Al eliminar la jerarquía social, el espacio se convierte en una experiencia sensorial y personal, una especie de "interiorized city' each citizen carries with him as he goes from place to place in the actual city (there are as many 'interiorized cities' in a city as there are citizens). The 'interiorized city' is there in each place encountered. Although it is a subject to continual transmutation, through day-to-day experience, it nevertheless always coincides in a personal way with the city's actual configuration."<sup>27</sup> La proliferación y la variedad de las ciudades percibidas son para Van Eyck el motivo para *proyectar el playground como una experiencia en movimiento*. Las formas de los juegos invitan a los movimientos recurrentes de los niños<sup>28</sup>, a percibir el espacio experimentando. La acumulación de esta experiencia vivida conforma el hábito y se convierte en lugar. De este modo, el lugar

201

26. Retomaremos este tema más adelante en el apartado: "los conceptos genéricos de la forma, del uso (usuario), del entorno, de los movimientos arquitectónicos, de la cultura. Los contenidos valorativos reflejados en la proyección del objeto arquitectónico. La conformación del estilo del autor."

27. "ciudad interiorizada' que cada ciudadano lleva con él mientras va de lugar en lugar en la ciudad real [hay tantas 'ciudades interiorizadas' en una ciudad como ciudadanos]. La 'ciudad interiorizada' se encuentra en cada lugar. Aunque está sujeta a continuas transmutaciones, a través de la experiencia del día a día, no obstante siempre coincide en una forma personal con la configuración real de la ciudad". VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

28. Como observa Francis Strauven IN STRAUVEN, Francis. "Chaptel 4. Projects and Teaching 1947 - 55. Playgrounds 1947 - 55." *Aldo Van Eyck. The shape of relativity*. Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998. 150-169.

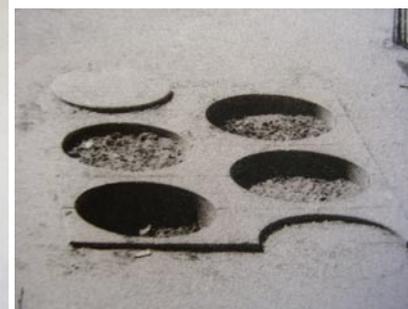
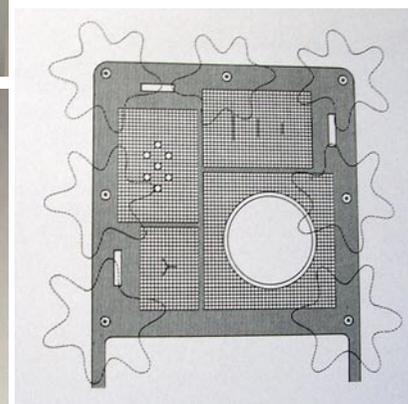
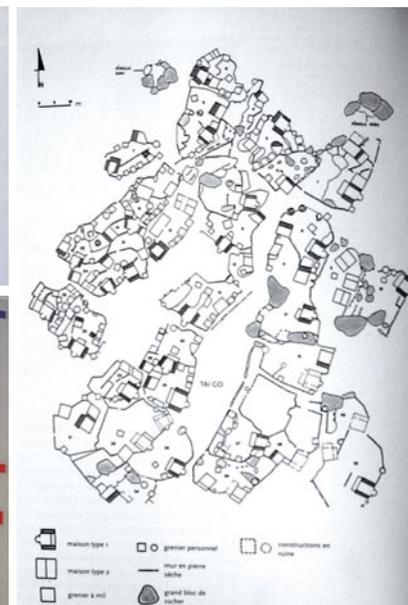
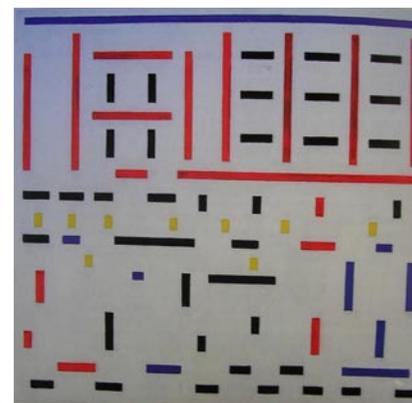
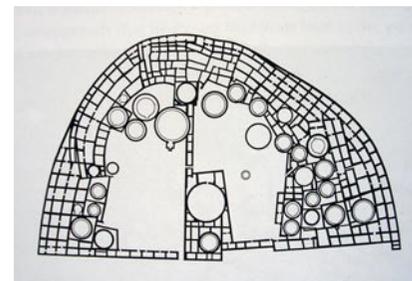


Fig. 30: Plano de Pueblo (cultura Zuñi)

Fig. 31: Plano de un poblado Dogon.

Fig. 32 a 35: La relación plástica, elemental y relativa de Mondrian y De Stijl se reflejan en los playgrounds vaneyckianos así como la ausencia de estructura social jerárquica de los Dogon y Zuñi.

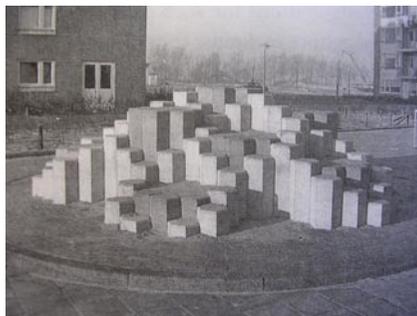
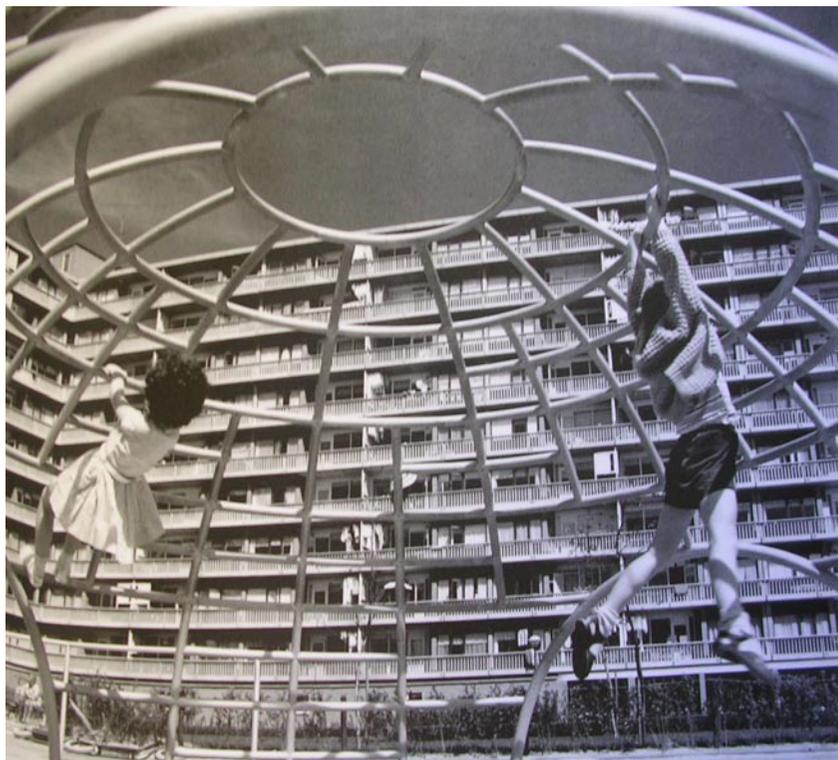


Fig.36 a 38: Los juegos de los playgrounds proponen experimentar el espacio en movimiento.  
Fig.39 y 40: Los juegos y la búsqueda de la escala justa entre el niño y la ciudad.

solamente existe a partir del uso, del hombre habitando este espacio, como confirma Aldo van Eyck: "Just as a skeleton is not a person – a human being – unless it has one in and around it – alive, so a building is not a building, a place not a place until it has people in and around it experiencing its positive meaning potential. They, not the construction, form or materials are the body of space. If space allows people to be alive in it, it will become place. Conversely if we succeed in allowing construction, form or material to become place – an act of poetry and magic – people will know they are alive there and really appreciate 'space' as such. Space experience is thus the reward of place experience."<sup>29</sup>

En los playgrounds, la experiencia en movimiento proporcionada por los juegos infantiles está compuesta por barras simétricas y asimétricas, cúpulas, arcos, cajas de arena, estanques de agua, 'piedras', 'montañas', cilindros para saltos, barras de equilibrio entre otros. Esta percepción en movimiento también se refleja en la adopción de una escala justa, es decir, a la medida entre el usuario y lo que le circunda. Podemos observar la escala justa en la elección del espesor de los arcos y barras, en la altura y anchura de los bordillos de las cajas de arena o de los estanques de agua, que sirven a la vez de límite y bancada de juegos. La escala justa también se refleja en la profundidad que el arquitecto establece para los estanques y cajas de arena, intermedia entre un aderezo urbano y el juego infantil. El individuo, al ser el motivo y el objetivo de la arquitectura de van Eyck, acaba por reflejarse en todos los elementos que el arquitecto maneja en su proceso proyectual. Van Eyck planteará la cuestión del individuo, su relación consigo mismo y con la sociedad de la que forma parte en la base de la concepción de lugar, de espacio, de tiempo, de memoria, de historia, de forma y de contenido.

29. "Así como un esqueleto no es una persona – un ser humano – a no ser que tenga una en y alrededor de él – viva, así un edificio no es un edificio, un lugar no es un lugar hasta que tenga gente en y alrededor de él experimentando su potencial significado positivo. Ellos, no la construcción, forma o materiales son el cuerpo del espacio. Si el espacio permite a la gente estar viva en él, se convertirá en lugar. Y a la inversa, si tenemos éxito en permitir a la construcción, forma o material que se conviertan en un lugar – un acto de poesía y magia – la gente sabrá que están vivos allí y realmente apreciarán el 'espacio' como tal. La experiencia del espacio es, pues, la recompensa de la experiencia del lugar." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

- EL ENTORNO POTENCIAL / OBJETO POTENCIAL / USUARIO POTENCIAL CONSIDERADO POR EL AUTOR EN EL PROYECTO.

"I dislike a sentimental antiquarian attitude towards the past as much as I dislike a sentimental technocratic one towards the future. Both are founded on a static, clockwork notion of time [what antiquarians and technocrats have in common]."<sup>30</sup>

En los apartados anteriores observamos cómo van Eyck proyecta en el tiempo presente y también que entiende el tiempo como duración. De este modo, ¿cómo se comporta el objeto arquitectónico frente al paso del tiempo? ¿Está el objeto van eyckiano diseñado para introducir o adaptarse al cambio?

Al proyectar en tiempo presente, Aldo van Eyck busca un diálogo elemental con el hombre, con el sentido de ser y de estar en el tiempo. Al estar presente en el tiempo, cualquier minuto vivido es irreplicable, y un mismo lugar se convierte en otro nuevo cuando es revisitado. Dice van Eyck: "This articulated image compound is actually a kind of 'interiorized city' each citizen carries with him as he goes from place to place in the actual city [there are as many 'interiorized cities' in a city as there are citizens]. The 'interiorized city' is there in each place encountered. Although it is subject to continual transmutation, through day-to-day experience, it nevertheless always coincides in a personal way with the city's actual configuration. The citizen takes his own 'interiorized city' with him wherever he goes – even if he goes to another city. He may live in one city but many cities live in him. This is what I call place affinity in its right – future – dimension."<sup>31</sup> Van Eyck proyecta el estar en el tiempo, vivificar la experiencia, el tiempo interiorizado<sup>32</sup>. El

30. "Me disgusta una actitud de anticuario sentimental hacia el pasado tanto como me disgusta una actitud tecnócrata sentimental hacia el futuro. Ambas se funden en una noción de tiempo estática, de aparato de relojería [lo que tienen en común los anticuarios y los tecnócratas]." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

31. "Esta imagen-compuesto articulada es en realidad una especie de 'ciudad interiorizada' que cada ciudadano lleva con él mientras va de lugar a lugar en la ciudad real [hay tantas 'ciudades interiorizadas' en una ciudad como ciudadanos]. La 'ciudad interiorizada' se encuentra en cada lugar. Aunque está sujeta a continuas transmutaciones, a través de la experiencia del día-a-día, no obstante siempre coincide en una forma personal con la configuración real de la ciudad. El ciudadano lleva su propia 'ciudad interiorizada' con él vaya donde vaya – incluso si va a otra ciudad. Puede vivir en una ciudad pero muchas ciudades viven en él. Esto es lo que yo llamo afinidad de lugar en su justa – futura – dimensión." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

32. En el artículo 'El interior del tiempo', Aldo van Eyck observa la aportación del concepto al universo arquitectónico. IN VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.



Fig.41 y 42: Los playgrounds: conversión en memoria-hábito. Experiencia urbana profunda.

continuo entre pasado, presente y futuro hace que el objeto arquitectónico tanto potencie como se adapte al cambio. Los playgrounds de Ámsterdam conforman una compleja trama de espacios físicos y espacios percibidos, que con el paso del tiempo se inscriben como memoria-hábito. El objeto arquitectónico entonces pasa a pertenecer a una capa más profunda de la experiencia urbana. Señala van Eyck: "It seems to me that past, present and future must be active in the mind's interior as a continuum. If they are not, the artefacts we make will be without temporal depth or associative perspective."<sup>33</sup> Es decir, no serían capaces de soportar el cambio – los retrasos, las aceleraciones e inversiones que el cambio conlleva – ni de absorber y desarrollar potencialidades latentes en el entorno, en el usuario y del propio objeto arquitectónico.

La pertenencia al tiempo hace que los playgrounds absorban el cambio cuando sea necesario, pues para Aldo "what is just feelble precipitates into the void of time and is lost."<sup>34</sup> Los playgrounds de van Eyck están preparados para asumir y potenciar cambios. Sin embargo, esto no es su causa primera, sino su resultado. Proyecta en el presente, considera la experiencia del pasado y mira hacia el futuro, simultáneamente. Dice Aldo van Eyck: "I have heard it said that an architect 'cannot be a prisoner of tradition in a time of change'. It seems to me that he cannot be a prisoner of any kind. And at no time can he be prisoner of change."<sup>35</sup>

33. "Me parece que el pasado, presente y futuro deben ser activos en el interior de la mente como un continuo. Si no lo son, los artefactos que hacemos no tendrán profundidad temporal ni perspectiva asociativa." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

34. "lo que sólo es débil se precipita en el vacío del tiempo y se pierde." Ídem.

35. "He oído decir que un arquitecto 'no puede ser prisionero de la tradición en un momento de cambio'. Me parece que no puede ser prisionero de ningún tipo. Y en ningún momento puede ser prisionero del cambio." VAN EYCK, Aldo. "The interior of time." *Revista Forum*. Ámsterdam, July, 1967.

▪ EL USO DEL OLVIDO COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

El olvido, cuando es utilizado como herramienta narrativa, trabaja activamente en la construcción de una coherencia narrativa. Aldo van Eyck en algunos de sus escritos cita como referencia teórica sobre el tiempo y la memoria la obra de Bergson 'Matière et Mémoire'. Este trabajo de Bergson también orienta la reflexión que Paul Ricoeur hace, entre otras cosas, del papel del olvido como herramienta selectiva de la memoria.

A priori, Aldo van Eyck instala en el seno de la concepción de los playgrounds el poder del reconocimiento como el camino infranqueable hacia lo que quiere inscribir y, por lo tanto, recordar. La lógica narrativa de los playgrounds habita entonces en la elaboración de una trama de objetos reconocibles – en el amplio sentido del término – y la percepción juega un importante papel en este aspecto de la construcción del recuerdo. Sobre el reconocimiento, comenta Ricoeur: "El reconocimiento puede tomar diferentes formas. Se produce ya en el transcurso de la percepción: (...) Aparecer, desaparecer, reaparecer. En este caso, el reconocimiento ajusta – ensambla – el reaparecer al aparecer a través del desaparecer. Esta pequeña felicidad de la percepción fue motivo de muchas descripciones clásicas."<sup>36</sup> Sin embargo, Paul Ricoeur también advierte que para recordar algo es necesario olvidar otras cosas. La lógica narrativa que organiza van Eyck en la elaboración de los primeros playgrounds 'olvida' principalmente el pasado reciente de la guerra y se concentra en la construcción de una memoria feliz, anclada en un discurso que remite a un cronotopo más elemental. Van Eyck no se detiene a hacer ninguna referencia directa (y solamente directa) donde recuerde por ejemplo que los playgrounds del centro histórico ocuparon solares que se encontraban vacíos o semiocupados después de que fueran bombardeados durante la 2ª Guerra. Entendiendo el tiempo como un continuo, donde no hay fracturas entre el pasado, el presente y el futuro, Aldo van Eyck no oculta ni maquilla el pasado reciente del lugar, no se esfuerza por borrar las huellas de lo que ocurrió ahí, simplemente insiere su objeto arquitectónico, inscribiendo de este modo una nueva página en la historia del lugar y del hombre que lo habita. Es decir, olvida y rechaza señalar en el objeto arquitectónico el tiempo pasado y el tiempo futuro como tiempos puntuales, cerrados y estáticos. Es, según los matices del olvido que detecta Paul Ricoeur, un olvido manifiesto activo, es decir, consciente, trabajado, en una incansable labor de establecer con el pasado reciente una especie de amnistía. Dice Ricoeur sobre el tema: "A este respecto, opera como una especie de prescripción selectiva y puntual"<sup>37</sup> y prosigue más adelante: "deseo de terapia social de urgencia, bajo el signo de la utilidad, no de la verdad."<sup>38</sup>

205

36. Sobre el reconocimiento como herramienta de construcción de la memoria y de la identidad hablaremos más detenidamente en apartados posteriores. RICOEUR, Paul. "La memoria, la historia, el olvido." Madrid: Editora Trotta, 2003. (p.558).

37. Ídem (p.587).

38. Ídem (p.591).



Fig.43 y 44: Antes y después del playground Zeedijk, en el casco antiguo de Ámsterdam. Relación justa con el pasado reciente: terapia social.



Fig.45 a 48: Influencias de las vanguardias modernas en el cronotopo de los playgrounds. Theo van Doesburg, De Stijl, Grupo Cobra.

Van Eyck se concentra en establecer objetos arquitectónicos útiles para los niños de la posguerra, en consolidar una normalidad, a la vez rescatada y mejorada a través del nuevo equipamiento que se implantaría. Es decir, una reconciliación a través de la acción en el presente entre el pasado reciente y el futuro eminente. A través de los proyectos de los playgrounds, Van Eyck no hace un ajuste de cuentas con el pasado reciente (la memoria herida) ni tampoco demuestra la intención de ignorarlo completamente como si nunca hubiera existido (el trauma, la memoria impedida). Se concentra antes en la labor de establecer una ciudad reconocible y utilizable para los niños, que casi siempre son también los usuarios olvidados por arquitectos y urbanistas. Dice Aldo van Eyck: "Quando a neve cai nas cidades, a criança toma o poder e é de repente o Senhor da cidade. Se a criança tiver algum tipo de assistência ao descobrir a cidade, a cidade talvez poderá ainda redescobrir suas crianças."<sup>39</sup> A parte del pasado reciente, van Eyck olvida manifiestamente las referencias historicistas, lo figurativo, el funcionalismo y el racionalismo, la interpretación unidireccional y cerrada de los posicionamientos ideológicos, consecuentemente la limitación de horizonte que determinaban, y que elimina toda la relatividad que Aldo van Eyck veía en el mundo. Decía van Eyck: "the idea of metamorphosis opens the mind to multi-meaning."<sup>40</sup>

- EL GRADO DE PERSONIFICACIÓN DE LA OBRA DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO. *(ESTILO vs. TIPO)*.

206

"The revelation of style is and remains the primary object of all art."<sup>41</sup>

Para Aldo van Eyck la comprensión del estilo, del sentido del arte y de la relación entre forma y contenido, es en gran medida influenciado por las premisas del movimiento De Stijl, principalmente por Theo van Doesburg, pero también por el Grupo Cobra y el Team Ten, con el que van Eyck participó activamente. Aunque reflejaban sus inquietudes de maneras formalmente

39. "Cuando la nieve cae sobre las ciudades, el niño toma el poder y es de pronto el señor de la ciudad. Si el niño tiene alguna clase de asistencia al descubrir la ciudad, la ciudad quizá podrá todavía redescubrir sus niños." VAN EYCK, Aldo. "Quando a neve cai nas cidades." Aldo & Hannie van Eyck. The ball I threw (1999). (p.5).

40. "La idea de metamorfosis abre la mente al multi-significado." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." The child, the city and the artist. Tesis no publicada, 1962.

41. VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." CIAM 6th Congress - Bridgewater. No publicado, 1947. (p.2).

distintas, los tres grupos citados buscaban alcanzar un lenguaje universal, simplificado hasta alcanzar lo más elemental. Sobre estas intenciones podemos leer en el prefacio I del Manifiesto del De Stijl: "Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva... Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo más bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Solo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad."<sup>42</sup> Esta incansable búsqueda del estilo es compartida por van Eyck desde el principio de su proceso proyectual. Encuentra en el proyecto de los playgrounds un amplio campo de desarrollo, aprendizaje y reflexión. En diferentes artículos y también en sus intervenciones en el CIAM, van Eyck hace una defensa de la necesidad de búsqueda y desarrollo del estilo. Enfático, Aldo escribe: "[...] reject style in favour of limited effects, whereas limited effects should always be sacrificed in favour of style."<sup>43</sup>

Así como el Movimiento De Stijl, Aldo también reivindicaba una relación de proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual, entre el lenguaje del artista y todas las otras vertientes artísticas<sup>44</sup>, entre el pasado y el presente, entre lo vernacular y la modernidad. A este respecto, escribe diversos ensayos donde va consolidando su discurso teórico<sup>45</sup>. Van Eyck, a

42. Théo Van Doesburg & Piet Mondrian & Bart an der Leck, J.J.P. Oud. "Manifiesto De Stijl." Revista De Stijl 1917.

43. "rechazar el estilo en favor de efectos limitadores, mientras que los efectos limitadores deberían ser siempre sacrificados en favor del estilo." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." CIAM 6th Congress - Bridgwater. No publicado, 1947. [p.2].

44. "As long as we are able to serve this primary object through cooperation with painters and sculptors all is well. As soon, however, as this becomes uncertain in a particular case it is our duty to abstain. Those that serve limited effects are merely active: those that serve style are creatively active. It requires courage to abstain from mere activity in favour of creative activity should the later prove beyond reach at a given moment. But abstinence is the hallmark of every true constructive artist." Mientras seamos capaces de servir a este objeto primario en cooperación con pintores y escultores todo irá bien. Sin embargo, tan pronto como esto se haga incierto en un caso particular es nuestro deber abstenernos. Aquéllos que sirven a efectos limitadores son meramente activos: aquéllos que sirven al estilo son creativamente activos. Requiere valor abstenerse de la mera actividad en favor de la actividad creativa. Pero la abstinencia es el sello de todo verdadero artista constructivo." IN VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." CIAM 6th Congress - Bridgwater no publicado, 1947.

45. En este sentido destacamos el artículo: VAN EYCK, Aldo. "La talla oportuna [right-size]. 1962." IN El interior del tiempo y otros escritos Ed. Circo Madrid: WAM. Web Architecture Magazine, 1996.



Fig.49 a 54: Relación cronotópica existente entre la cultura Dogon y los playgrounds vaneyckianos

través de los playgrounds, ejercita conceptos que se volverán recurrentes y conformarán su estilo arquitectónico. La forma es para van Eyck el medio, no el fin a través del cual se consolida el *estilo*. Dice Aldo: "It is style that matters for style is more than form. Without style there can be no grace: in fact what is style else but grace? A quality so illusive that we encounter it best not through form but in spite of form."<sup>46</sup> Consciente del papel que desempeña la forma en la consolidación del mensaje a transmitir, del estilo que conformar, Aldo ejercita incesantemente su personal búsqueda de formas elementales y simples que estimulen el juego y el movimiento de los niños.<sup>47</sup> Como observa van Eyck en la arquitectura de los Dogon y de otros pueblos erróneamente llamados primitivos, las formas elementales tienen el poder de síntesis formal y conceptual que las convierten en un medio muy potente de comunicación rápida y universal. En el proyecto de los playgrounds esto se convierte en algo fundamental, ya que, entre otras cosas, la serie de playgrounds que serían distribuidos por los barrios de Ámsterdam deberían crear un código reconocible, una estructura urbana independiente pero a la vez relacionada con la ciudad de los adultos. Van Eyck conscientemente trabaja las formas elementales hasta convertirlas en *arquetipos*. Dice van Eyck al respecto: "Yet it is just this extra scope which elicits the kind of general place affinity with which real places - real works of architecture - are rewarded, and anchors them in the mind so that they remain present there when they are no longer or not yet present physically. Places of this kind - no other kind deserves to be called architecture - have a beauty which transcends the formal in that together they coincide with the full gamma of simple unchanging human desires they are able to stimulate, accommodate and sustain. It is a beauty founded on acquired meaning carried in the mind through time and space and called back by mental association, intensifying the imprint of former and subsequent place experience."<sup>48</sup>

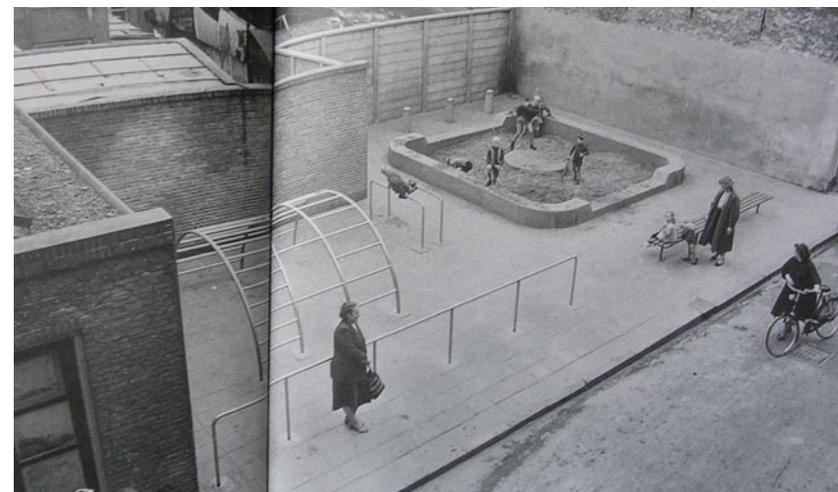
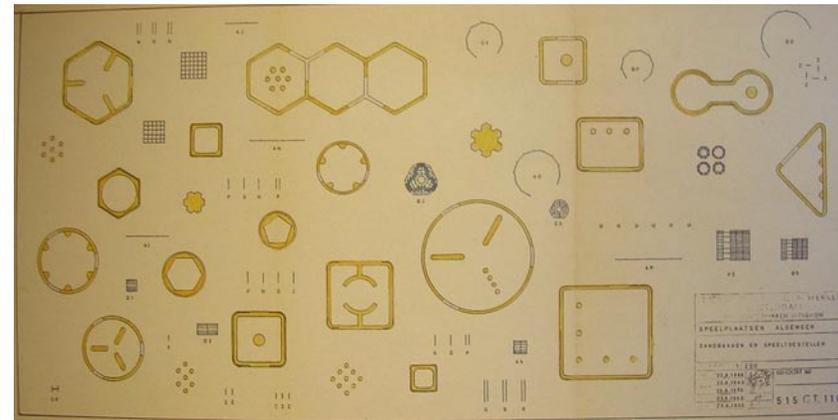
46. "Es el estilo lo que importa, pues el estilo es más que la forma. Sin estilo no puede haber gracia: de hecho ¿qué es el estilo sino la gracia? Una cualidad tan ilusoria que la encontramos mejor no a través de la forma sino a pesar de la forma." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." *CIAM 6th Congress - Bridgewater* no publicado, 1947.

47. STRAUUVEN, Francis. "Chapel 4. Projects and Teaching 1947 - 55. Playgrounds 1947 - 55." Aldo Van Eyck. *The shape of relativity*, Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998. [p.150-169].

48. "Con todo es justo esta esfera de acción la que logra obtener la clase de afinidad de lugar general con que los lugares reales - verdaderas obras de arquitectura - son premiados, y los ancla en la mente, por lo que permanecen presentes allí cuando ya no están o todavía no están presentes físicamente. Los lugares de este tipo - ningún otro tipo merece ser llamado arquitectura - tienen una belleza que trasciende lo formal en que juntos coinciden con la gama completa de deseos humanos simples que no cambian y que son capaces de estimular, adaptar y sustentar. Es una belleza fundada en el significado adquirido que se lleva en la mente a través del tiempo y el espacio y retomado por asociación mental, intensificando la huella de la experiencia de lugar anterior y posterior." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

Recurrir a las formas elementales representaba en los playgrounds consolidar una estructura de lugares reconocibles, una nueva memoria espacial, nuevos significados para los espacios urbanos existentes y una nueva relación de los niños con la ciudad en que habitan. La utilización de formas elementales en estructuras combinatorias, flexibles y repetibles las convierte en estructuras arquetípicas, reconocibles y comunicativas, conscientemente conforman nuevos *esquemas de espacio*. La configuración de esquemas de espacio conlleva a su vez a una *experiencia de lugar*. Apunta van Eyck: "Awareness of duration is increased; the temporal span of the present extended, hence a sense of being – of well-being is achieved, because time is interiorized. Past and future are realized in the present, and man is at home with himself."<sup>49</sup> Este recorrido que va conscientemente de las formas elementales a la experiencia de lugar, culmina en la consolidación de una *identidad*.<sup>50</sup> Esta identidad posee varios niveles y apuntan a diferentes direcciones. En primer lugar, genera la identidad del objeto arquitectónico mismo: simple, combinable, repetible, flexible, capaz de generar nuevos objetos a partir de la combinación entre sus elementos. A otro nivel, genera una red identificable de lugares en la ciudad a partir de la multiplicación de sus variantes. También genera identidad entre el niño y el juego, la manera de jugar y ocupar la ciudad. Por último, esta secuencia desarrollada por van Eyck, genera una identidad dentro de la propia obra del arquitecto, determina el papel que desempeña el proyecto de los playgrounds en la conformación del estilo del autor, en la consolidación de su discurso teórico, en el desarrollo del cronotopo vaneyckiano.

209



49. "La conciencia de duración se incrementa; la expansión temporal del presente se amplía, y entonces se alcanza un sentido de estar – de bienestar, porque el tiempo se interioriza. Pasado y futuro se reconocen en el presente, y el hombre se siente como en casa consigo mismo." VAN EYCK, Aldo. "El significado ampliado." *Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind.*

50. Formas elementales – arquetipo – esquemas de espacio – experiencia de lugar – identidad.

Fig.55 a 57: Estructuras arquetípicas: Simple, combinable, repetible, flexible.

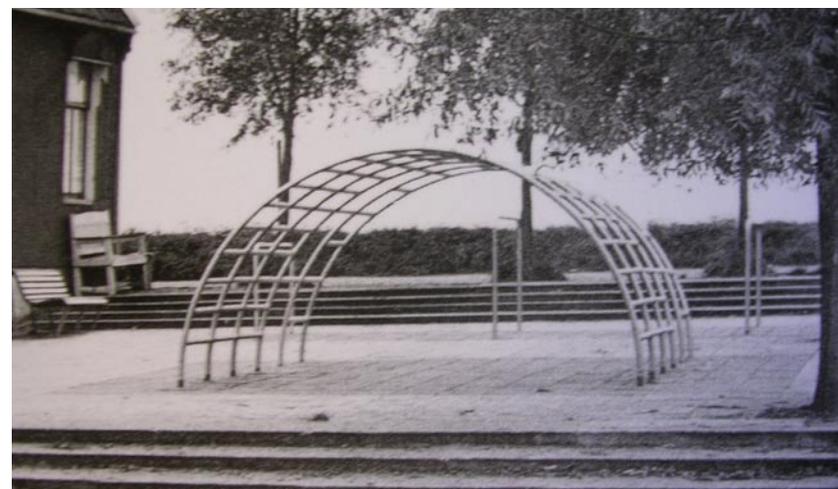


Fig.58 a 62: Estructura de lugares. Experiencia de lugar. Identidad.

EL CAMPO DEL CONTENIDO:  
EL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL CRONOTOPO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO.

- LAS LEYES FUNDAMENTALES DE CONEXIÓN ENTRE MEMORIA, LUGAR E IDENTIDAD TENIDAS EN CUENTA EN EL PROYECTO.

Aldo van Eyck desarrolla toda su concepción de memoria, lugar e identidad apoyado en el concepto del tiempo como duración. La influencia bergsoniana en la concepción del tiempo en van Eyck es muy latente, principalmente de la obra 'Matière et Mémoire'. Para van Eyck, a partir de que el sujeto se siente 'en el tiempo', adquiere consciencia y por lo tanto dota de sentido su vivencia. Dice van Eyck al respecto: "In coinciding with time, furthermore, he coincides with himself. There is then no difference between sense of duration and sense of being, not for that matter between these and sense of the present, for the present is experienced as extending into the past and the future; past and future are created in the present. This implies self-realisation. (...) In the abstraction of the consecutive instant man loses his sense of dimension and hence also his identity. (...) awareness of duration, on the other hand, implies awareness of place."<sup>51</sup> Es decir, para van Eyck memoria, lugar e identidad están intrínsecamente interrelacionados, forman parte de un mismo origen: la noción de tiempo como duración. En el proyecto de los playgrounds, el tiempo como duración orienta todo el proceso creativo. La *experiencia espacial* proyectada por van Eyck para los playgrounds es *vivificada* a través del *tiempo*, del movimiento (lo mismo que tiempo como duración) del niño en los juegos, duración de un momento singular que no se repetirá de la misma manera, sino que siempre será una nueva experiencia. A través del juego el niño experimentará la espacialización del tiempo, o lo que es lo mismo, el espacio tiempificado. A través de esta asociación entre espacio y tiempo se construye la experiencia de lugar.

211

51. "Coincidiendo con el tiempo, además, coincide consigo mismo. Así pues, no hay diferencia entre el sentido de duración y el sentido de ser, no por ese hecho entre estos sentidos y el sentido del presente sino porque el presente se experimenta como expandido en el pasado y el futuro; pasado y futuro son creados en el presente. Esto implica auto-realización. (...) En la abstracción del instante consecutivo el ser humano pierde su sentido de dimensión y por lo tanto también su identidad. (...) Conciencia de la duración, por otra parte, implica conciencia de lugar." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

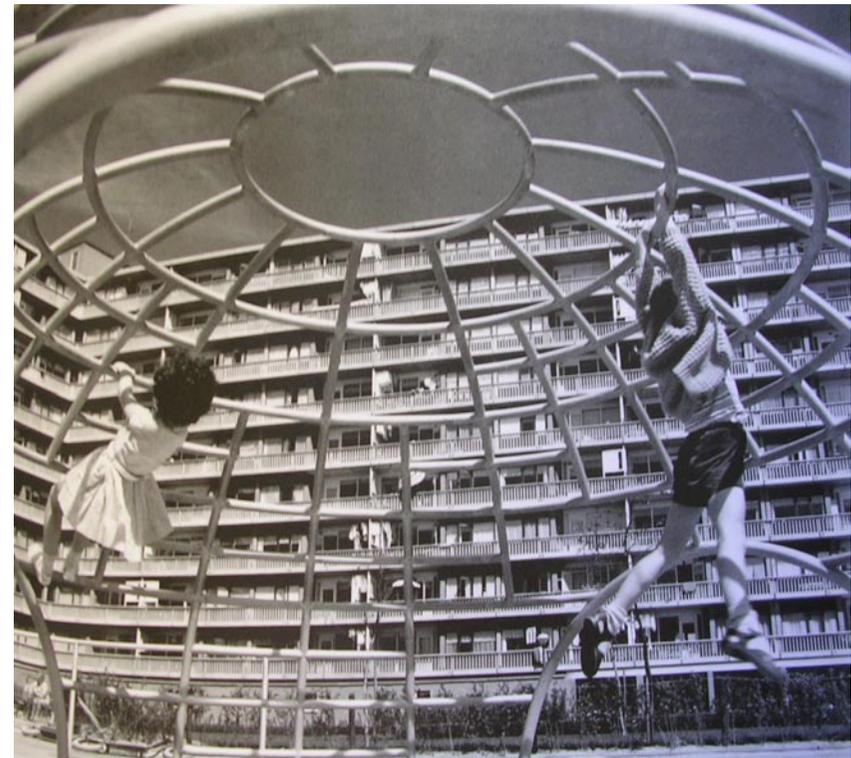


Fig.63 y 64: Experiencia espacial: el tiempo como duración. Sentido de ser, de estar en el tiempo.



Fig.65 a 68: Creación de una red de lugares: repetición, reordenación y asociación entre los juegos. Crear memoria.

Van Eyck multiplica y extiende por toda la ciudad esta red de lugares, experiencias espacio-temporales, los interconecta y amplía *la duración* (en sentido bergsonian). La memoria de la experiencia vivificada es lo que posibilita la consolidación de la red de lugares, es decir, en el proyecto van Eyck echa mano conscientemente de la repetición, reordenación, renovación, *asociación* como manera de perpetuar, crear memoria sobre este nuevo objeto arquitectónico. Argumenta Aldo van Eyck al respecto: "Memory implies a process of recognition and identification, an ideational process of a very complex sort. The former impressions must not only be repeated, they must also be ordered and located, and referred to different points in time."<sup>52</sup> Para crear memoria, la *repetición* juega un papel importante. Sin embargo, es más importante el papel de la *asociación* en la conformación de la memoria en la red de lugares vaneyckianos. Deliberadamente, Aldo no repite los mismos esquemas de playgrounds como una serie de espacios idénticos, sino que *asocia* sus elementos de maneras distintas, sugiriendo una infinita gama de combinaciones. En los playgrounds, van Eyck explicita su visión de lo que denomina 'fenómenos gemelos'<sup>53</sup>: la multiplicidad y la unidad son las dos caras de una misma moneda. En los playgrounds, al activar la memoria como manera de construir la red de lugares, rechaza la idea del recuerdo como algo estático y meramente repetible, de forma idéntica al anterior: "a simple return it is not a simple repetition but rather a rebirth of the past; it implies a creative and constructive process."<sup>54</sup> A través de esta relación entre asociación y memoria sin perder de vista los conceptos de 'fenómeno gemelo' y de 'relatividad', Aldo define el conjunto de playgrounds. Reconocer, como entrecruce de memoria y de asociación, es la base de la identidad que maneja van Eyck en los playgrounds. Resalta van Eyck: "each place should possess an immediately comprehensible identifying image."<sup>55</sup>

52. "La memoria implica un proceso de reconocimiento e identificación, un proceso ideacional de un tipo muy complejo. La impresión anterior no sólo debe ser repetida, también debe ser ordenada y situada, y hacer referencia a diferentes puntos en el tiempo." Ídem.

53. Trataremos de manera más profundizada del concepto de 'fenómenos gemelos' más adelante.

54. "El recuerdo no es simplemente una repetición sino más bien un renacimiento del pasado; ello implica un proceso creativo y constructivo".VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

55. "Cada lugar debería poseer una imagen identificadora inmediatamente comprensible." Ídem.

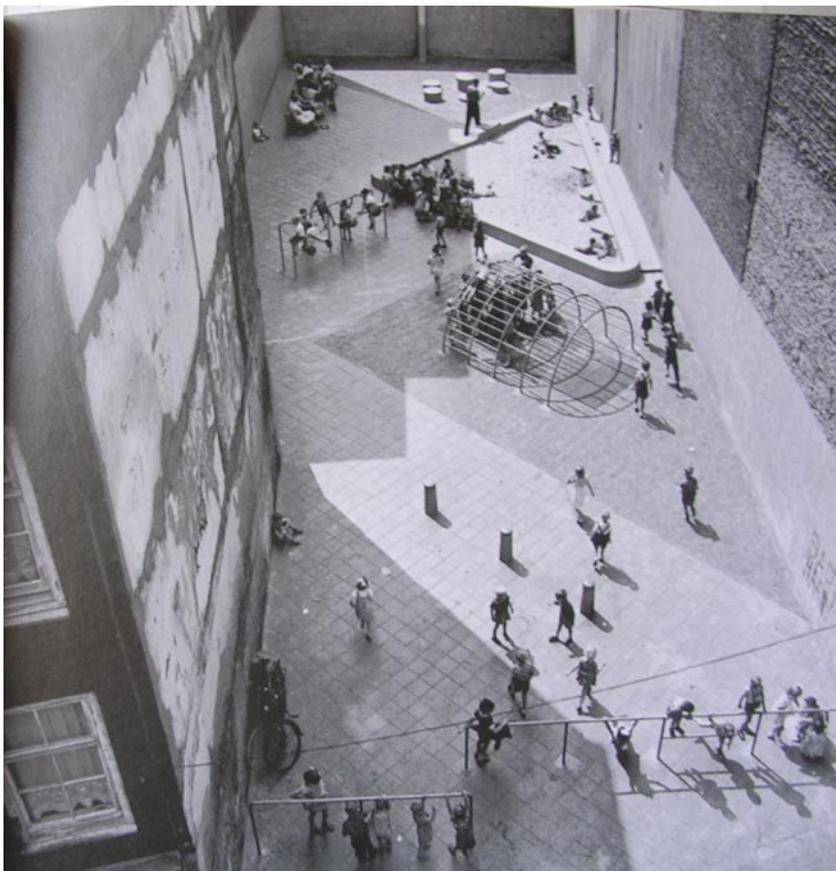


Fig.69 a 73: Diferentes posibilidades de combinación y formas entre las cajas de arena y los arcos y las barras paralelas.

Fig.69 a 73: Ejemplos de combinaciones: Saffierstraat (1950), Bertelmanplein (1947), Dijkstraat (1954), Egeklantierstraat (1956), y Laagte Kadijk (1953).



Toda labor conceptual desarrollada por el arquitecto en el intento de generar lugar e identidad es simulada durante la primera fase de proyectación de los playgrounds. Sin embargo dado el alto número de playgrounds implantados en la ciudad a lo largo del tiempo, van Eyck tiene la oportunidad de poner a prueba su teoría y, a través de la experiencia, perfeccionarla hasta que sea la traducción justa de su visión humanística de la arquitectura. Sentencia Aldo van Eyck: "It is a reason that I have come to regard architecture conceived primarily in terms of visual perception – chained to the sensory limitations of visibility – as abstract and arbitrary. Abstract, because it negates the transparency of time and therefore still deals with it metronomically. Arbitrary, because it negates its ultimate subject – man – in remaining thus abstract. Architecture should therefore interiorize both space and time. To humanize environment can have no other meaning."<sup>56</sup>

- ¿EL PROYECTO HACE DIFERENCIACIÓN ENTRE MEMORIA, HISTORIA, CONCIENCIA HISTÓRICA E IMAGINACIÓN?

Para comprender la relación entre memoria, historia, conciencia histórica e imaginación en la arquitectura de van Eyck, hay que introducir un concepto que es definitivo en su arquitectura: la Relatividad. Van Eyck resalta: "The transparency of time interiorized has, of course, emerged from relativity. It has opened our understanding of past, present and future, of history, of culture and culture's diversity. It has, moreover, opened the accepted frontier of reality and the mind to the phenomenon of transformation – physical and temporal – and in doing so, it has opened the doors of art and science to each other rendering the conflict between an inner 'subjective' world and an outer 'objective' world illusory."<sup>57</sup> Al introducir el concepto de la relatividad en el cuerpo teórico de su arquitectura, Aldo conscientemente elige la imaginación como el medio a través del cual se establece la memoria, la historia y la conciencia histórica. Dice van Eyck: "All things are recreated

56. "Es por esta razón por la que he venido observando la arquitectura concebida primeramente en términos de percepción visual – encadenada a las limitaciones sensoriales de visibilidad – como abstracta y arbitraria. Abstracta porque niega la transparencia de tiempo y por consiguiente aún lo trata metronómicamente. Arbitraria porque niega su último sujeto – el hombre – que se queda, así, abstracto. La arquitectura debería, por tanto, interiorizar tanto el espacio como el tiempo. Humanizar el entorno no puede tener otro significado." Ídem.

57. "La transparencia del tiempo interiorizado ha emergido, por supuesto, de la relatividad. Ha abierto nuestro entendimiento del pasado, presente y futuro, de historia, de cultura y de diversidad de cultura. Ha abierto, además, la frontera aceptada de la realidad y la mente al fenómeno de la transformación – física y temporal – y haciendo eso, ha abierto las puertas del arte a las ciencias y viceversa, haciendo ilusorio el conflicto entre el mundo 'subjetivo' interior y el mundo 'objetivo' exterior." Ídem.

Fig.74 a 77: La experiencia del individuo como foco del objeto arquitectónico vaneyckiano.

continually in the mind through the power of imagination – they would not exist otherwise, for only what passes through imagination really ‘exists’ – consciously or unconsciously – and is born anew. As all things pass through the continuum of man’s mind – the continuum of interiorized reality – they merge, become permeable and are recreated, transformed.”<sup>58</sup> En este punto, la teoría vaneyckiana recibe una vez más una fuerte influencia de Bergson. Para Bergson, la realidad es un continuo proceso de creación, irrepetible, sin comienzo ni fin, donde cada acto o instante presenta algún aspecto original e imprevisible, un tiempo fluido. Es donde la relatividad según Bergson se diferencia de la relatividad de Einstein: *el tiempo no es un elemento reversible*, es duración y cada instante es nuevo, no viene determinado en el principio, sino que para Bergson hay evolución constante y esta es siempre creadora. Desde esta perspectiva, la historia y la conciencia histórica son relativas y nunca estáticas. Así como la memoria, donde el recuerdo nunca es una repetición sino que implica siempre un proceso creativo y constructivo de quien recuerda. Comenta Aldo al respecto: *“It is not enough to pick up isolated data of our past experience; we must really recollect them, and assemble them into a focus of thought. It is this kind of recollection which gives us the characteristic human shape of memory.”*<sup>59</sup>

Asumiendo el papel protagonista de la imaginación en la construcción tanto de la memoria como de la historia, Aldo es, a la vez, consciente también de la importancia que la imaginación del arquitecto ejerce en la perpetuación de lugares y objetos que se fijarán en la mente de los hombres y serán recreados continuamente. Dice van Eyck: “the overall impact of all the innumerable places and objects encountered from day to day over the years is articulated in memory not only by those which for personal or circumstantial reasons left a mark, in spite of their possible intrinsic neutrality, but also by those which for their specific nature and quality – this is where the architect-urbanist enters the Picture – remain present in the mind regardless of time.”<sup>60</sup> Al proyectar los playgrounds, la imaginación

58. “Todas las cosas se recrean continuamente en la mente a través del poder de la imaginación – no existirían de otro modo, porque sólo lo que pasa a través de la imaginación ‘existe’ realmente – consciente o inconscientemente – y nace de nuevo. Como todas las cosas pasan a través del continuum de la mente del hombre –el continuum de la realidad interiorizada-, se funden, se hacen permeables y son recreadas, transformadas.” *Idem*.

59. “No es suficiente recoger datos aislados de nuestra experiencia pasada; nosotros tenemos que acordarnos realmente de ellos, tenemos que organizarlos y sintetizarlos, y montarlos en un foco de pensamiento. Es este tipo de recuerdo el que nos da la forma de memoria característica del ser humano.” *Idem*.

60. “El impacto global de todos los innumerables lugares u objetos encontrados día-a-día durante años se articula en la memoria no sólo por aquéllos que por razones personales o circunstanciales dejaron una huella, a pesar de su posible neutralidad intrínseca, sino también por aquéllos que por su naturaleza y cualidad específicas – aquí es donde el arquitecto-urbanista entra en escena – permanecen presentes en la mente a pesar del tiempo.” *Idem*.



Fig.78 a 80: La imaginación del arquitecto ejerce influencia en la perpetuación de lugares que serán recreados en la mente. Composiciones semejantes en diferentes entornos.

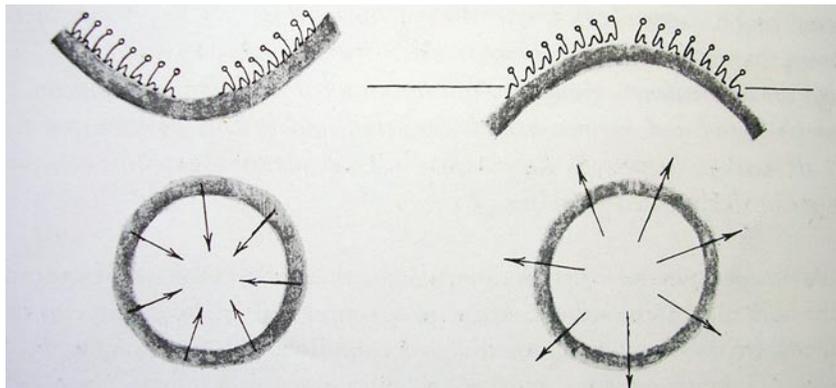
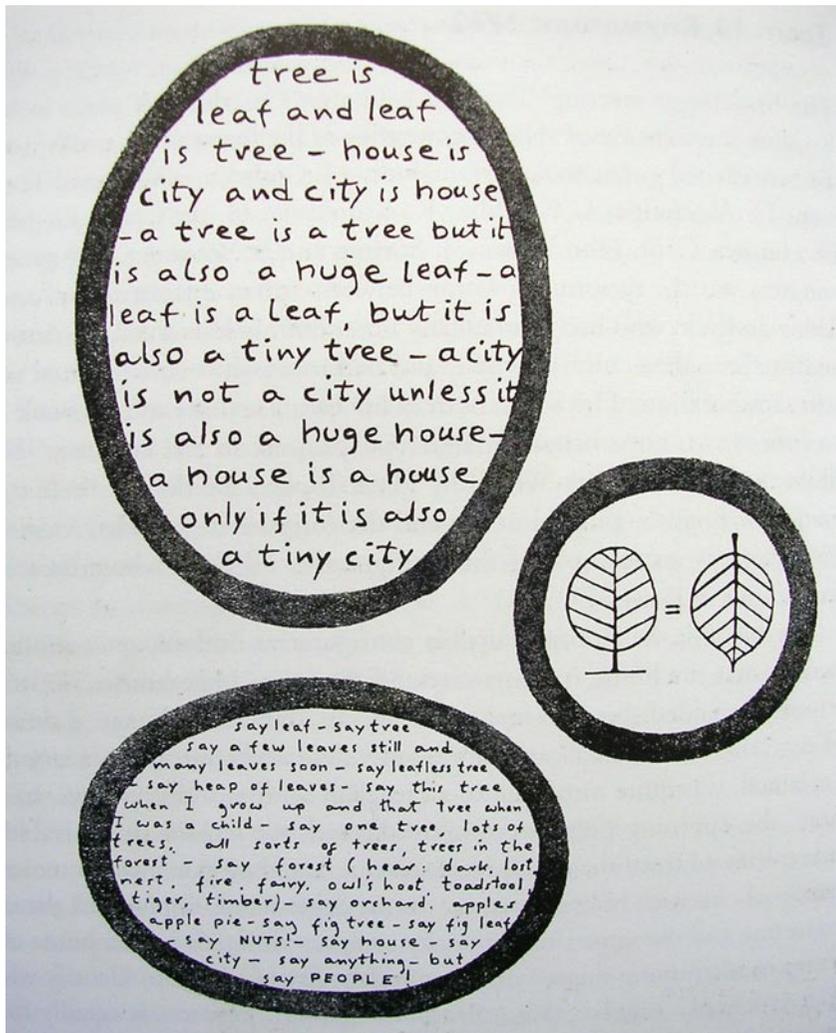


Fig.81 y 82: Croquis de van Eyck acerca de la Relatividad y otros conceptos que maneja en su discurso arquitectónico como la Talla Oportuna, el Reino del Intermedio, los Fenomenos Gemelos y el Significado Ampliado.

del arquitecto simula, reintroduce elementos presentes en la historia y en la memoria, realiza un trabajo creativo, selectivo y es ahí donde su conciencia histórica entra en escena, sintetizando lugares y referencias como aspectos de las culturas encontradas en África durante sus largos y numerosos viajes por el continente o la arquitectura moderna, principalmente de Rietveld y van Doesburg. Para van Eyck, "in memory places shift no less with reference to each other; they also merge with other places. One place is therefore always present in another."<sup>61</sup>

- EL USO DE LA METÁFORA<sup>62</sup> (CRONOTOPO: FORMA Y CONTENIDO) COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.

"árbol es hoja y hoja es árbol - casa es ciudad y ciudad es casa - un árbol es un árbol pero también es una enorme hoja una hoja es una hoja pero es también un árbol diminuto - una ciudad no es ciudad a no ser que sea también una enorme casa, una casa es una casa sólo si es también una ciudad diminuta".<sup>63</sup>

Para comprender el cronotopo, no solamente de los playgrounds sino de la arquitectura de Aldo van Eyck, hay que detenerse en la Teoría de la Relatividad, en el concepto bergsonian de tiempo como duración, en el 'Reino del Intermedio (In-Between)', en el 'Significado Ampliado', en los 'Fenómenos Gemelos' y en la 'Talla Oportuna'. Algunos de estos conceptos conforman la base de sustentación de su discurso y de los conceptos que generan - 'Reino del Intermedio (In-Between)', 'Fenómenos Gemelos', 'Significado Ampliado', 'Talla Oportuna'. En momentos anteriores del análisis, ya hemos hecho referencia a la interpretación que van Eyck hace de la relatividad y del tiempo como duración. Entretanto, su discurso teórico se ha sedimentado también sobre otros conceptos que se convierten en la base del cronotopo tanto de los playgrounds como de la arquitectura vaneyckiana.<sup>64</sup> El concepto del 'Reino del Intermedio' aparece en la base del proyecto de los playgrounds. Explica van Eyck: "In the in-between realm the narrow borderline between what is here and what is there, is looped so as to embrace and reconcile both.

61. "En la memoria, los lugares cambian nada menos con referencia entre si; también emergen con otros lugares. Por tanto, un lugar siempre está presente en otro lugar." Ídem.

62. La metáfora, desde el punto de vista hermenéutico, es considerada como una estrategia del discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje, el poder de invención, inherente a la ficción. La metáfora ejerce el papel de eje de unión entre la ficción y la redescipción, conformando un proceso retórico donde el discurso utiliza el poder de determinadas ficciones de redescipir la realidad.

63. IN VAN EYCK, Aldo. "El interior del tiempo y otros escritos." *Revista Circo* 1996:

64. "El Niño, La Ciudad y El Artista", libro que Aldo van Eyck escribió con una beca de la Rockefeller Foundation en 1961-62, pero que ha permanecido sin publicar. [A. Van Eyck, *The Child, the City and the Artist - an Essay on Architecture - The Inbetween Realm*. Publicación estampada, sin fecha [Agosto 1962], 310 pp. IN STRAUVEN, Francis. "Aldo Van Eyck. The shape of relativity." Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998.

Because the In-between Realm is only accessible to both, it allows moreover simultaneous awareness of both – opens the senses to both. But this would never be so if the in-between realm did not also loop the narrow borderline between what was and what will be into a temporal span appreciated as duration – opening time to the senses.<sup>65</sup> El Reino del Intermedio enlaza el tiempo y el espacio en una unidad indisoluble y fundamental para construir la conciencia de ser, de estar en, y por lo tanto, de lugar. El sentido de *estar en*, en los playgrounds se refleja en la elección de van Eyck por proyectar juegos que estimulen la experiencia espacial, del percibirse en movimiento (espacio y tiempo unidos). La intersección que reivindica Aldo entre espacio y tiempo termina definitivamente por alejar de los playgrounds formas y planteamientos de carácter tanto historicista como racionalista, y determina que la forma no sea una finalidad en si misma sino en el medio capaz de materializar significados diversos.

Para construir los significados y asociarlos a formas arquitectónicas, van Eyck se apoya en la Relatividad y en los ‘Fenómenos Gemelos’, muy influenciado por el discurso dialógico de Martin Buber.<sup>66</sup> La complementariedad entre las cosas y el posicionamiento relativo y no jerárquico a lo que le circunda, determina el juego formal entre los diferentes elementos que conforman el playground (juegos, bancos, materiales, vegetación...), así como la relación que se establece tanto con respecto al usuario como con el entorno. Tanto el material como la técnica en los playgrounds no aparecen como elementos conscientemente protagonistas del discurso del arquitecto, surgen como medios para alcanzar unos objetivos formales y conceptuales, pero coadquieren mayor trascendencia que otros elementos manejados. Los materiales manejados son básicamente el aluminio y el hormigón. Entretanto, en algunas ocasiones van Eyck también ha utilizado la madera, como en Transvaalplein (1950) o en Molenwijk (1968).<sup>67</sup> Formalmente, los conceptos señalados se materializan en el juego de complementarios que el arquitecto propone: vacíos y llenos, lo natural y lo construido, la curva y la línea recta, el espacio del niño y el espacio del adulto, entre grande y pequeño, entre simétrico y asimétrico, cerca y lejos, individual y colectivo, lo moderno y lo ancestral, entre local y global...



65. "En el reino de la intersección la estrecha frontera entre lo que fue y lo que será se enlaza para abarcar y reconciliar a ambos. Porque el Reino de la Intersección sólo es accesible a ambos, permite por otra parte la conciencia simultánea de ambos – abre los sentidos de ambos. Pero esto nunca sería así si el reino de la intersección no enlazase también esa estrecha frontera entre lo que fue y lo que será en un espacio de tiempo apreciado como duración – abriendo el tiempo a los sentidos". VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

66. IN STRAUJVEN, Francis. "Aldo Van Eyck. The shape of relativity." Ed. J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998.

Fig.83 y 84: El mismo juego despierta diferentes interpretaciones y usos.

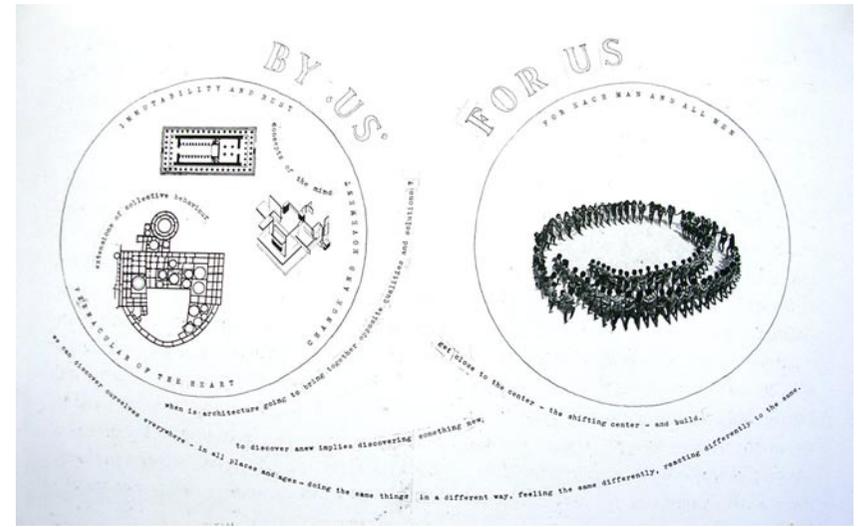
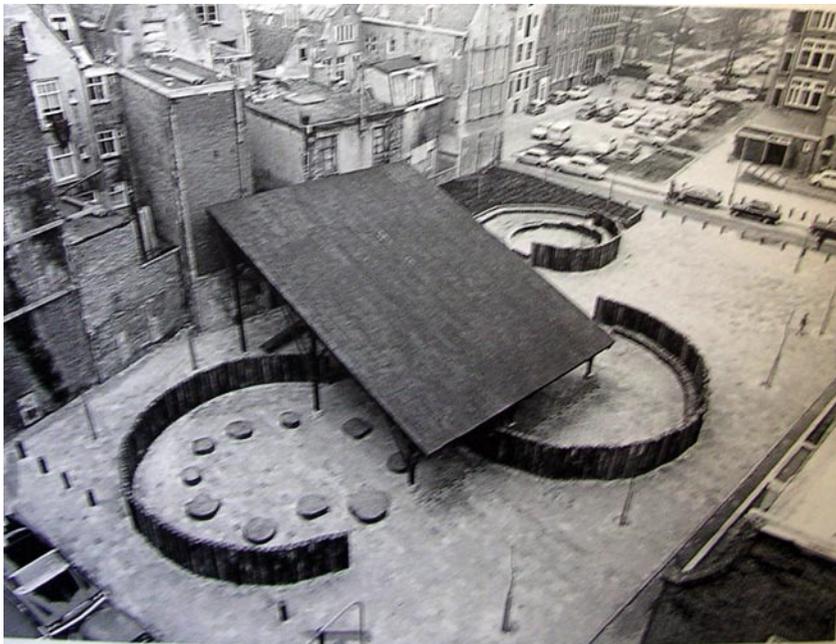


Fig.85 y 86: El arte abstracto y lo arcaico se armonizan en los playgrounds vaneyckianos.  
Fig.87: Dibujo de van Eyck para el CIAM de Otterlo. Síntesis del cronotopo vaneyckiano: complementariedad entre las cosas y el posicionamiento relativo y no jerárquico.  
Fig.88 y 89: La utilización de la madera en algunos juegos infantiles.

Como 'Fenómenos Gemelos' que habitan el 'Reino de la Intersección' y de la Relatividad, los elementos que conforman el cronotopo de los playgrounds también deben reflejar una 'Talla Oportuna (Right-size)'. Dice van Eyck: "Aquello que tiene la talla oportuna es a la vez grande y pequeño, poco y mucho, cerca y lejos, simple y complejo, abierto y cerrado; e incluso siempre será parte y todo abarcando, a la vez, unidad y diversidad".<sup>68</sup> Aldo señala también que la talla oportuna es "el efecto correcto del tamaño y por lo tanto ninguna referencia a la escala humana"<sup>69</sup>. De esta manera, el empleo de la talla oportuna pone todos los elementos actuantes de la interrelación sociocultural estimulada por el playground en el mismo rol, en un juego de relaciones complementarias entre formas, contenidos, usuarios, arquitecto, objeto, entorno, memoria, tiempo, anticipación. "El tamaño correcto florecerá tan pronto como los suaves ajustes de la reciprocidad empiecen a trabajar, en este clima de relatividad, en el campo de todos los fenómenos gemelos".<sup>70</sup> En los playgrounds, la talla oportuna de los elementos se refleja no solamente en el juego formal entre los distintos juegos infantiles, sino que está presente también en la implantación de diferentes ritmos que los juegos pueden revelar. Los juegos ofrecen distintas posibilidades de acción, como en el caso de las cajas de arena. Las cajas de arena pueden servir como territorio tranquilo donde el niño se detiene y construye castillos de arena hasta fomentar la velocidad y el movimiento del niño, corriendo y saltando los bordes de la misma caja. Esta misma relación la encontramos en la semiesfera, que ora se transforma en espacio acogedor de una casa ora se convierte en el riesgo de una montaña que escalar. Las pequeñas circunferencias de hormigón también reflejan una complementariedad de ritmos. Sirven tanto como pequeñas mesas o tableros de juego como obstáculos de salto. La talla oportuna también se refleja en la relación entre el espacio de juego y el espacio público. Los playgrounds cuando están vacíos no se asemejan a un espacio de juegos desahitado, sino que se convierten en esculturas en medio de la ciudad. Pequeños juegos, grandes esculturas.

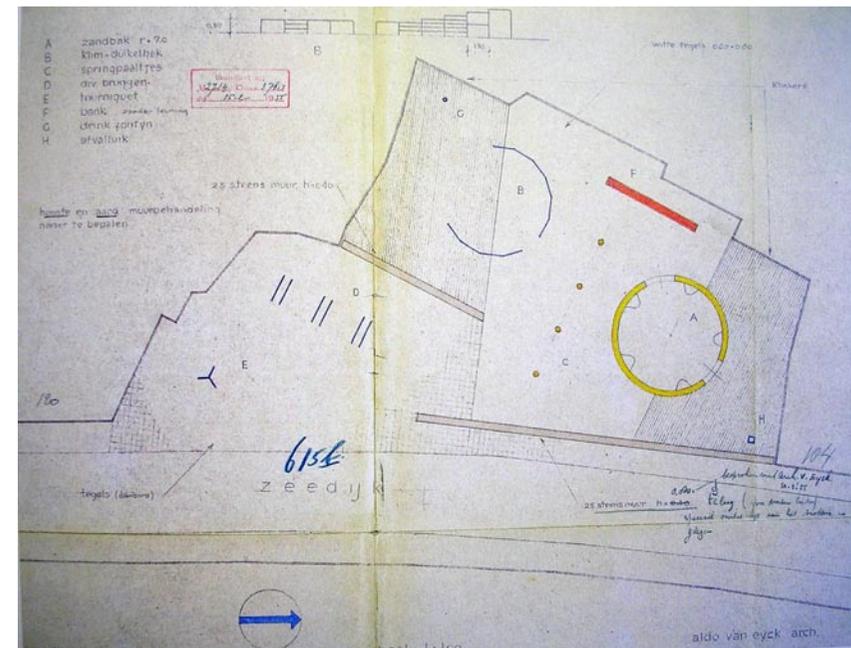
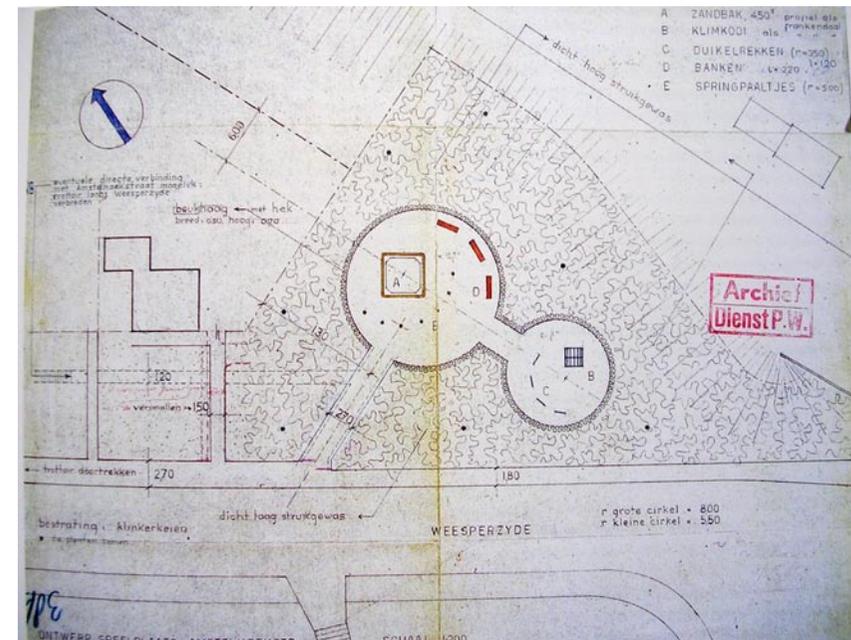


Fig.90 y 91: Fenomeno Gemelo: Aldo van Eyck en un entorno muy abierto, crea un invólucro denso que abrigue los juegos infantiles, delimitando su espacio y escala. Al contrario, del playground ubicado en el centro histórico donde el entorno es altamente densificado, el playground es un espacio despejado, abierto hacia la ciudad.

67. DE ROODE, Ingeborg. "The play objects: more durable than snow." Aldo van Eyck. *The playgrounds and the city* Ed. Liane Lefaivre y Ingeborg de Roode Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam y NAI Publishers Rotterdam, 2002. (p.84-101).

68. VAN EYCK, Aldo. "La talla oportuna." *El interior del tiempo y otros escritos* Ed. Revista Circo Madrid: WAM - Web Architecture Magazine, 1996. (p.4)

69. Ídem.

70. Ídem (p.6).

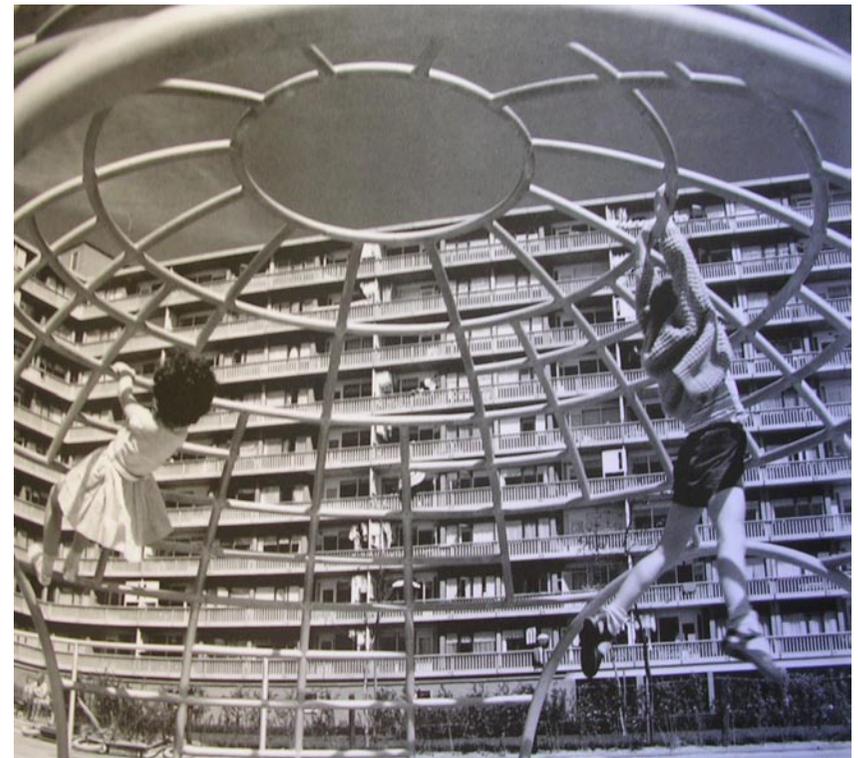


Fig. 92 a 94: Fenómeno Gemelo: Mendes da Costa (1960), Hasebroekstraat (1954), Grote Ruwenberg (1960).

Fig. 95 y 96: Distintas posibilidades de acción para el mismo juego: una cabaña o una estructura para colgarse y escalar.

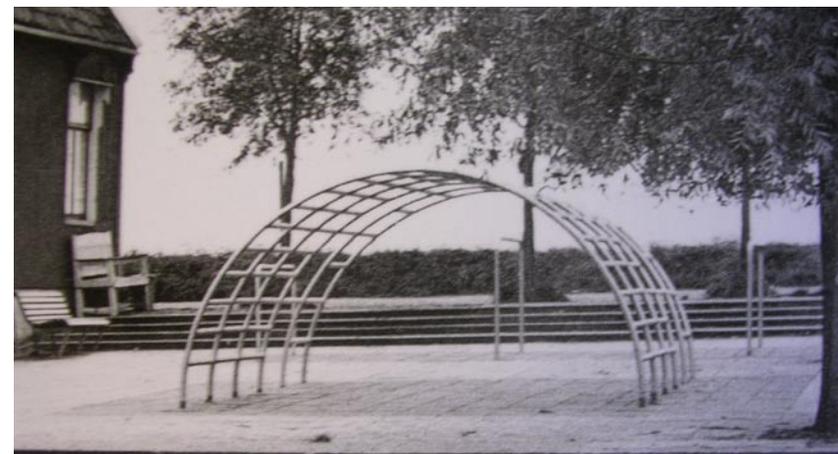


Fig.97 y 98: Distintas posibilidades de acción: base para 'cocinar' y para saltar.  
Fig. 99 a 101: La talla oportuna entre el juego y el espacio público. Pequeños juegos, grandes esculturas.

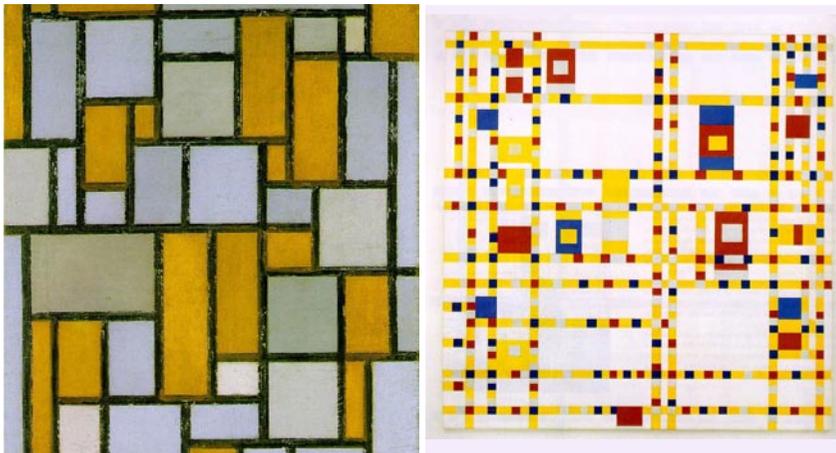
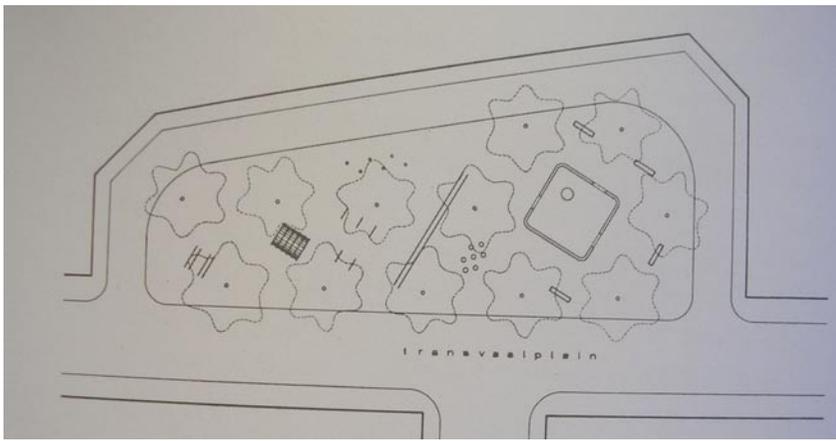


Fig.102 a 104: Relación cronotópica en los playgrounds de van Eyck entre lo arcaico y el arte abstracto. Cultura Dogon y Mondrian.

Los playgrounds permiten observar otras relaciones complementarias, donde vale destacar la que se establece entre lo moderno y lo arcaico. Están presentes en los playgrounds tanto la modernidad de Mondrian, Arp y Brancusi como los bloques monolíticos encontrados en muchas culturas ancestrales. También las vemos reflejadas en la relación que Aldo establece entre las diferentes piezas, buscando continuamente la complementariedad de los opuestos. La dualidad y el fenómeno gemelo los pudo conocer Aldo en sus viajes, principalmente al País Dogon (Malí). El empleo de la talla oportuna aleja el objeto arquitectónico del vacío de significado [cuando las mitades se agrupan sin sentido] y de la monotonía [donde todo se parece, por lo tanto, donde hay pérdida de identidad]. La talla oportuna conlleva el objeto arquitectónico a otro concepto apuntado por van Eyck: el significado ampliado. Sobre el significado ampliado comenta van Eyck: "Extended meaning and function subsequently acquired has a very special quality because it reflects human response to the latent properties inherent in any profoundly conceived form. Its human content is increased by just these latent properties registered. They contribute towards the intensity of places that hold them in store."<sup>71</sup> Aldo van Eyck, al subrayar el significado ampliado como una característica positiva de la arquitectura, es consciente de que el arquitecto no puede controlar totalmente la comunicabilidad del objeto arquitectónico, aunque sea laboriosamente proyectado. Al construirlo y entrar en contacto con el usuario, el entorno y los cambios que ocurren a través del tiempo, el objeto arquitectónico puede adquirir nuevos significados, generados por interpretaciones distintas a las del autor, en consonancia con el repertorio y la visión de mundo de quien los usa. A este respecto dice Aldo: "real places express both the humanity that went into their making and the humanity they evoke and absorb. Their aesthetic impact, also, is appreciated by what is drawn from them through human contact. It is the reason that I say: a place represents the appreciation of it - sensory, emotional and associative."<sup>72</sup>

71. "Significado y función ampliados subsecuentemente adquiridos tiene una calidad muy especial porque refleja la respuesta humana a las propiedades latentes inherentes a cualquier forma concebida profundamente. Su contenido humano se incrementa sólo por estas propiedades latentes registradas. Contribuyen a la intensidad de los lugares que los mantienen en reserva." VAN EYCK, Aldo. "El significado ampliado." "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

72. "Los lugares reales expresan tanto la humanidad con que se hicieron como la humanidad que evocan y absorben. Su impacto estético también se aprecia por lo que se saca de ellos a través del contacto humano. Es por esta razón por la que digo: un lugar representa la apreciación de él - sensorial, emocional y asociativa". Ídem.

Sin sobreponer una interpretación sobre la otra, para Aldo van Eyck tanto el significado dado por el arquitecto como el adquirido por el objeto a través del uso son conformadores del sentido más amplio que el objeto arquitectónico pueda aspirar. Sin embargo, Aldo resalta que cuando el arquitecto dota al objeto de un significado apropiado y coherente con la forma que lo representa, el individuo lo entiende y se establece a través del objeto un puente comunicativo. En el caso de los playgrounds, la forma elemental adoptada para los juegos, donde lo figurativo brilla por su ausencia, permite que el objeto adquiera nuevos significados a través del tiempo y del uso. Las formas elegidas de tan elementales pueden evocar diferentes lugares o significados en los individuos, sean estos los niños o los adultos. Dice van Eyck: "Preassigned meaning and purpose is detected, transmitted and sustained by the people if the right need is understood and translate into form."<sup>73</sup> A parte de las propiedades descubiertas, el ciudadano siempre impondrá su voluntad en los lugares y les atribuirá significado a los que responden o no de acuerdo con su naturaleza y la naturaleza de aquello que se impone o atribuye. La idea de multi-significado ya es intrínseca al proyecto de los playgrounds al adoptar el concepto de 'fenómenos gemelos' como base proyectual de estos objetos arquitectónicos. De esta forma, objetos arquitectónicos permeables que remiten a diferentes significados están en el interior mismo del objeto arquitectónico proyectado por van Eyck. A través de la lectura 'el objeto comunica' podremos observar qué otros significados llega a materializar el objeto arquitectónico. El cronotopo de los playgrounds es muy amplio y complejo. Sin embargo, la complejidad conceptual que lo genera consigue convertirse en un elemento transmisor de simplicidad, universalidad, cotidianeidad e identidad a través de la elaborada síntesis formal. Como si siempre hubieran estado ahí y sido así.



73. "El significado y propósito preasignados es detectado, transmitido y sostenido por la gente si la necesidad correcta es entendida y traducida en forma." Ídem.

- EL GRADO DE INTIMIDAD ENTRE EL AUTOR Y EL TEMA QUE GENERA EL OBJETO.

Aunque aparentemente el tema que genera el objeto es el lugar del niño en la ciudad, a lo largo del análisis aparecieron otros elementos-clave que generaron el objeto en cuestión. El niño, indudablemente, es uno de los elementos-clave, pero también es parte importante del tema la ocupación de los residuos urbanos o espacios semiocupados existentes en la malla urbana, los espacios restantes entre una intervención urbanística y otra o la ausencia de espacio público cualificado en las nuevas urbanizaciones. El proyecto de los playgrounds reunía varios elementos que se encontraban 'olvidados' en Ámsterdam. Los niños, los espacios fronterizos, el espacio público de las nuevas urbanizaciones. El proyecto de los playgrounds materializa la búsqueda de una arquitectura más volcada hacia el individuo considerándolo en toda su complejidad, una complejidad que los dogmas funcionalistas del Movimiento Moderno rechazaba. A través de los playgrounds, van Eyck pudo configurar en formas arquitectónicas el papel del lenguaje metafórico para Kant: abrir una nueva dimensión de la realidad donde se presentan modos de estar en el mundo.

Dado el largo período de implantación de los playgrounds - 30 años - y la cantidad - alrededor de 700 - van Eyck pudo ir ajustando, probando y conformando el discurso teórico que orientaría su trayectoria arquitectónica. Por lo tanto, en los playgrounds van Eyck fue resolviendo a pequeña escala sus grandes inquietudes con respecto a la relación entre la arquitectura y el individuo. La mayor parte de los proyectos que desarrolló a lo largo de su carrera tenía este enfoque: la arquitectura y el ser total. Tanto las Escuelas de Nagele como el Orfanato Municipal de Ámsterdam o posteriormente la Casa Hubertus, directamente seguían el camino formal y conceptual trazado por los playgrounds<sup>74</sup>. Por tratarse de la relación niño - ciudad, la conexión entre estos objetos arquitectónicos es más visible: el empleo de la forma elemental, la búsqueda del intermedio y de la complementariedad entre formas, contenidos, lugares, tiempo... Muy influenciado por las formas elementales y no figurativas del De Stijl, van Doesburg, Rietveld y Mondrian, la mayor parte de los proyectos de Aldo buscan una simplificación y abstracción formal, como también juega con las variaciones posibles a partir de las combinaciones entre las formas elementales elegidas como

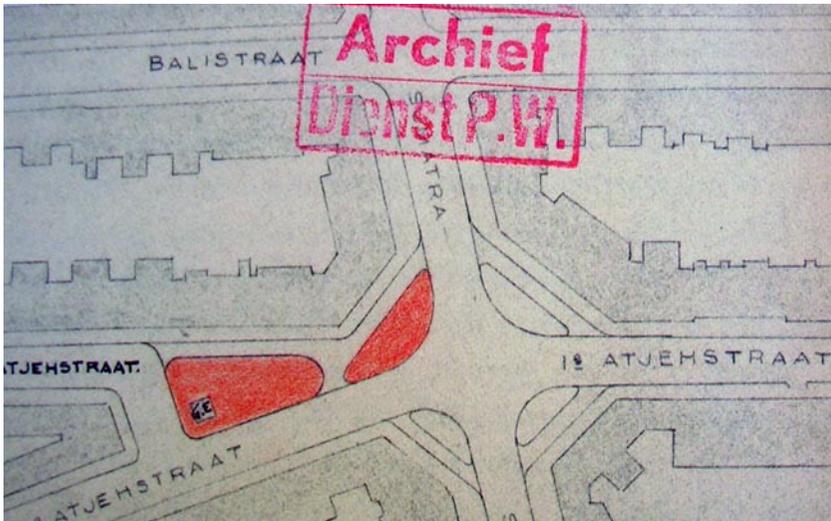


Fig.107: El niño y la ciudad: el tema que genera el objeto.

Fig.108 y 109: Los residuos urbanos y las nuevas urbanizaciones fueron otros espacios recalificados con la implantación de los playgrounds.

74. Los playgrounds fueron ejecutados de 1947 hasta 1977. Las Escuelas de Nagele fueron proyectadas entre 1954/55 y construidas entre 1955/56. El Orfanato Municipal de Ámsterdam fue proyectado entre 1955/57 y construido entre 1958/60. La Casa Hubertus fue proyectada entre 1973/75 y construida entre 1976/78.

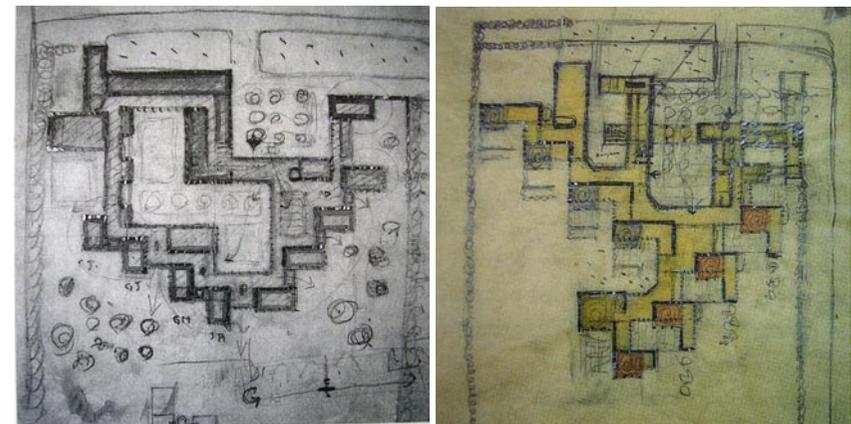
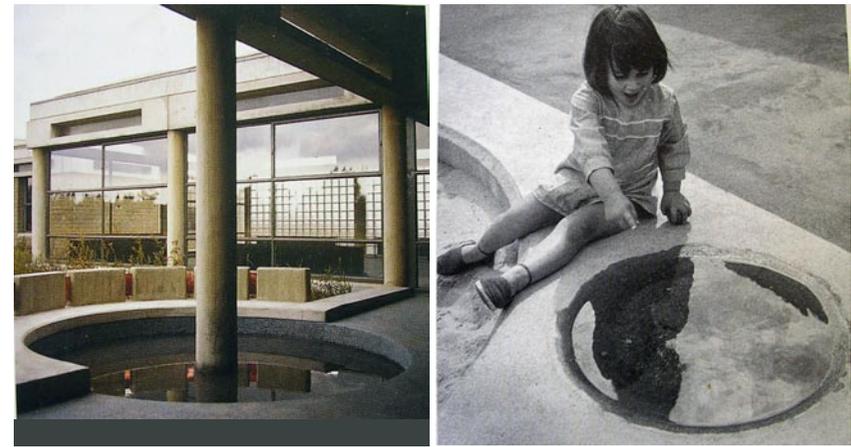
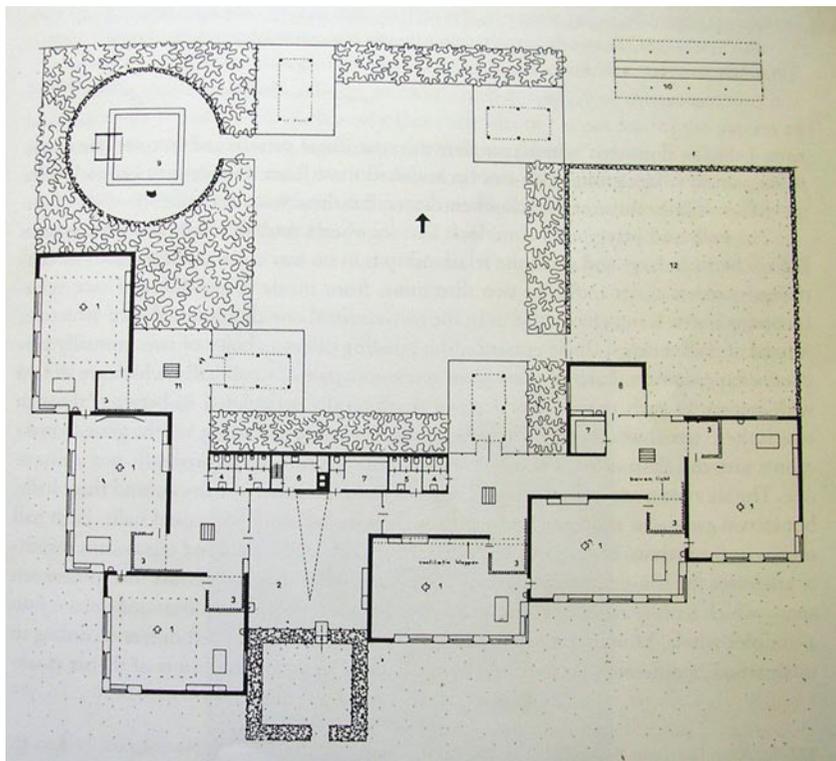


Fig.110: Plano de la Escuela en Nagele.

Fig.111 y 112: Fotos de uno de los patios de la Casa Hubertus.

Fig.113 a 117: Diferentes imágenes del Orfanato Municipal de Ámsterdam. Camino conceptual y formal de los playgrounds.

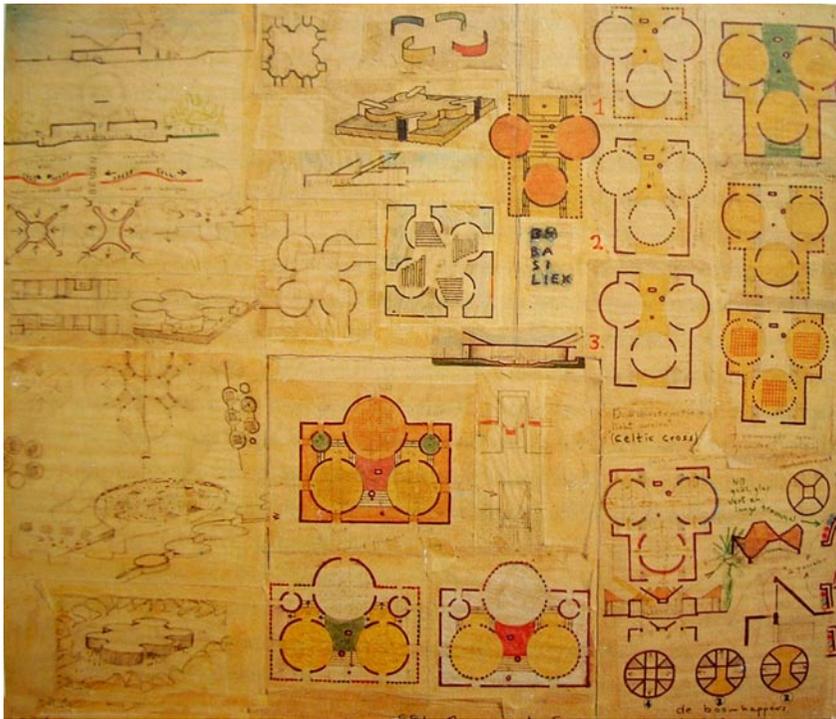
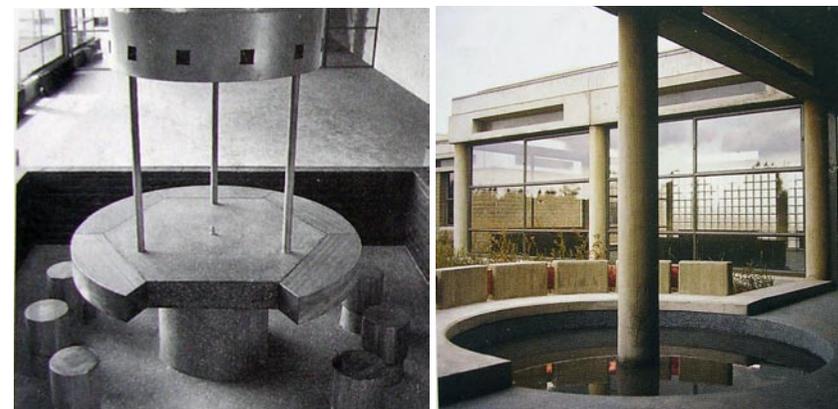
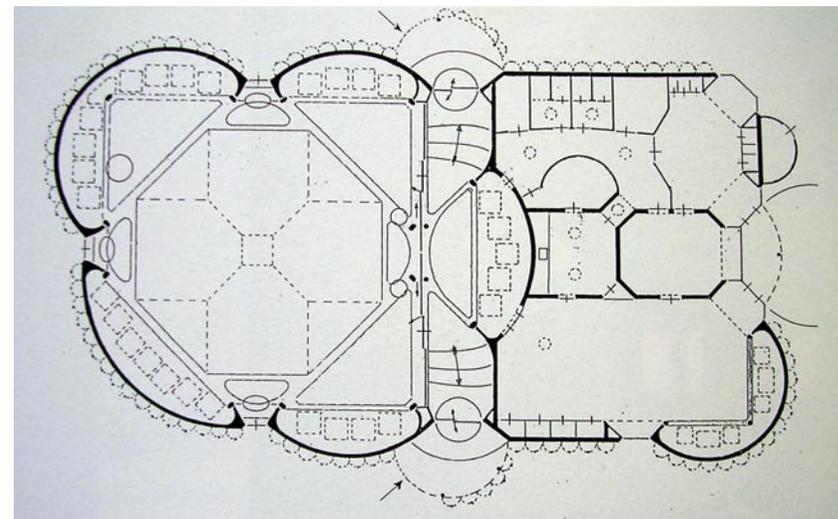
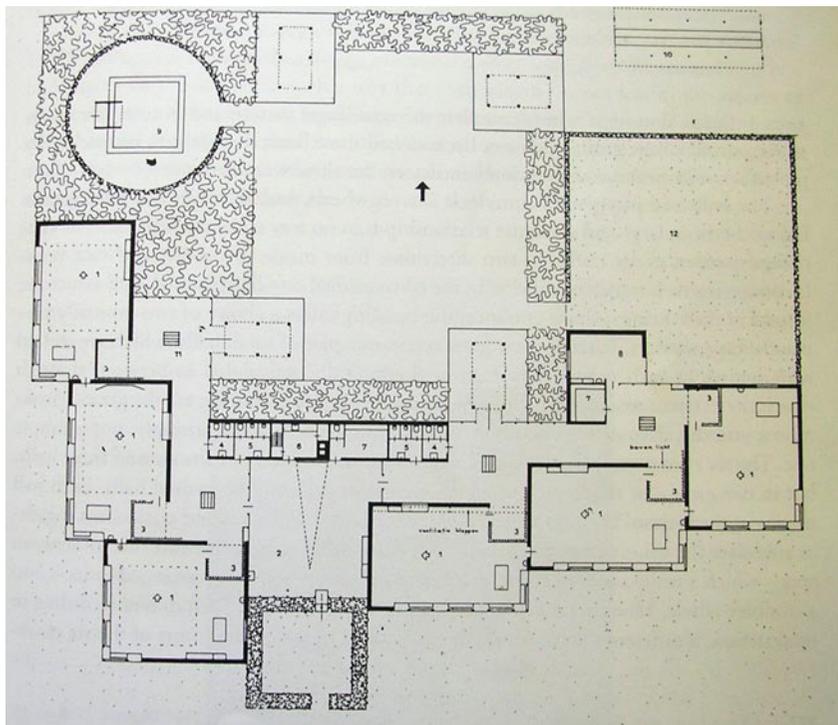


Fig.118 y 119: Proceso creativo del Pabellón Sonsbeek.

Fig.120: Proceso creativo de la Iglesia 'The wheels of Heaven'.

en las unidades habitacionales del Orfanato y de la Casa Hubertus, en la planta del Pabellón Sonsbeek (1965) o en la Iglesia 'The wheels of Heaven' (1963/64). La búsqueda del ritmo, la armonía entre opuestos (alto/bajo, grande/pequeño, opaco/transparente, abierto/cerrado, unidad/conjunto, para citar solamente algunos) ha orientado toda la arquitectura vaneyckiana como es observable tanto en los playgrounds como en la planta de las Escuelas de Nagele, en el Orfanato o en la Iglesia de los Moluccas (1983) Otro elemento recurrente en estos proyectos es el tiempo entendido como duración. Es decir, el individuo *se siente en el tiempo* y por lo tanto adquiere la conciencia de lugar, de estar en el mundo. Los objetos arquitectónicos vaneyckianos buscan que el individuo no sea un observador sino que parte integrante del espacio, que interactúe con él, como la 'cocina de tartas' de la unidad para chicas de 10-14 años o la terraza con agua para los más pequeños, ambas en el Orfanato. Van Eyck, al también interpretar la casa como una pequeña ciudad y la ciudad como una gran casa, conscientemente busca crear unidades, trabajando toda su complejidad, pero que a la vez, están interrelacionadas con un conjunto mayor, sean estos otros espacios construidos o el entorno natural. Podemos observar esta situación en el caso del Orfanato, donde van Eyck elabora pequeñas unidades a la 'talla oportuna' de cada usuario, sean estos niños entre 4-6 años, 6-10 años, 10-14 años o espacios individualizados para niños entre 14 y 20 años. Sin embargo, éstos están interrelacionados por espacios comunes como pequeñas plazas, puntos de encuentro y conexión entre las diferentes edades o el salón de actividades. Estos espacios interrelacionados forman a la vez grandes casas y pequeñas ciudades. Las grandes casas y pequeñas ciudades se repiten tanto en la Casa Hubertus como en la Huize Papua<sup>75</sup>, en Boekel. En la Casa Hubertus, van Eyck conforma una pequeña comunidad de padres solteros en situación de riesgo y también niños que están temporalmente alejados de sus padres. Pequeñas unidades habitacionales para los padres solteros y una casa de acogida para niños componían espacios específicos que compartían terrazas, salones alrededor de las escaleras encrestadas con vistas al patio interno. En la Huize Papua, van Eyck lleva para el espacio confinado de los enfermos, una pequeña estructura urbana, con sus pasillos, galerías y patios interconectados. De manera metafórica, van Eyck también elabora lugares a través del *reconocimiento* al traer para dentro de la Iglesia de los Moluccos la luz de su isla natal. La talla oportuna, el intermedio, los fenómenos gemelos, conceptos inherentes a los playgrounds, son elementos conscientemente constantes en la producción arquitectónica de Aldo. Es la representación de su propio proyecto personal: la justa medida entre unidad y conjunto.

75. El nuevo edificio de Huize Papua fue proyectado entre 1980-81 y construido entre 1988-89.



227

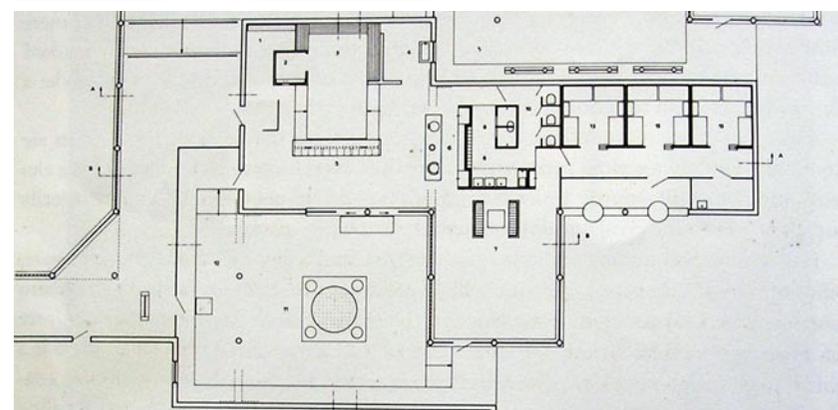
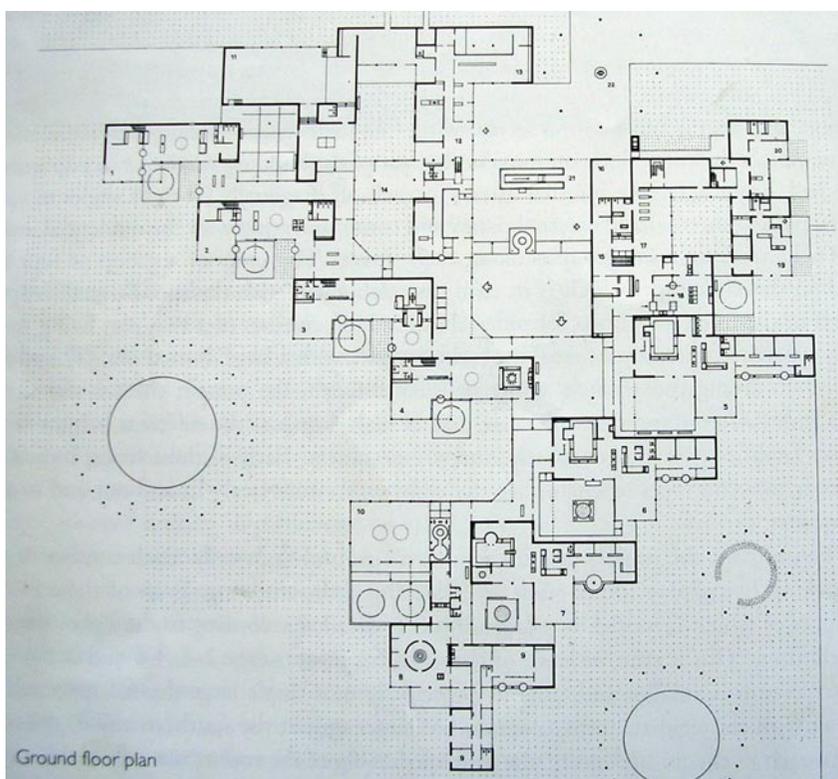


Fig.121 a 123: La complementariedad de los Fenomenos Gemelos, la relatividad y la Talla Oportuna presente en los planos de la Escuela de Nagele, en el Orfanato y en la Iglesia de los Moluccos. Búsqueda del Significado Ampliado.

Fig. 124 y 126: 'Pequeña ciudad - gran casa': espacios específicos para usuarios diferentes: cocina para niñas de 10 a 14 años, patio para niños pequeños y detalle del módulo para niños de 4 a 6 años.

Ground floor plan

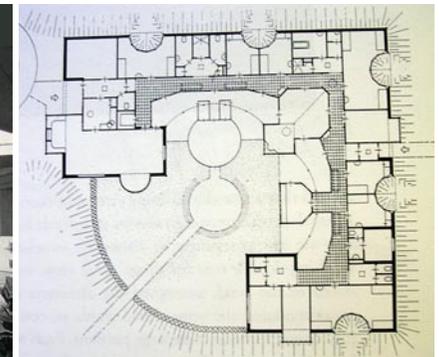
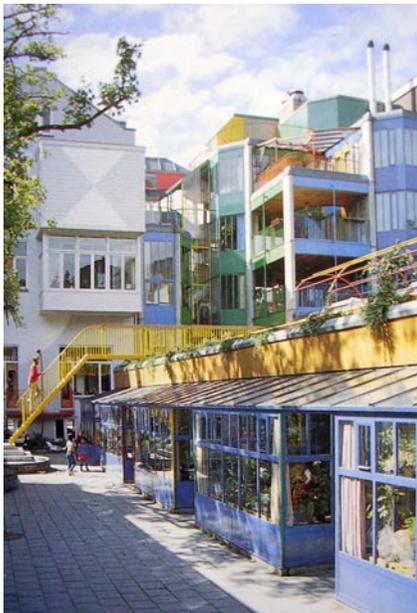
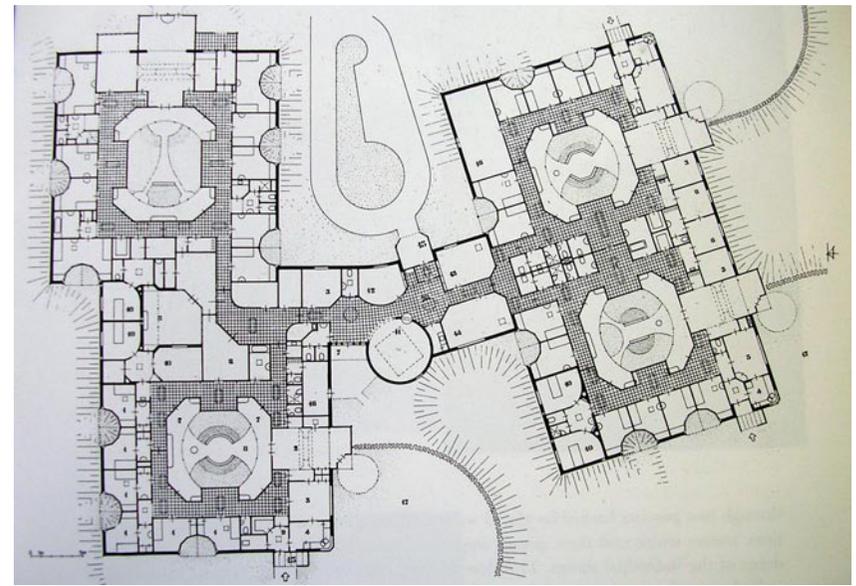
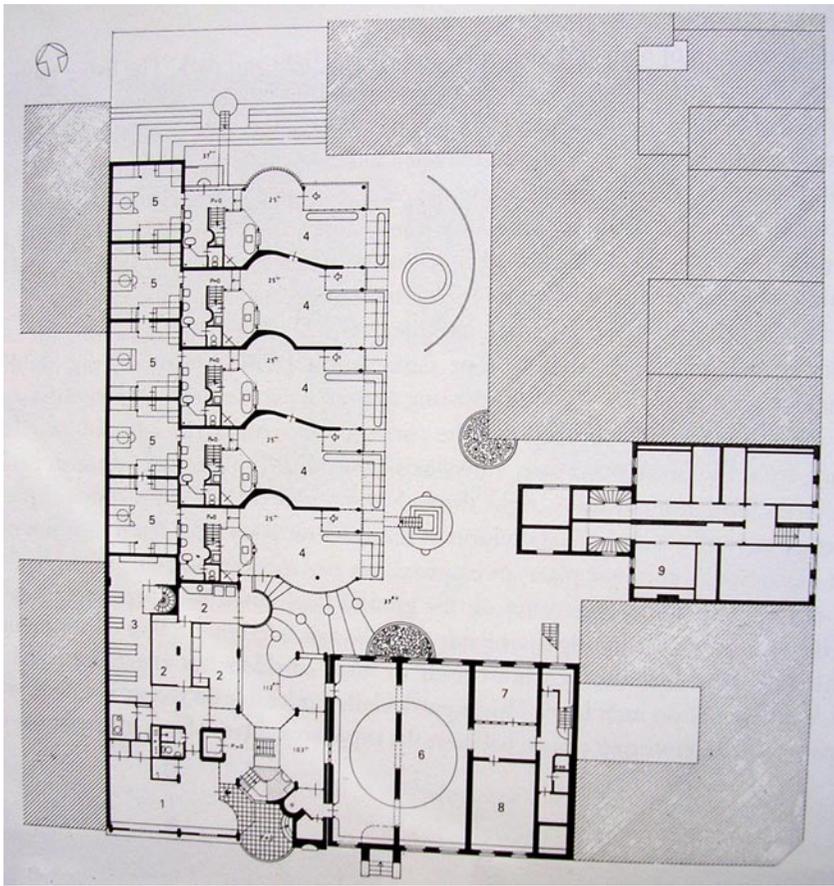


Fig.127 a 130: Diferentes aspectos de la Casa Hubertus.. Planta, patio interior y unidades de habitación.  
Fig. 131 a 134: 'Gran casa - pequeña ciudad'. Centro Huize Papua (centro de atención para esquizofrénicos).

- LOS CONCEPTOS GENÉRICOS DE LA FORMA, DEL USO, DEL ENTORNO, DE LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS, DE LA CULTURA. LOS CONTENIDOS VALORATIVOS. EL PAPEL DEL ESTILO.

"The revelation of style is and remains the primary object of all art."<sup>76</sup>

LA FORMA - El papel de la forma en la arquitectura de van Eyck está claramente definido por el arquitecto cuando afirma: "Form is a medium, not an end. The difference between limited forms and elementary forms lies exactly in this distinction. The former merely tickle the primary senses which explains their universal popularity; the latter penetrate the infinite resources of the imagination, the only faculty with which we are able to receive and transmit style or grace. Yes, to 'sense' these qualities in elementary forms calls for more than the use of the primary senses; it demands the discovery of the imagination."<sup>77</sup>

La forma vaneyckiana resulta de sus inquietudes filosóficas que orientan su discurso arquitectónico, como el reino del intermedio, los fenómenos gemelos, la talla oportuna o el significado ampliado.

La extremada simplificación y abstracción formal de sus primeros proyectos, como los primeros playgrounds, las escuelas de Nagele o el Orfanato, va, poco a poco, abriendo el abanico formal. Van Eyck pasa a ocuparse también del desarrollo de combinaciones resultantes de las formas elementales, como en el caso de las Iglesias 'The wheels of Heaven' (1963/64) y 'Pastoor van Ars' (1963/66) o el Pabellón Sonsbeek (1965).

La investigación formal como resultado de los conceptos manejados llega en la última fase de la obra del arquitecto a una aplicación más radical de la forma, resultado de su incansable búsqueda del significado ampliado, de la talla oportuna y de los fenómenos gemelos, pero principalmente del intermedio, como en sus últimos proyectos - el Tribunal de Cuentas de La Haya o el Complejo ESTEC (European Space Research and Technology Centre). En esta fase también se añade el empleo del color, de manera que asociado a la forma amplia la potencialidad comunicativa de ésta, resaltando espacios específicos, como por ejemplo, a través del empleo del color van Eyck resalta las unidades habitacionales de la Casa Hubertus.

76. "La revelación del estilo es y permanece como el objeto primario de todas las artes." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation.." *CIAM 6th Congress - Bridgwater* no publicado, 1947. (p.2)

77. "La forma es un medio, no un fin. La diferencia entre las formas limitadas y las formas elementales se halla exactamente en esta distinción. Las primeras meramente divierten a los sentidos primarios, lo que explica su popularidad universal. Las últimas penetran en los infinitos recursos de la imaginación, la única facultad con la cual somos capaces de recibir y transmitir estilo o gracia. Si, 'sentir' estas cualidades en formas elementales exige más que el uso de los sentidos primarios; demanda el descubrimiento de la imaginación." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." *CIAM 6th Congress - Bridgwater* no publicado, 1947. (p.2).

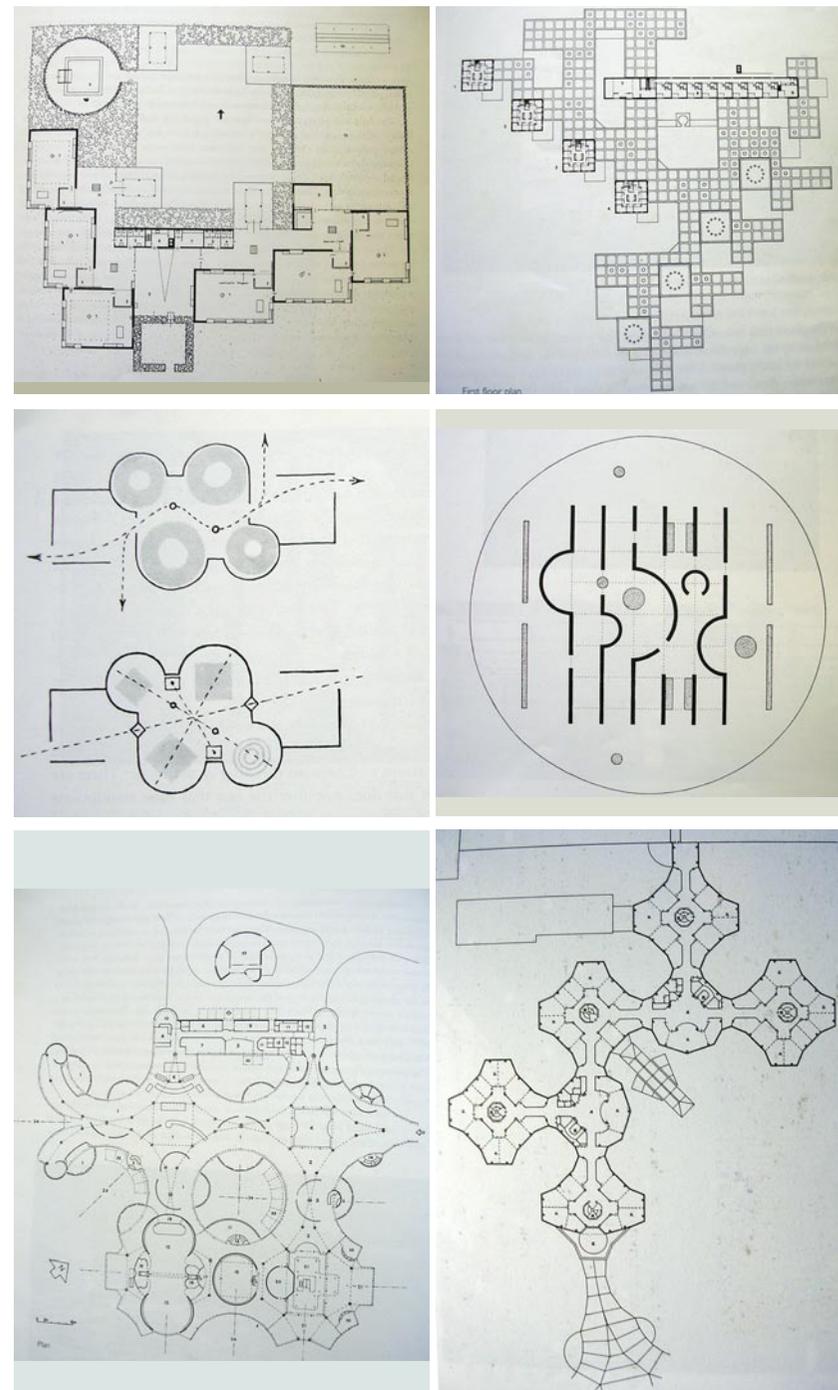


Fig.135 a141: Proceso de transformación de la forma vaneyckiana. Del diseño de la forma ortogonal en la Escuela de Nagele y Orfanato, pasando por la forma como resultado de intersección entre formas de la Iglesia 'The wheels of heaven' y Pabellón Sonsbeek hasta los últimos proyectos donde la forma es la materialización formal del intermedio: Tribunal de Cuentas de La Haya y ESTEC.

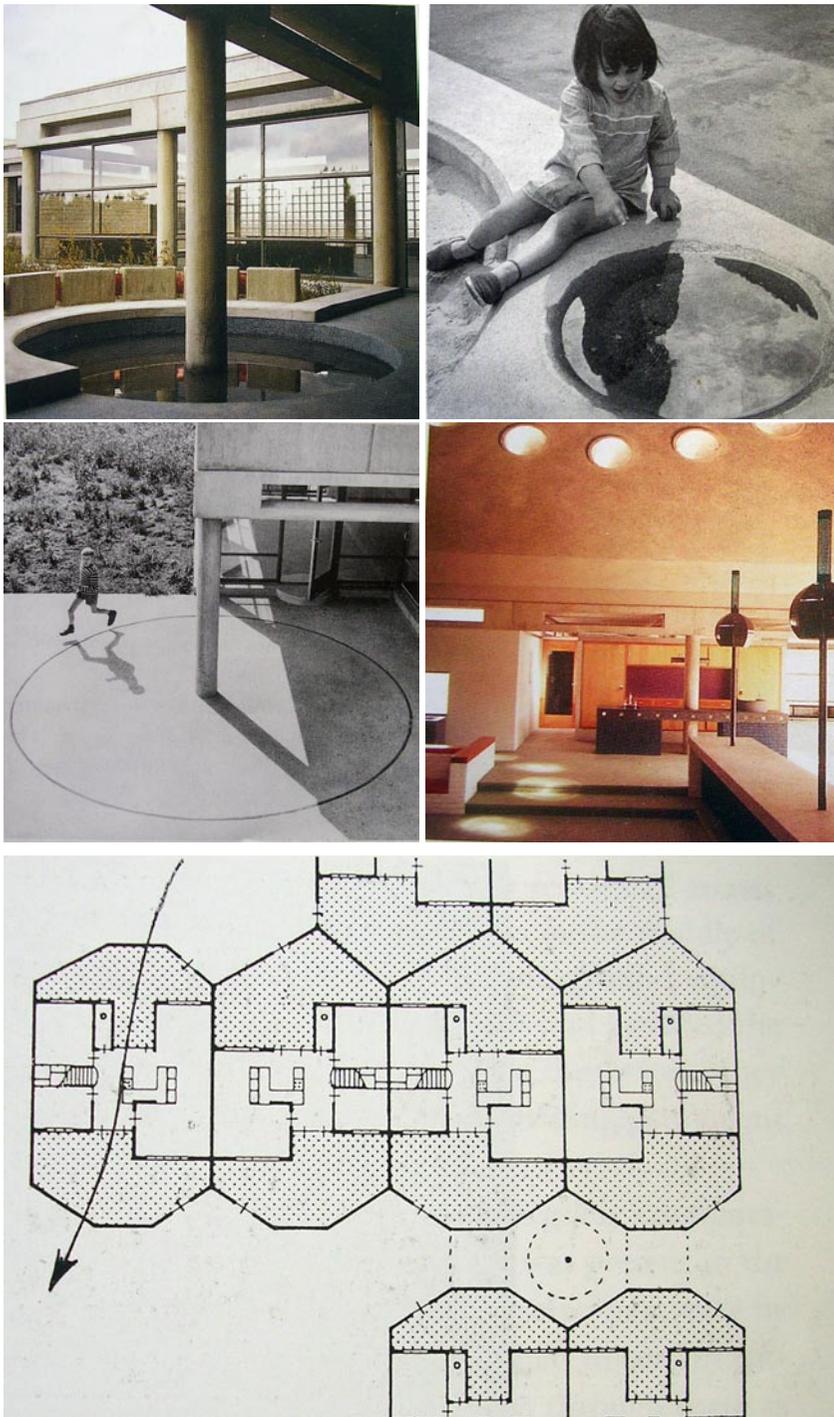


Fig. 142 a 145: Diferentes espacios para usos distintos: patios para los niños pequeños, espacios de juegos para niños de 6 a 10 años y teatro para niños de 10 a 14 años.

Fig. 146: Plano para habitación popular en Lima. PREVI.

DEL USO - Dado que atender las necesidades del hombre es el objetivo último de la arquitectura de van Eyck, el uso está, por lo tanto, en el centro de su reflexión y proceso creativo. En cuanto al uso destinado, van Eyck se ocupa detenidamente de cada especificidad - la talla oportuna - que necesita cada ámbito del proyecto. Esta situación se ve, de manera clara, en el proyecto del Orfanato Municipal, donde Aldo crea espacios específicos para cada edad que abriga el Orfanato. Esta especificidad no se refiere solamente a la utilización de escalas distintas para cada unidad, sino que también se ocupa de atender el comportamiento inherente de cada edad. Esto se refleja en la distribución de las unidades habitacionales donde van Eyck incorpora al proyecto los juegos más populares para cada edad, patios para los niños más pequeños, el teatro para niños de 10-14 años o la cocina de tartas para las niñas de la misma edad.

El uso, y principalmente la creación de una pequeña comunidad / gran casa, con toda la complejidad que esta postura conceptual conlleva, es trabajado exhaustivamente en todos sus proyectos, como en el centro psiquiátrico Huize Papua, que ya hemos mencionado, o el PREVI (viviendas unifamiliares para la población carente de Lima). En el caso específico del PREVI, van Eyck propone una estructura urbana en forma de colmena que el propio arquitecto defiende diciendo "ela possui portanto uma relevância geral que vai além do contexto proposto e realça a noção de que vários tipos completamente diferentes de moradias podem ser reunidos num único tecido urbano configurativo, ao invés de se introduzir infinitas variedades num só modelo."<sup>78</sup> El modelo elaborado considera algunas características típicas de las barriadas como las posibilidades de expansión de la casa (tanto horizontal como vertical) y el sistema constructivo empleado (bloques de cemento). Sin embargo, Aldo también se ocupa de inhibir determinadas prácticas recurrentes, como la expansión indiscriminada, generadora de espacios insalubres. Apunta van Eyck: "Devido às dimensões limitadas de cada lote (cerca de 8m de largura x 20m) e o agrupamento de lotes, os pátios tendem a providenciar as paredes para as próximas salas a serem construídas. Resultado: não existe qualquer tipo de ventilação, apesar dos perpétuos 90% de umidade no ar e muito pouco vento."<sup>79</sup> La solución formal encontrada

78. "ella posee por lo tanto una relevancia general que va más allá del contexto propuesto y reafirma la noción de que varios tipos completamente distintos de viviendas pueden ser reunidos en un único tejido urbano configurativo, al contrario de introducirse infinitas variedades en un único modelo." VAN EYCK, Aldo. "Previ, habitação para população carente de Lima, 1969-77." Aldo & Hannie van Eyck. *The ball I threw* Ed. Vincent Ligtelijn, Sander van Wees (NAi) Sao Paulo: 1999. (p.8).

79. "Debido a las dimensiones limitadas de cada terreno (alrededor de 8m de anchura x 20m) y el agrupamiento de las parcelas, los patios tienden a providenciar las paredes para los próximos salones a ser construídos. Resultado: no existe cualquier clase de ventilación, a pesar de los permanentes 90% de humedad del aire y muy poco viento." VAN EYCK, Aldo. "Previ, habitação para população carente de Lima, 1969-76." Aldo & Hannie van Eyck. *The ball I threw* Ed. Vincent Ligtelijn, Sander van Wees (NAi) Sao Paulo: 1999. (p.8).

por Aldo fue hacer la parte delantera y posterior de la construcción más pequeñas y con paredes en diagonal, lo que según van Eyck “desestimula a construcción de extensiones além das duas paredes paralelas que demarcam o perímetro.”<sup>80</sup>

La preocupación con el uso y la adaptación a las características del hombre, sin embargo, no es aplicada de manera indiscriminada, sino que van Eyck filtra las prácticas que determinan un uso particular del espacio construido de las prácticas inadecuadas que no generan un buen uso del espacio, como en el caso del proyecto de Lima.

DEL ENTORNO - “Art should always be natural, it should produce its own forms naturally instead of reproducing those of nature artificially.”<sup>81</sup> La cuestión del entorno en la arquitectura de van Eyck habita en un universo muy filosófico. La conciencia de lugar da sentido a la del ser. Para van Eyck, *al sentirse en un lugar*, el individuo evoca la conciencia de ser, *de estar en el mundo*. Su arquitectura se ocupa por lo tanto de crear lugares, donde el hombre se sienta parte del mundo, donde también interviene y construye paisaje. “L’environnement est fait pour les hommes.”<sup>82</sup> Como ejemplo de esta situación, en la Casa Hubertus, van Eyck relaciona formalmente los edificios que la circundan, invierte - aplicando el fenómeno gemelo - al desmaterializar la fachada, ‘quitarle la piel’ enseñando su interior, conformando un contrapunto al clasicismo y a la clara separación interior-externo del edificio a conservar. Van Eyck entiende el principio de los fenómenos gemelos como la piedra fundamental de la sociedad (un mundo de relaciones complementarias), principalmente cuando entra en contacto con la cultura Dogon. Tanto para los Dogon como para Aldo “une espace est l’appréciation que l’on en a - un bâtiment est ce bâtiment une fois habité.”<sup>83</sup> Van Eyck personifica en la cultura Dogon su comprensión del sentido de lugar. Tanto van Eyck como los Dogon creen que: “Un homme qui se sent chez lui partout où il va, transporte ses racines avec lui, est à lui-même sa propre maison, habite un espace intérieur que lui est propre. Il sera capable aussi d’habiter, simultanément en quelque sorte, tous les endroits auxquels il est lié psychologiquement, par le souvenir ou par anticipation, comme par association mentale.”<sup>84</sup> El lugar

231

80. “desestimula la construcción de extensiones más allá de las dos paredes paralelas que enmarcan el perímetro.” Ídem.

81. “El arte debería ser siempre natural, debería producir sus propias formas naturalmente, en vez de reproducir las de la naturaleza artificialmente” VAN EYCK, Aldo. “Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation.” CIAM 6th Congress - Bridgewater. no publicado, 1947. (p.3).

82. “El entorno está construido por los hombres.” VAN EYCK, Aldo. “Quelques commentaires sur un détour plein d’enseignement.” *Le sens de la ville* Paris: Editions du Seuil, 1969. (p.128).

83. “un espacio es la apreciación que uno tiene de él - un edificio es un edificio una vez habitado.” Ídem.

84. “Un hombre que se siente en casa por donde va, transporta sus raíces con él, él mismo es su propia casa, habita un espacio interior que es él mismo. Él será capaz también de habitar, simultáneamente en cualquier caso, todos los lugares a los cuales esté unido psicológicamente, por recuerdo o por anticipación, como por asociación mental.” Ídem.

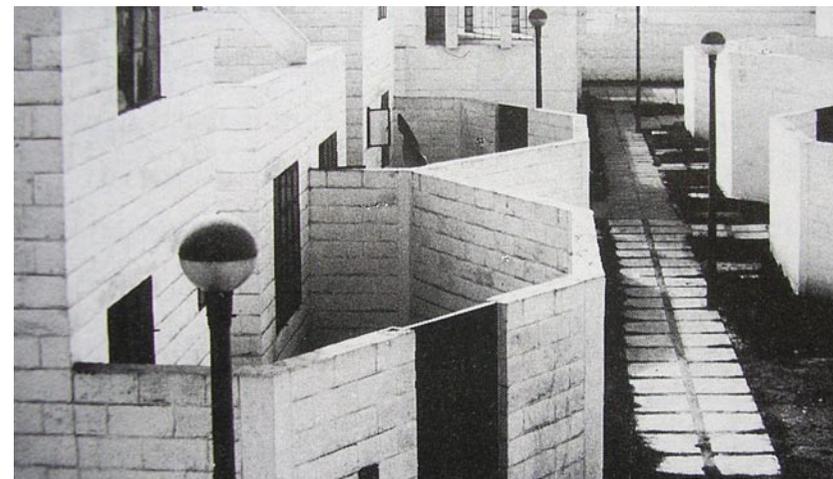


Fig.147: Prototipo de las viviendas de Lima.

Fig.148: El Fenomeno Gemelo en la relación entre los edificios de la Casa Hubeertus. La densidad del edificio rehabilitado en contrapunto a la ligereza de la nueva fachada.

Fig.149: La Cultura Dogon un mundo de relaciones complementarias.

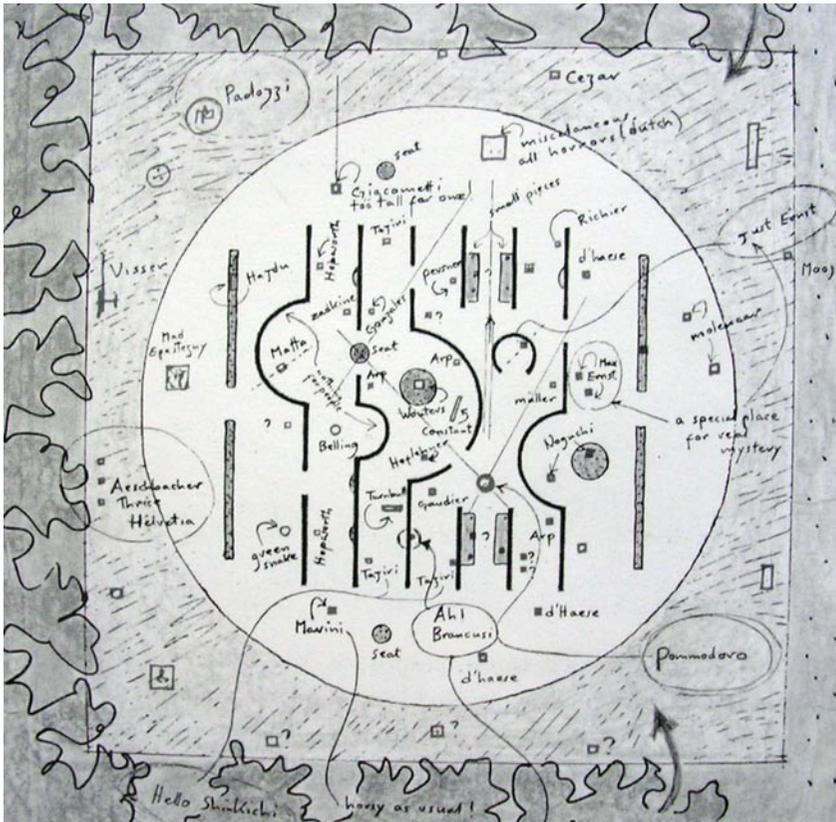
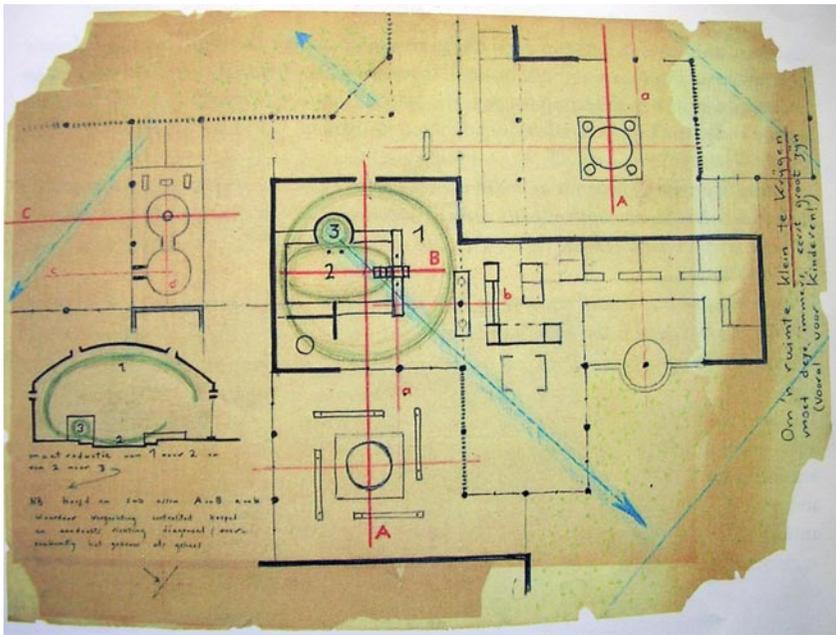


Fig.150 y 151: La abstracción formal, síntesis y composición. Croquis Orfanato y Pabellón Sonsbeek.

es lo que despierta al individuo. Crear este sentido de lugar, de sentirse en complementariedad con el medio, es el sentido de entorno en la arquitectura de van Eyck.

LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS - "But architecture is neither a semi - nor a super-art. It is an art - simply that."<sup>85</sup>

La arquitectura entendida como una expresión del hombre la convierte en un arte y es así que van Eyck la considera. Para van Eyck, el arte debe ser "natural, it should produce its own forms naturally instead of reproducing those of nature artificially. Art should reveal the elementary whether the elementary be complex or not. Art should reveal the mysteries of the universe or else cease to exist. Art should be anonymous, as nature is anonymous. Art should be liberated from the tyranny of limited forms: from the tyranny of causality; from the tyranny of metronomical time; from the tyranny of classical harmony and other static values; from the tyranny of virtuosity; from the tyranny of common sense, for common sense was always the enemy of imagination."<sup>86</sup> Como ya nos hemos referido, el De Stijl y los preceptos del Grupo Cobra, Mondrian, Arp, Tzara, Brancusi y Miró orientaron la concepción vaneyckiana del arte total, universal y elemental. Su lenguaje formal está bastante influenciado por el discurso de la 'gran cuadrilla' - como van Eyck los denomina, principalmente en sus principios, como podemos observar en los proyectos de la Escuela de Nagele, el Orfanato Municipal o en las exposiciones de Tajiri y Sonsbeek.

La abstracción formal, la síntesis y la composición orientan el discurso arquitectónico vaneyckiano. El manejo de la forma por el arte conceptual que el arquitecto evocaba estaba directamente vinculado al simbolismo. Las vanguardias artísticas del principio del siglo XX buscaban expresar el valor simbólico de la forma, pues sólo así tenía sentido el arte que reivindicaban. Lo contrario no era arte, era solamente una forma vacía de significado. A lo largo del tiempo, otros conceptos, como la intersección /

85. "la arquitectura no es ni un semi - ni un super-arte. Es un arte - simplemente eso." VAN EYCK, Aldo. "Is architecture going to reconcile basic values?" Conclusions." CIAM Congress - Otterlo Stuttgart: CIAM'59 Otterlo, 1961. [p.216-217].

86. "El arte debería ser siempre natural, debería producir sus propias formas naturalmente, en vez de reproducir las de la naturaleza artificialmente. El arte debería revelar lo elemental, sea lo elemental complejo o no. El arte debería revelar los misterios del universo o si no dejaría de existir. El arte debería ser anónimo, como la naturaleza es anónima. El arte se debería liberar de las formas limitadas: de la tiranía de la causalidad; de la tiranía del tiempo metronómico; de la tiranía de la armonía clásica y otros valores estáticos; de la tiranía del virtuosismo; de la tiranía del sentido común, pues el sentido común siempre fue el enemigo de la imaginación." VAN EYCK, Aldo. "Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation." CIAM 6th Congress - Bridgwater. no publicado, 1947. [p.3]

intermedio y los fenómenos gemelos van generando nuevas combinaciones formales, generando una arquitectura más biomorfa, como los proyectos de la Iglesia de los Moluccos, el centro psiquiátrico Huize Papua o el ESTEC. La comprensión de la arquitectura como un arte total hace que van Eyck se posiciona de manera muy crítica frente al funcionalismo que dominó el discurso moderno en la segunda posguerra. Dice van Eyck: "Os arquitetos não perceberam o gênio incomparável com que culturas ao redor do mundo todo embelezavam tudo o que faziam. [...] Sozinhos eles executaram brilhantes repetições e variações de elementos e temas, em composições seriais, contrapostos, síncope, simetria variável, multicentralidade e, talvez mais relevante para nós hoje, eles aprimoraram a habilidade de lidar com forma e contraforma como equivalentes e, acima de tudo, abriam o centro, evitando um centro dominante ou único. Entre eles o desenho geométrico e o não-geométrico nunca fazem parte de categorias separadas."<sup>87</sup>

De la misma forma que rechazaba la mecanización y la racionalización impuesta por el funcionalismo, van Eyck era muy crítico también con el movimiento pos-moderno, con el Clasicismo o con el Renacimiento. La crítica de van Eyck era con respecto al acercamiento que estos movimientos hacían a la cultura, hacia la historia, al concepto de pasado y consecuentemente a la noción de tiempo. Para van Eyck, la comprensión estática del tiempo, aleja la arquitectura del sentido de ser. Afirma Aldo: "Me parece que pasado, presente y futuro deben estar, como un continuo, activos en el interior de la mente. Si no es así, los artefactos que hagamos carecerán de profundidad temporal, de capacidad de asociación." Y sigue más adelante defendiendo la comprensión del tiempo como un continuum: "la proyección del pasado hacia el futuro vía el presente creativo. 'Anna fue, Livia es, Plurabelle será' (¡Quién sabe, Anna Livia Plurabelle puede que aún presidan la arquitectura!). Esta es, en mi opinión, la única medicina contra un sentimental historicismo, modernismo y utopismo. También contra un estrecho racionalismo, funcionalismo y regionalismo. Una medicina contra todas las plagas combinadas."<sup>88</sup> Para van Eyck, la comprensión del tiempo como un continuo en la mente conduce no a un arte contemporáneo sino a la contemporaneidad del arte.

87. "Los arquitectos no percibieron el genio incomparable con que culturas de alrededor de todo el mundo embellecían todo lo que hacían. (...) Ellos solos ejecutaron brillantes repeticiones y variaciones de elementos y temas, en composiciones seriales, contrapuestos, síncope, simetría variable, multicentralidad y, quizás más relevante hoy para nosotros, ellos perfeccionaron la habilidad de lidiar con forma y contraforma como equivalentes y, por encima de todo, abrieron el centro, evitando un centro dominante o único. Entre ellos, el diseño geométrico y el no-geométrico nunca son partes de categorías separadas." VAN EYCK, Aldo. "O radiante e o sorriso largo." Aldo & Hannie van Eyck. *The ball I threw* Ed. Vincent Ligtelijn, Sander van Wees (NAi) São Paulo: 1999. [p.3].

88. VAN EYCK, Aldo. "El interior del tiempo y otros escritos." *Revista Circo* Madrid: WAM - Web Architecture Magazine, 1996. [p.3].

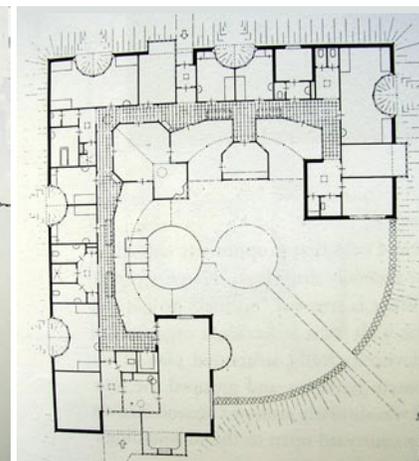
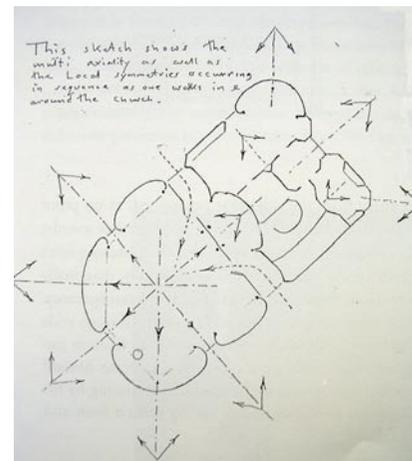


Fig.152 y 153: Foto y croquis de la Iglesia de los Moluccos.

Fig. 154: Pabellón semiabierto del Centro Psiquiátrico Huize Papua.

Fig. 155: Complejo ESTEC.

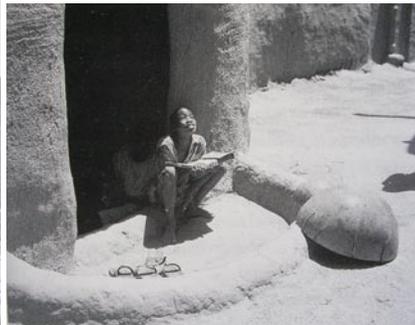
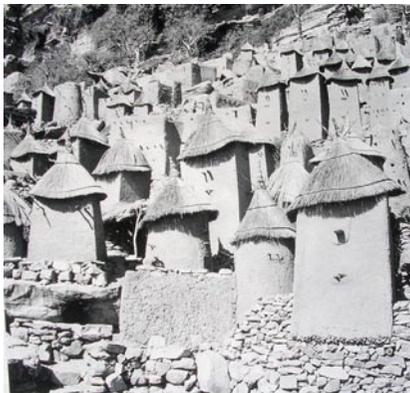
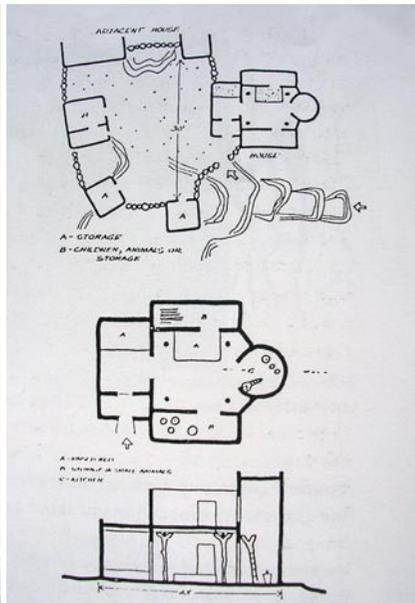
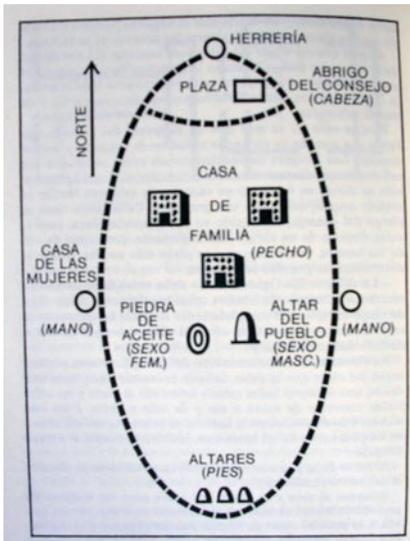


Fig.156: Plano y simbología de la estructura comunitaria Dogon.  
 Fig.157: Plano de la casa Dogon realizado por Aldo van Eyck.  
 Fig.158 a 161: Fotos realizadas por van Eyck de pueblos Dogon.

DE LA CULTURA - 'J'incline à penser que nous percevons en fonction de ce que nous concevons'.<sup>89</sup>

Apreciar diferentes patrones culturales permite al individuo ampliar su visión de mundo y a este respecto Aldo resalta: "is the highest reward still to be gleaned from education. If anything is synonymous with word culture it is this."<sup>90</sup> Bajo la idea de relatividad, Aldo entiende que la cultura no debe basarse en la suposición de un sistema cultural sobre otro, sino en el conocimiento y aprendizaje simultáneo de las diferentes formas de relacionarse con el mundo. Dice van Eyck: "western civilization - what a self-assured jingle - is just one special case in an enormous multitude of special cases, each of which carries its own possibilities and deals with them in a way specifically its own."<sup>91</sup> Es decir, dada la validez de otros patrones culturales, van Eyck se hace servir de esta relatividad cultural y se interesa por desde las vanguardias europeas del principio del siglo XX hasta por las culturas clásicas y arcaicas. Muy alejado del exotismo, se adentra en estos diferentes patrones culturales para entender al hombre en sus más variadas manifestaciones. Su acercamiento al Pueblo Dogon, por ejemplo, le ayuda a van Eyck a conformar un concepto protagonista de su lenguaje arquitectónico: los fenómenos gemelos. El interés por el arte vanguardista de Klee, Arp, Miró o Picasso y la investigación de estos sobre las culturas arcaicas, llevó al arquitecto a investigar más allá de la pintura, escultura o las máscaras elaboradas por estos pueblos. Van Eyck se interesó por la arquitectura que estas culturas producían, y más allá, la relación que establecían con el entorno y con el conjunto de la sociedad. El arquitecto argumenta: "A mon sens, on ne peut être sensible à une forme bâtie si on ne l'est pas aussi à ses occupants et constructeurs."<sup>92</sup> Los conocimientos adquiridos del estudio de diferentes culturas amplió enormemente el lenguaje arquitectónico del autor. Al ser consciente de las diferentes formas del hombre entender y manifestar su existencia en el mundo, van Eyck *amplía el significado* de cultura

89. "Yo me inclino a pensar que nosotros percibimos en función de lo que nosotros concebimos." VAN EYCK, Aldo. "Quelques commentaires sur un détour plein d'enseignement." *Le sens de la ville* Paris: Editions du Seuil, 1969.

90. "es la máxima recompensa a que debe aspirar la educación. Si hay algún sinónimo a la palabra cultura es éste." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist*. Tesis no publicada, 1962.

91. "la civilización occidental - qué retintín autosuficiente - es simplemente un caso especial entre una enorme multitud de casos especiales, cada uno de los cuales acarrea sus propias posibilidades y trata con ellas de una manera específicamente propia." VAN EYCK, Aldo. "Ch.4 The interior of time. Memory and anticipation. The kaleidoscope of the mind." *The child, the city and the artist* tesis no publicada, 1962.

92. "A mi modo de ver, no podemos ser sensibles a una forma edificada si no lo somos también a sus ocupantes y constructores." VAN EYCK, Aldo. "Un miracle de modération." *Le sens de la ville* Paris: Editions du Seuil, 1969. (p.95).

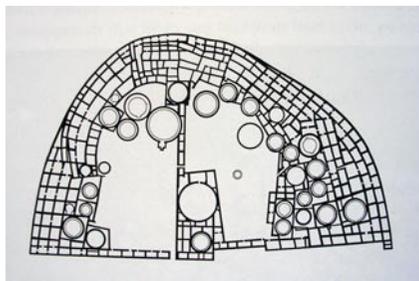
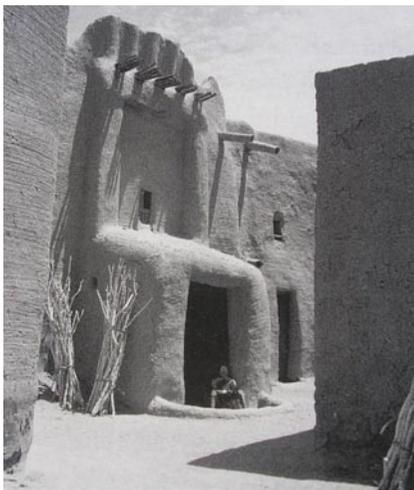
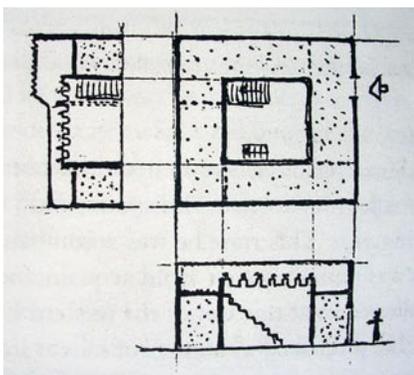
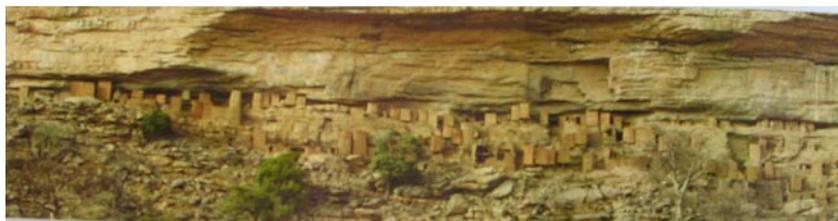


Fig.162 a 166: Imágenes representativas de la cultura Dogon.  
Fig. 166 y 167: imágenes de Pueblo: Cultura Zuñi.  
Fig. 168 y 169: Fotos realizadas de los Dogones por Aldo van Eyck.

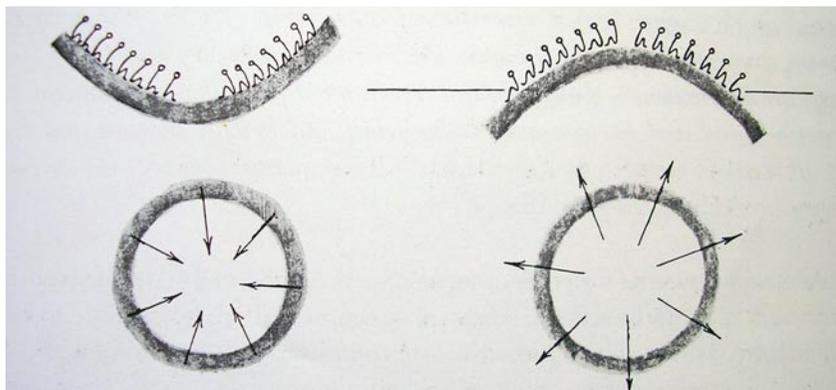
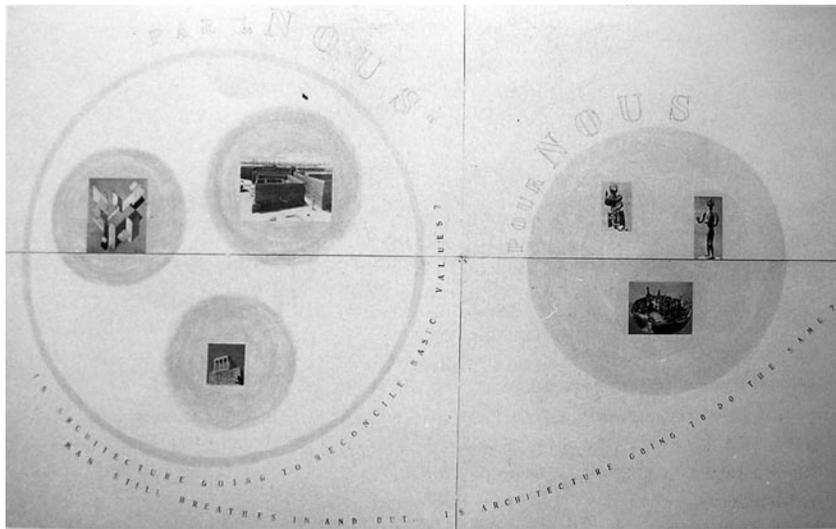
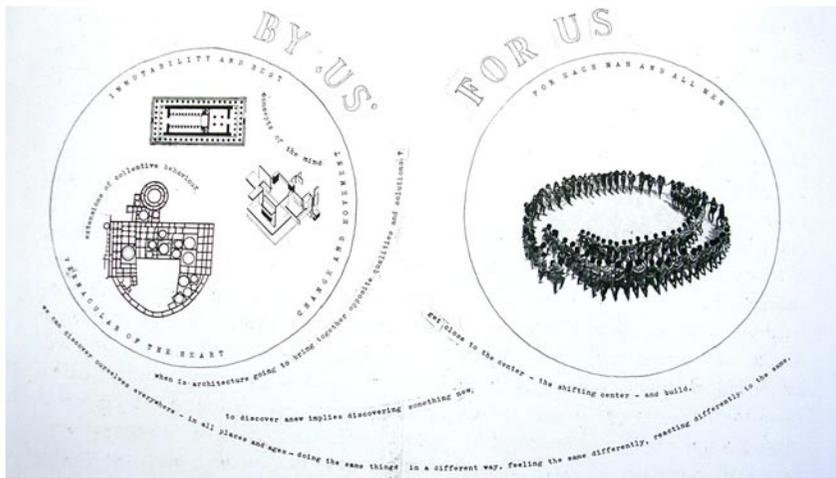


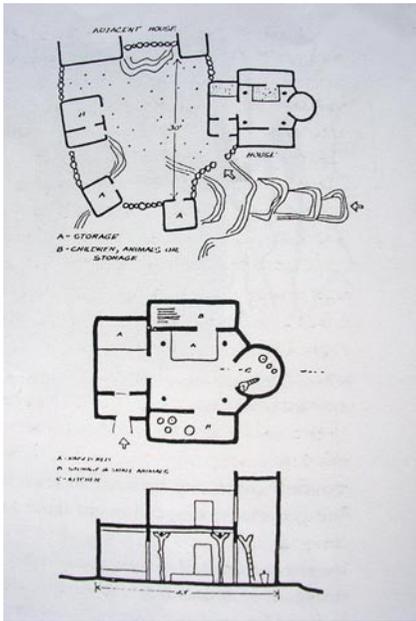
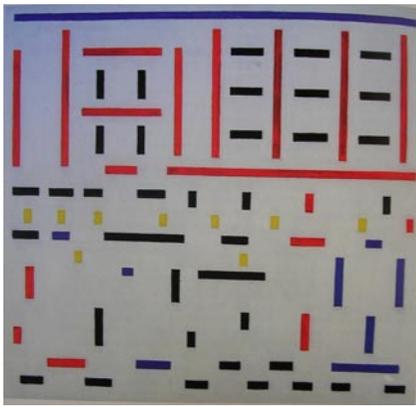
Fig.. 170 a 172: Dibujos realizados por Aldo van Eyck que explica el cronotopo vaneyckiano y su comprensión de la cultura: Fenomeno Gemelo, Relatividad, Talla Oportuna, Significado Ampliado, el tiempo como duración.

y encuentra en otros patrones culturales la *traducción justa* de conceptos que le interesaban. Argumenta Aldo: “Les Pueblos et les Dogons nous apprennent, chacun à leur manières, que la juste mesure n’est en rien une question *quantitative*. Ils nous montrent une fois de plus que ce que grand et petit, beaucoup et peu, loin et près, partie et tout, unité et diversité, simplicité et complexité, etc., signifient, *qualitativement* et relativement, dépend de ce qu’ils signifient l’un par rapport à l’autre, c’est-à-dire de la séquence *couplée* qu’ils forment. Dans toute solution valable – dans un village pueblo como un village dogon –, ces qualités se retrouvent simultanément.”<sup>93</sup>

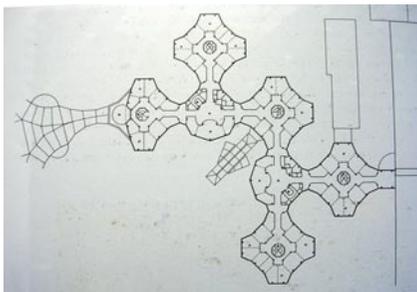
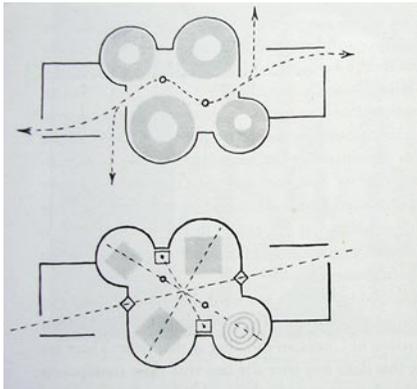
A parte de dar contenido a sus inquietudes filosóficas, el contacto con otras culturas así como con la propia, se refleja también en el lenguaje formal del arquitecto. Deteniéndose en el esquema presentado por van Eyck en el CIAM de Otterlo, podemos observar el peso que posee su visión de cultura en la composición de su lenguaje arquitectónico. Al guardar en un gran círculo y exponer equitativamente tres distintas manifestaciones arquitectónicas, van Eyck ‘guarda’ y equipara toda la diversidad cultural. Los tres ejemplos elegidos, cuando se interseccionan, responden formal y conceptualmente a muchos objetos arquitectónicos vaneyckianos. Desde los playgrounds, pasando por las Escuelas de Nagele, el Orfanato, los proyectos de exposición, las iglesias, las casas populares en Lima, la Casa Hubertus, el ESTEC, entre otros proyectos, todos corresponden cronotópicamente, es decir, forma y contenido, a la dialogía que Aldo propone con la cultura clásica, con las vanguardias y lo vernacular. Aldo, desde el Reino del Intermedio, vislumbra comunicar “for each man and all men.”<sup>94</sup>

93. “Los Pueblos y los Dogons nos enseñan, cada cual a su manera, que la justa medida no es para nada una cuestión cuantitativa. Ellos nos demuestran una vez más que grande y pequeño, mucho y poco, lejos y cerca, parte y todo, unidad y diversidad, simplicidad y complejidad, etc., significan, cualitativa y relativamente, depende de lo que significa el uno con respecto al otro, es decir, de la secuencia aparejada que forman. Dentro de todas soluciones valoradas – desde una villa pueblo como una villa dogon -, sus cualidades se reconocen simultáneamente.” VAN EYCK, Aldo. “Un dessin ne s’ordonne que sur la grâce.” *Le sens de la ville* Paris: Editions du Seuil, 1969. [p.110].

94. “para cada hombre y a todos los hombres.”VAN EYCK, Aldo. «Os círculos de Otterlo.» *Aldo & Hannie van Eyck. The ball I threw* Ed. Vincent Ligtelijn, Sander van Wees (NAi) Sao Paulo: 1999. [p.1]



237



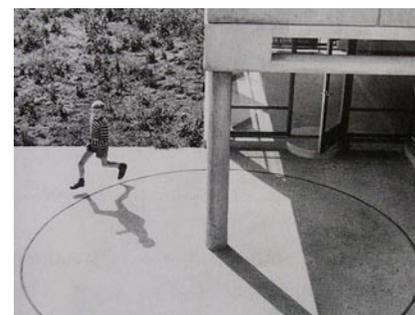
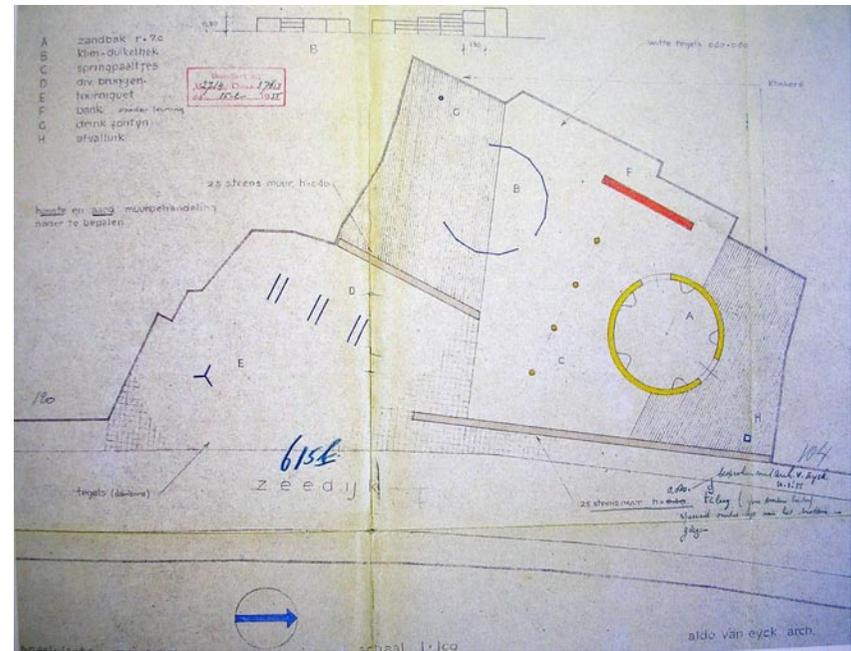


Fig.173 a 190: Imágenes que interrelacionadas materializan el cronotopo vaneyckiano.

## EL CAMPO DE LO SOBREENTENDIDO: LA DIVERSIFICACIÓN DE LA MEMORIA.

- CONFRONTACIÓN DE CRONOTOPOS. EL CRONOTOPO DEL PROYECTO *vs.* EL CRONOTOPO DEL AUTOR.

Aldo van Eyck, al entender la arquitectura como la materialización de la existencia del hombre, hecha por y para el hombre y de que 'cada casa es una ciudad pequeña y cada ciudad una casa grande', acaba condicionando la relación entre el cronotopo de los playgrounds y el propio cronotopo del arquitecto. Cabe resaltar que, al ser el proyecto de los playgrounds un largo y vasto proceso creativo y constructivo, finalmente se ha convertido en el particular laboratorio del arquitecto, donde Aldo pudo experimentar formas y conceptos que le interesaban. En el desarrollo proyectual de los playgrounds podemos observar desde las referencias más vanguardistas y extremadamente compositivas de los primeros playgrounds, hasta la alteración y multiplicación de juegos infantiles fundamentados en la observación del uso, de la participación popular y de nuevos conceptos manejados, como los fenómenos gemelos. Aunque se sobrepongan y se interseccionen, los cronotopos de los playgrounds y del autor no se confunden. Van Eyck consigue traducir en múltiples combinaciones formales los conceptos que conforman su pensamiento. Aunque parta siempre de formas muy simples y elementales, van Eyck, a lo largo del proceso creativo las dota de caracteres y significados específicos al programa, al entorno e individuo que las usará. Sin embargo, los playgrounds no dejan de ser una metáfora del cronotopo vaneyckiano. El cronotopo de los playgrounds es una metáfora, en el sentido ricoeuriano<sup>95</sup> del término, del cronotopo del autor. Ricoeur resalta que la metáfora debe ser entendida como una *referencia con poder de redescipción de la realidad*. Tal como ya hemos nos referido en la parte teórica de la tesis, desde el punto de vista hermenéutico la metáfora es considerada como una estrategia del discurso, que preserva y desarrolla el poder creativo del lenguaje, el poder de invención, inherente a la ficción. La metáfora ejerce el papel de eje de unión entre la ficción y la redescipción, conformando un proceso retórico donde el discurso utiliza el poder de determinadas ficciones de redescipir la realidad. Dentro de este marco, podemos observar que los playgrounds fueron determinantes como ejercicio proyectual para que Aldo van Eyck pudiera construir un sólido discurso tanto conceptual como formal. Se debe añadir que a parte de la cantidad de playgrounds construidos (alrededor de 700) y del amplio período de tiempo (30 años), también el proceso de proyectación, construcción y uso de los playgrounds (mucho más rápido que otra clase de intervención) fue fundamental para que se conformase en el 'laboratorio' del arquitecto.

95. Paul Ricoeur escribió sobre el tema de la metáfora un libro fundamental que utilizamos como base conceptual de la tesis. RICOEUR, Paul. "La Metáfora Viva." Madrid: Editora Europa, 1980.

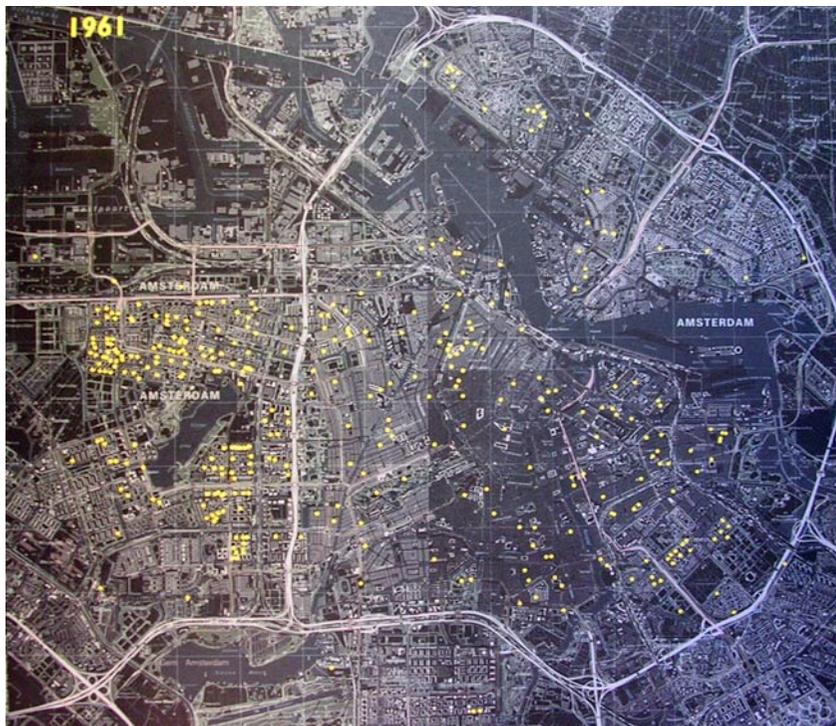
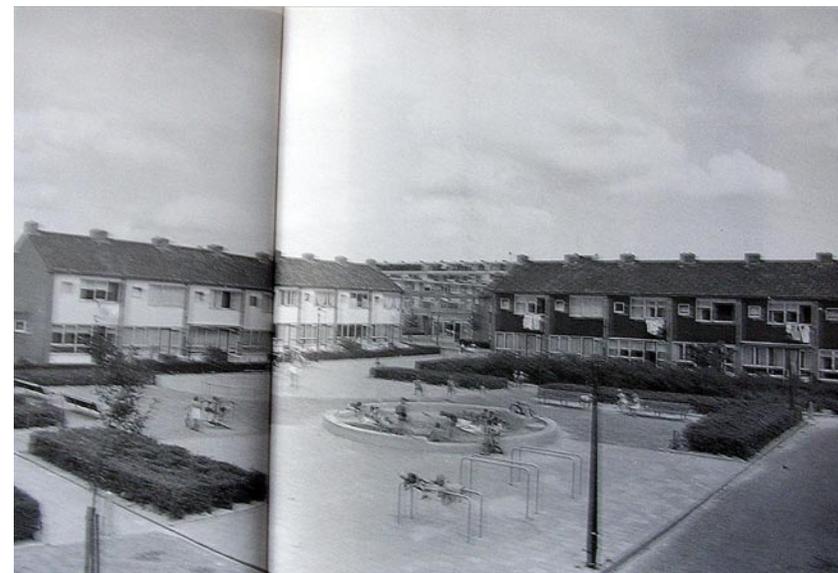
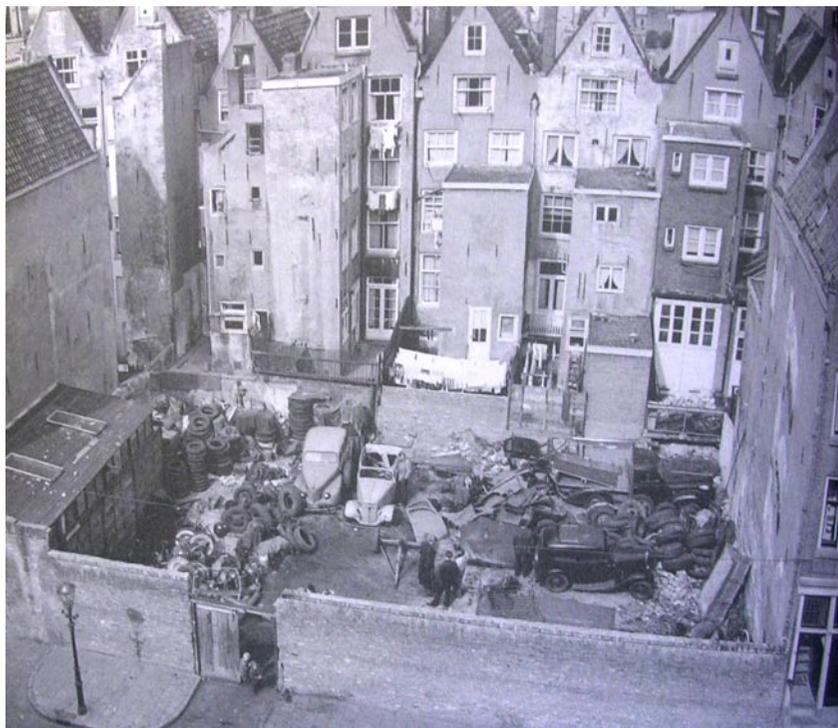


Fig.191 y 192: Planos de expansión de los playgrounds en Ámsterdam.

Haciendo un paralelismo con los géneros literarios, podríamos decir que el cronotopo de los playgrounds se asemeja al ensayo. El ensayo, así como los playgrounds de Aldo van Eyck, consiste en el desarrollo original y crítico de un tema con importante base conceptual, sea esta científica, filosófica, artística, política, literaria o religiosa. El lenguaje del ensayo busca una fácil apreciación, es decir, sin la necesidad que el lector precise de conocimientos especiales para comprenderlo. Para Mijail Bajtín, el ensayo no es un subgénero de lo didáctico como suelen definirlo, sino la génesis de la novela. Sin embargo, en el caso de los playgrounds, no podemos concluir que se trata puramente de un ensayo. Los playgrounds al final conducen a la creación de un héroe, es decir, en el sentido de que se crea un modelo protagonista de la acción y ésta es una característica de lo épico. Podríamos decir entonces que los playgrounds habitan en el entrecruce del ensayo con del épico, o sea, una especie de ensayo épico o mejor dicho, un épico contemporaneizado. Esta clase de modelo narrativo también es inherente al arte conceptual al dotar al objeto de significado abstracto, no-figurativo, al convertirlo en un *objeto con valor* (el buen sentido de lo épico). Esta clase de narrativa está muy fundada en la cultura y es de carácter completamente antropológico. Aldo van Eyck echa mano de la valoración sobreentendida para alcanzar un horizonte más amplio de comunicabilidad, donde el enunciado, es decir, el lenguaje arquitectónico, puede apoyarse en aspectos permanentes y más estables de la vida del hombre, en valoraciones sociales esenciales y básicas. La variedad de situaciones encontradas – solares abandonados / barrios nuevos, centro histórico / periferia – necesitaban una solución puntual, rápida y que obligatoriamente constituyeran el sentido de lugar. Por razones antagónicas – en el centro eran solares que estaban abandonados o semiocupados después de los bombardeos de la 2ª Guerra Mundial y en la periferia, nuevos barrios modernos que ampliaban el crecimiento urbano de la ciudad, principalmente en los años 60/70 - ambos necesitaban establecer el sentido de lugar para dignificar su entorno. Esta situación antagónica pero que llegaba a un mismo objetivo, puso a prueba la capacidad metafórica del arquitecto, en el sentido de que tendría que crear un punto de inflexión entre la ficción y la redescrición de la realidad que fuera capaz de atender a diferentes situaciones hacia un mismo fin: que fuera más que multiplicable, fuera combinatoria y sensible a las situaciones específicas que encontrara. Esto pudo abrirle los sentidos hacia la especificidad de los objetos arquitectónicos, a los diferentes matices que cada realidad demanda desde órdenes muy distintas. Además, el proceso proyectual iba aumentando en complejidad a medida que los playgrounds iban funcionando y otros barrios de Ámsterdam también los demandaban para si. Muchos usuarios también escribían para el departamento de obras públicas de la ciudad apuntando los

96. SCHMITZ, Erik. "Let our children have a playground. They need it badly!". Letters to the Department of Public Works, 1947 - 1958." Aldo van Eyck. *The playgrounds and the city*. Ed. Liane Lefaire y Ingeborg de Roode Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam y NAi Publishers Rotterdam, 2002. 58-65.

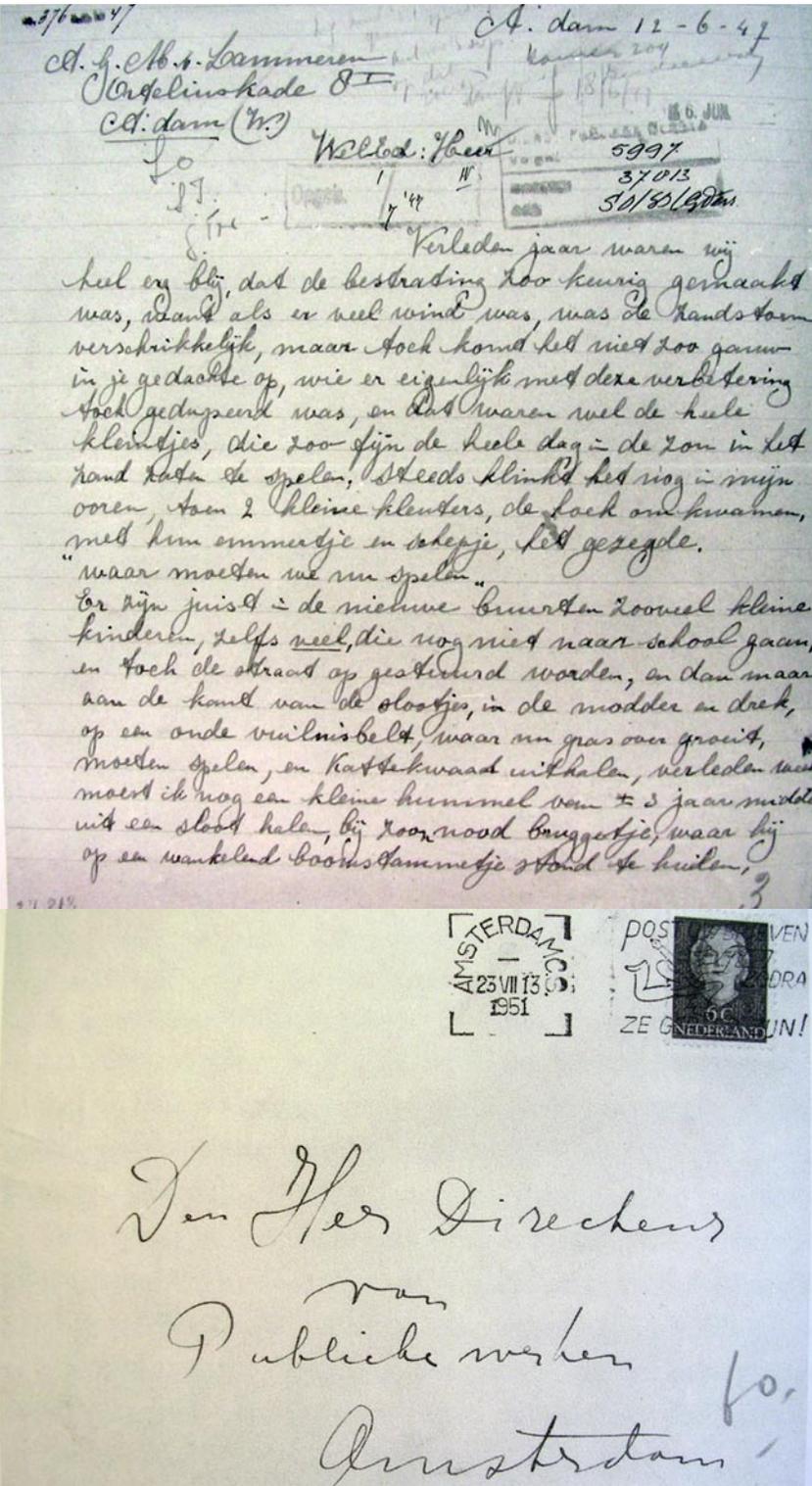


241



Fig.193 y 194: La transformación urbana impulsada por los playgrounds en el casco antiguo de Amsterdam.

Fig. 195 y 196: Creación de nuevos lugares tanto en el casco antiguo como en las nuevas urbanizaciones.

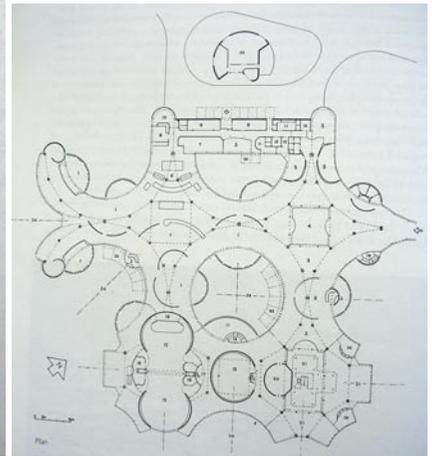
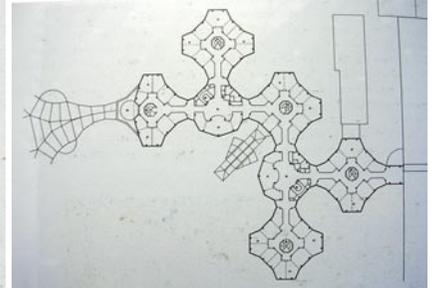
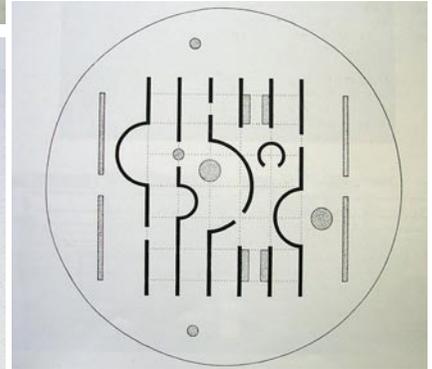
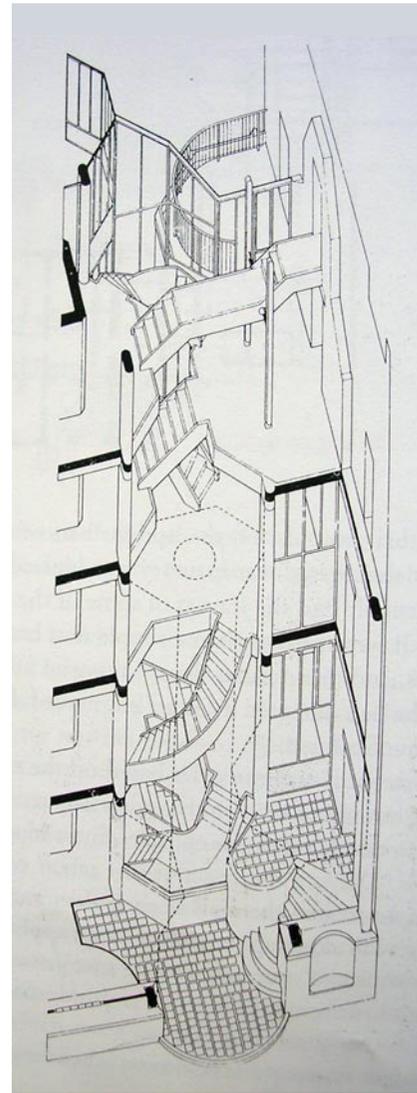
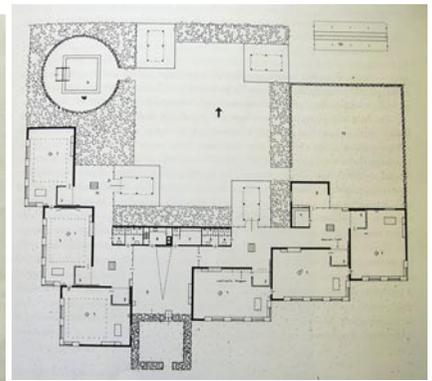
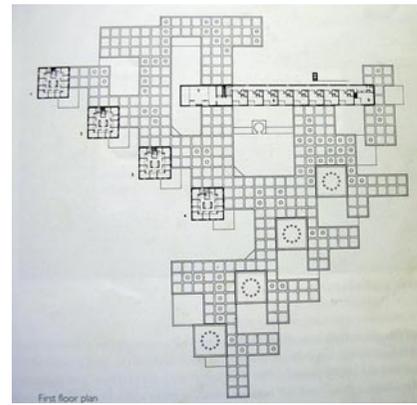
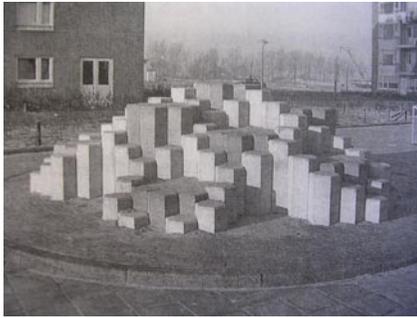
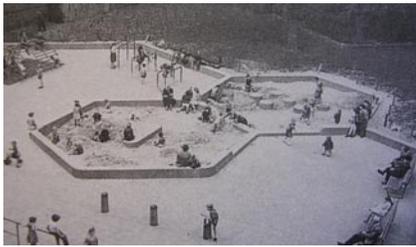


problemas ocurrentes en los playgrounds o incluso señalando sugerencias para una mejor adecuación del mismo<sup>96</sup>. Esta reacción casi inmediata sirvió en gran medida para que el arquitecto se detuviera en la relevancia del papel del usuario, de sus hábitos y su visión de mundo en la elaboración de sus proyectos.

La relación entre la arquitectura y las otras artes también pudo madurar a lo largo del tiempo de proyectación de los playgrounds. En sus principios, la relación formal era lo más evidente entre estos lenguajes, pero con el paso del tiempo los playgrounds y la propia arquitectura de van Eyck fue ganando la profundidad caleidoscópica que la obra de Arp, Brancusi, Miró o Picasso podían poseer. Los nuevos juegos se centraban cada vez más en desarrollar una infinidad de movimientos en los niños, en diferentes posibilidades de juegos con saltos, equilibrio o agua. El ejercicio proyectual hizo que la forma finalmente fuera cada vez más caleidoscópica, expresión máxima del concepto deseado. Este mismo proceso de los playgrounds ocurrió paralelo a la trayectoria profesional de van Eyck. En un principio sus proyectos obedecían a una estructura formal más cartesiana, como las escuelas en Nagele o el plano general del Orfanato. Sin embargo, poco a poco a esta estructura ortogonal fueron añadiéndose otros elementos, principalmente el círculo y el semicírculo y ampliando la gama de formas posibles a partir de las combinaciones propuestas, como podemos observar en los croquis desarrollado para el Pabellón Sonsbeek. La variación formal siguió su transformación hasta incorporar figuras hexagonales y sus derivaciones, como en sus últimos proyectos que reflejan ya la amplia gama de combinaciones formales que el arquitecto llegó a desarrollar, por ejemplo en el ESTEC o en el Tribunal de Cuentas de La Haya, ya muy alejados formalmente de las escuelas de Nagele. Toda esta variación formal es fruto directo de sus constantes investigaciones teóricas, principalmente de aquéllas a las que ya nos hemos referido en el análisis, como son los fenómenos gemelos, la relatividad, la talla oportuna, el reino del intermedio o el significado ampliado. Finalmente, tanto en el caso de los playgrounds como en su trayectoria profesional, Aldo van Eyck supo mirar el objeto arquitectónico, el usuario y el entorno desde la tradición, tanto de culturas arcaicas como desde la propia cultura europea, e inventar un nuevo lenguaje, reinterpretao y generando diferentes significados. Estos significados ampliados se reflejaban en nuevas combinaciones formales resultantes de su discurso conceptual. El proceso creativo del arquitecto nos hace ver el esfuerzo intelectual señalado por Bergson y la dialogía apuntada por Buber, cristalizada en la cultura Dogon.

Fig. 197 y 198: Cartas enviadas al Departamento de Obras Públicas pidiendo playgrounds para sus barrios.

PROYECTAR LA COMUNICACION DEL OBJETO.  
PLAYGROUNDS EN AMSTERDAM.



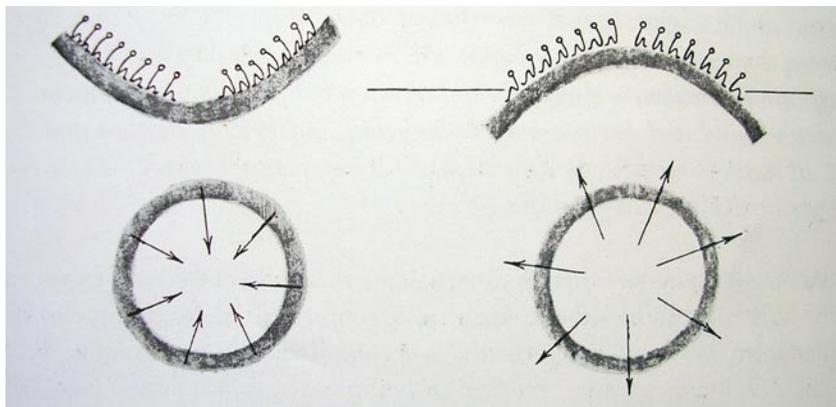
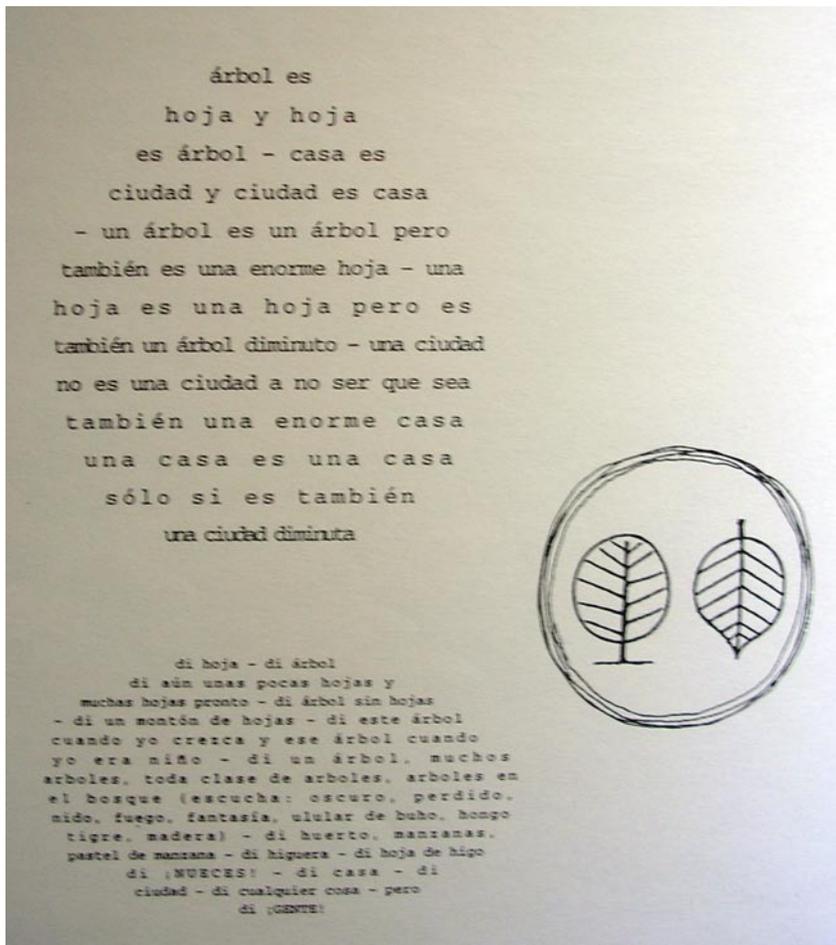


Fig.199 a 204: Juegos caleidoscópicos. Experiencia en movimiento. Formas elementales y no-figurativas: estimular la imaginación del niño.  
 Fig. 205 a 210: especulación formal y conceptual paralela a los proyectos de los playgrounds.

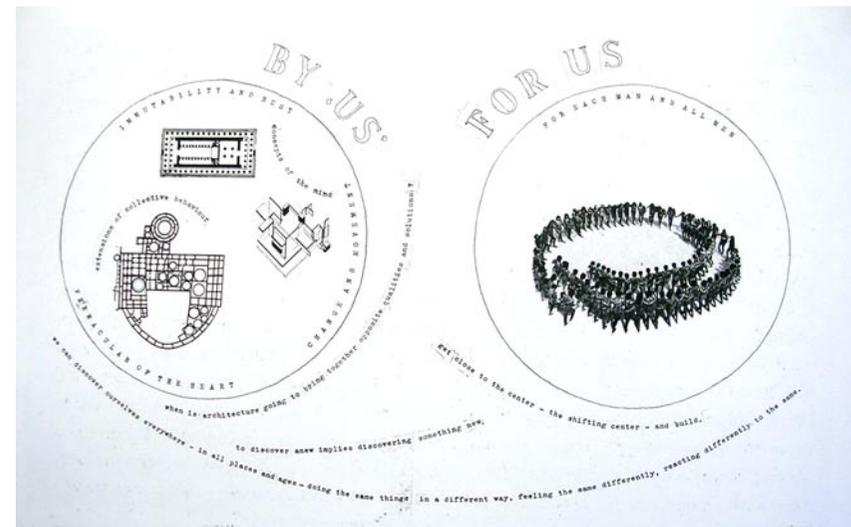


Fig.211 a 213: Dibujos de van Eyck que sintetizan el cronotopo vaneyckiano.  
 Fig. 214: Nivel comunicativo alcanzado por el objeto arquitectónico.

# LA LECTURA DE LOS OBJETOS ARQUITECTÓNICOS PROYECTADOS.

MEMORIAL - SESC - PLAYGROUNDS.

1. EL CAMPO DEL ENUNCIADO Y DE LA INTERPRETACIÓN INDIVIDUAL: EL PROCESO DE TRABAJO DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL OBJETO			
	MEMORIAL DE AMÉRICA LATINA	SESC FÁBRICA DA POMPEIA	PLAYGROUNDS EN ÁMSTERDAM
CÓMO DESARROLLA EL ARQUITECTO EL PODER CREATIVO DEL LENGUAJE Y EL GRADO DE ABSTRACCIÓN EMPLEADO EN EL PROYECTO	Del lenguaje al proyecto: pase casi inmediato, por lo tanto, visión ideológica del tema. Monumento a América Latina. Integración. Monumentalidad, innovación estructural, atemporalidad, singularidad y simplificación formal.	Proceso de proyectación largo, continuo y participativo. Preservación de lo histórico y de lo social. Observación de la realidad que circunda el proyecto, el tema, el entorno, los edificios existentes, el uso existente. La proyectación sigue madurando durante toda la obra. Antropofagía.	La forma como resultado y no como finalidad. Formas geométricas elementales: resultante configurativa: Descubrir y desarrollar movimientos Activar la imaginación   experimentar el espacio en movimiento   el juego: elemento intermedio entre el individuo y el mundo. Búsqueda de territorialización y escala justas. Desarrollo de las relaciones en el espacio-tiempo. Playgrounds: espacio intermedio en diferentes ámbitos. Tiempo como duración. Arquitectura de relaciones. Red de lugares.
CÓMO APARECE EL ENTORNO EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO	Supremacía del entorno imaginario sobre el entorno histórico y geográfico. Creación del metaterritorio bolivariano.	Elemento influyente, no-pasivo, que distorsiona el objeto. Documento de la historia de la industrialización. Cambio de significado: de trabajo a ocio. Consideración de aspectos históricos, geográficos e imaginarios.	Tiempo entendido como duración. Conciencia de lugar. Unidad y conjunto en el espacio-tiempo. Complementarios. Código de reconocimiento. Elaboración de lenguaje arquetípico. Construcción de lugares de memoria. Memoria-hábito. Dotar el entorno de significado. Crear lugar. Red de lugares. Reino del intermedio y fenómeno gemelo.
EL GRADO DE IMPORTANCIA DADO POR EL ARQUITECTO AL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL APOYO CORAL (VOCES Y PUNTOS DE VISTA) EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNICABILIDAD DEL OBJETO.	Idealizado. Ser contemplativo. Punto de vista y voz son sinónimos.	Arquitectura: relación esencial con el hombre. Comprensión profunda del hombre que usa el objeto. Acercamiento a lo sobreentendido y a las valoraciones sobreentendidas. Multiplicidad de puntos de vista y voz narrativa. Peso de la tradición sobre la innovación.	Arquitectura a la medida del hombre que la usa. Ausencia de estructura jerárquica. Multiplicidad de ciudades percibidas. Playground: experiencia en movimiento. Escala justa niño - juego, niño- ciudad, juego - ciudad.
EL ENTORNO POTENCIAL / OBJETO POTENCIAL/ USUARIO POTENCIAL CONSIDERADO POR EL AUTOR EN EL PROYECTO.	Objetos arquitectónicos capaces de potenciar transformaciones. En el barrio, en el territorio latinoamericano y en el individuo. Proyectar lo ideal. Nuevas realidades. Imagen permanente de futuro.	Mantenimiento de estructura fabril: recalificación urbana y simbólica. Refuerzo de la identidad. Usuario potencial: el observado in situ + público en general no asociado. Espacios maleables y polifacéticos.	El objeto y el individuo: ser y estar en el tiempo. Los objetos deben potenciar el cambio o adaptarse a él, resultado de su proceso configurativo. Ciudad interiorizada. Red de lugares. Memoria-hábito.
EL USO DEL OLVIDO COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.	Entre el olvido manifiesto activo y el evasivo. 'Olvida' la realidad circundante: entorno y usuario reales	Olvido manifiesto activo. 'Olvida' el academicismo, el concepto clásico de belleza, idealización de la forma, el objeto arquitectónico como una experiencia exclusivamente individual.	Olvido manifiesto activo. Amnistía con el pasado reciente (la posguerra). Utilidad (terapia social). Tiempo como continuum. Olvida el historicismo, lo figurativo, el funcionalismo, el racionalismo, la interpretación unidireccional.
EL GRADO DE PERSONIFICACIÓN DE LA OBRA DEL AUTOR EN LA ELABORACIÓN DEL PROYECTO. (ESTILO vs. TIPO).	Transformación del estilo en tipo: protoforma. Pureza, síntesis formal y constructiva, lógica estructural, uso y desarrollo de la técnica del hormigón armado.	Experiencia colectiva. Arquitectura: hecho sociocultural. Diálogo con lo popular. Proceso de abstracción. Mirada moderna. Responsabilidad social. Carta de Venecia. Sentido cultural de la comunicación. Innovación basada en la tradición.	La forma como resultado, formas elementales que estimulen el movimiento y la imaginación. Código reconocible. Arquetipos.

2. EL CAMPO DEL CONTENIDO: EL PAPEL QUE DESEMPEÑA EL CRONOTOPO EN LA ELABORACIÓN DEL OBJETO.			
	MEMORIAL DE AMÉRICA LATINA	SESC FÁBRICA DA POMPÉIA	PLAYGROUNDS EN ÁMSTERDAM
LAS LEYES FUNDAMENTALES DE CONEXIÓN ENTRE MEMORIA, LUGAR E IDENTIDAD TENIDAS EN CUENTA EN EL PROYECTO.	Inscripción de una nueva realidad. El testimonio como conformador de la memoria colectiva, simbólica, conmemorativa y con fuerte incidencia de la imaginación. La identidad: finalidad del proyecto. Unidad arquitectónica: refleja + la unidad política (institucional) que la cultural.	Presente Histórico. Historia: documento. Uso de lo sobreentendido: memoria como colectiva. Restauración fábrica: mixto de memoria histórica y memoria colectiva. Reivindica la identidad consciente: amplía la cuestión al patrimonio, a la memoria y a la historia. Transversalidad temporal. Recuperación conjunto: dialéctica trabajo - ocio.	Repetición, reordenación, renovación, asociación: manera de perpetuar, crear memoria Formas elementales – arquetipo – esquemas de espacio – experiencia de lugar – identidad. 700 playgrounds: laboratorio de lugar, memoria, identidad.
¿EL PROYECTO HACE DIFERENCIACIÓN ENTRE MEMORIA, HISTORIA, CONCIENCIA HISTÓRICA E IMAGINACIÓN?	Testimonio: transición de la memoria (con incidencia de la imaginación) hacia la historia justa con el pasado, alcanzar conciencia histórica. Supremacía del testimonio sobre el documento histórico. Memoria sobre la historia. Proyecto arquitectónico: mirada puesta en el futuro justo. Ideal. Despertar la conciencia histórica.	Memoria, historia y conciencia histórica: bajo el concepto de Presente Histórico. Grado justo de relación con el pasado desde el presente y hacia el futuro: bases para la identidad. Asume el papel del historiador: fase documental, explicativa e interpretativa. Inserción de la memoria en la historia: historia de las acciones sociales. Incidencia de la imaginación: enmarañado de referencias provenientes de distintos ámbitos de la cultura. Bajo la semántica de la metáfora.	Manejo de la imaginación, de la historia y de la memoria bajo el concepto de Relatividad. Trabajo creativo y selectivo de la memoria y de la historia: conciencia histórica. Aplicación creativa de culturas lejanas o vanguardistas.
EL USO DE LA METÁFORA (CRONOTOPO FORMA Y CONTENIDO) COMO ESTRATEGIA DEL ARQUITECTO.	Supremacía de la innovación sobre la tradición. Ámbito científico: investigación de la técnica y del material. Ámbito estético: símbolo unidad; monumento a la integración. Forma: parte importante del contenido. Resultado de abstracción formal, depuración estructural, esfuerzo intelectual. Respuesta al funcionalismo, aportación a la creación artística. Innovación. Conformar el tipo niemeyeriano. Ámbito ético: carta de intenciones del autor, la América Latina que desea.	Diálogo trabajo - ocio.   intermediación entre edificio-usuario-nuevas actividades: escala justa, materiales, modulación seriada. Bloque Deportivo: formas cargadas de contenidos valorativos. Fortalezas, silos, viaductos...Metáfora: peso de lo sobreentendido   cultura popular   diversidad de referencias culturales. Metáfora: relación sociedad industrializada y las bases culturales de un país   Integración y originalidad.	Relatividad, tiempo como duración, 'Reino del Intermedio (In-Between)', 'Significado Ampliado' (Extended Meaning), 'Fenómenos Gemelos' (Twin Phenomena), 'Talla Oportuna' (Right-Size). Conceptos complejos + síntesis formal vaneyckiana = simplicidad, universalidad, cotidianeidad e identidad.

3. EL CAMPO DE LA PALABRA Y DE LA ENTONACIÓN: LOS MODELOS NARRATIVOS APLICADOS.

	MEMORIAL DE AMÉRICA LATINA	SESC FÁBRICA DA POMPÉIA	PLAYGROUNDS EN ÁMSTERDAM
CONSTATAR EL GRADO DE INTIMIDAD ENTRE EL AUTOR Y EL TEMA QUE GENERA EL OBJETO.	<p>Monumental: unidad arquitectónica + desarrollo técnico + singularidad plástica.</p> <p>Espacio arquitectural: proporción, juego de contrastes.</p> <p>Supremacía del objeto arquitectónico. Constante búsqueda de la belleza.</p> <p>Arquitectura Institucional: singularidad, atemporalidad, monumentalidad.</p>	<p>58-63 en Salvador de Bahía: comprensión del hacer popular en su estructura cultural más profunda.</p> <p>Divisor de aguas en el hacer arquitectónico bobardiano. Unhao.</p> <p>Desarrollo de la relación sociocultural entre objeto / usuario / entorno.</p>	<p>arquitectura y el ser total + sentirse en el tiempo espacios de reconocimiento , memoria-hábito + demás conceptos descritos en el cronotopo.</p>
LOS CONCEPTOS GENÉRICOS DE LA FORMA, DEL USO, DEL ENTORNO, DE LOS MOVIMIENTOS ARQUITECTÓNICOS, DE LA CULTURA	<p>Forma + técnica + material: libertad plástica y avance ingeniería. Sentido de la forma.</p> <p>Uso: sistematización de funciones.</p> <p>Entorno: considera cuándo sus características son relevantes. Objetos arquitectónicos atemporales.</p> <p>Movimiento moderno: funcionalismo limitador, aprovechar las características del hormigón armado.</p> <p>Cambiar la sociedad vs. arquitectura social.</p> <p>Relación arquitecto/calculista: arquitectura y estructura.</p> <p>Otros movimientos: relación moderna con el barroco, Admiración por el Palacio Ducal [Venecia] Crítica al Posmoderno y al Renacimiento. Cultura: visión humanista, platónica, marxista y cartesiana.</p>	<p>Manejo de los tres ámbitos del conocimiento: estético, ético y científico.</p> <p>La forma: interacción con el contenido.</p> <p>La técnica: interacción con la forma y el contenido.</p> <p>El material: parte integrante de la interacción entre la forma, el contenido y la técnica.</p> <p>Búsqueda de la poética. Innovación formal.</p> <p>El uso: entendido en su dimensión práctica y espiritual   Reflejo de la cultura.</p> <p>El entorno: el objeto materializa la relación entre el hombre y el entorno (físico, histórico e imaginario).</p> <p>Movimiento Moderno: repensar la arquitectura, vida moderna. Responsabilidad social. La dignidad del material.</p> <p>Otros movimientos: mirada moderna, crítica al posmoderno. Cultura: Visión sociocultural de la historia. Gramsci y Croce   La simplificación de lo popular.</p>	<p>La forma: de elementales a combinatorias, Abstracción hacia formalizar el intermedio.</p> <p>Al final, aplicación del color, aumentar la comunicabilidad.</p> <p>El uso: protagonista. Talla oportuna, conectividad.</p> <p>El buen uso del espacio.</p> <p>El entorno: sentido de lugar (Dogon).</p> <p>Complementariedad con el medio</p> <p>Movimiento arquitectónico: arquitectura - arte total. De Stijl, Arp, Mondrian, Brancusi... Crítico al funcionalismo, al posmoderno, al Clasicismo o Renacimiento. Contemporaneidad del arte.</p> <p>Cultura: conocimiento y aprendizaje simultáneo de diferentes culturas. Relatividad cultural - reflejo en su lenguaje formal</p>

4. EL CAMPO DE LO SOBREENTENDIDO: LA DIVERSIFICACIÓN DE LA MEMORIA. LOS VALORES QUE EL OBJETO REPRESENTA.

	MEMORIAL DE AMÉRICA LATINA	SESC FÁBRICA DA POMPÉIA	PLAYGROUNDS EN ÁMSTERDAM
CONFRONTACIÓN DE CRONOTOPOS: CRONOTOPO DEL AUTOR vs. CRONOTOPO DEL OBJETO	<p>Compromiso con la integración y la monumentalidad del tema. Supremacía de la forma y de la escala (temática institucional y política). Ser contemplativo. Autorial. Lírica.</p>	<p>Aplicación de toda su experiencia/ repertorio.</p> <p>Responsabilidad social.</p> <p>Relación sociocultural entre objeto - usuario - entorno</p> <p>Novela polifónica. Puntos de vista, voces y voz narrativa.</p>	<p>Playgrounds: laboratorio del cronotopo vaneyckiano.</p> <p>Redescripción de la realidad   construir lugares.</p> <p>Profundidad caleidoscópica: formal y conceptual.</p> <p>Ensayo épico.</p> <p>Arquitectura - hombre - sociedad.</p>