

ARQUITECTURA, EXPERIENCIA E IMAGEN

Explorando el camino de Bergson

Por: **Beatriz García Moreno**
Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. *El Contextualismo ofrece una novedosa forma de acercamiento a la obra arquitectónica, dado que la pone en relación íntima con el "habitar" humano. Ello le exige al intérprete poner de presente no sólo la contingencia e historicidad de la obra, sino también las relaciones que ésta establece con el entorno. Para mostrar la peculiaridad de esta propuesta —que se vale de tipologías visuales y táctiles—, la autora la compara, en primer lugar, con aquellos métodos que se valen solamente de parámetros formales o preestablecidos. En segundo lugar, reconoce como punto de partida de su trabajo el aporte de Henri Bergson, quien al ser un exponente del pensamiento contextual, ofrece, no sólo un análisis de la imagen como elemento que posibilita nuevas aperturas y modificaciones de sentido, sino además, múltiples caminos para la interpretación. Por último, la autora analiza dos obras del arquitecto Oscar Niemeyer, en las cuales se percibe de manera más concreta el sentido de esta propuesta.*

PALABRAS CLAVE. Contextualismo, Bergson, Niemeyer.

SUMMARY. *Contextualism is an interesting way of approaching architectonic work for its taking into account human act of 'inhabiting'. That view demands from the interpreter to consider not only the incidentality and historical character of the work, but also its relationship to the environment. In order to show how special this proposal employing visual and tactile typologies is, the author first compares it to those methods focused merely on formal or pre-existing parameters. She brings then into relief the ideas of Henri Bergson, because being he a thinker of contextual thought, he makes it possible, on the one hand, an analyses of image as an element leading to new ideas and changes of meaning, and on the other one, to many a path to interpretation. At last, two works by Oscar Niemeyer architect are studied, on whose works the author distinguishes more concretely the sense of this proposal.*

KEY WORDS. Contextualism, Bergson, Niemeyer.

1. El pensamiento contextual como posibilidad de acercamiento a la arquitectura.

Diversas son las maneras de aproximación que se han propuesto a través de la historia para la comprensión de la obra arquitectónica. Cada una de ellas habla de una visión del mundo, de un accionar en él. La aproximación que aquí se quiere proponer se sitúa en la visión que Stephen Pepper ha denominado Contextualista,¹ la cual requiere de una actitud que permita el involucramiento del sujeto en su experiencia de ser y estar en el mundo. No se trata de apelar a paradigmas que ofrezcan de antemano una serie de categorías para la aprehensión de un fenómeno objetivado, sino de que se alcance el resultado en el

1 Cfr. PEPPER, Stephen. *Hypotheses of World*. Los Angeles and London: University of California Press, 1972.

momento mismo de la experiencia. El acercamiento que se propone no parte del reconocimiento de tipologías definitivas; cada modelo en el momento de ser experimentado puede abrirse de nuevo, y permitir la reinterpretación de sus elementos, la modificación de su sentido.

La visión contextual del mundo conlleva una mirada que permite comprender los mundos que abren sus obras sin partir de prejuicios o categorías pre-establecidas, una mirada que posibilita reconocer la poética que ellas encierran, en la medida que pone de presente la naturaleza misma del habitar humano, sus relaciones con la vida y la muerte, su vinculación con la tradición, su fundamentación en la tierra, y sus perspectivas hacia el futuro. Enfrentar el examen de la construcción de lugares, implica enfrentar la experiencia del 'habitar', el cual, retomando el pensamiento de Heidegger, sucede en la acción de ser y estar en el mundo, donde se pone de presente la lucha permanente entre el mundo creado día a día, y la tierra con su tendencia al ocultamiento, exigiendo una vigilancia permanente para preservar los develamientos logrados.

La mirada desde una actitud contextual requiere exponerse a la experiencia misma del proyecto, armado de un propósito inicial, de redescubrirlo en su encuentro, considerándolo como un acontecimiento en sí mismo, que se da en un aquí y un ahora, como un todo expuesto a la novedad y al cambio; esto es, exige que se le mire como una totalidad abierta, con su propia cualidad y textura, que siempre puede ser motivo de nuevas interpretaciones. Se trata de acercarse a la obra y comprenderla en las configuraciones que comporta y en las que se abren en el momento mismo de la experiencia, al fijar la atención en las relaciones que establecen sus propios componentes, como por ejemplo, aquéllas que buscan asirla en sus diversas temporalidades, haciendo referencia a los entornos donde nace, o a un pasado que nunca se aleja totalmente; y/o aquéllas que hablan de una contigüidad temporal con otros mundos adyacentes.

El comprender y construir la arquitectura desde esta actitud contextualista, posibilita diferentes caminos, en tanto que permite vislumbrar su dimensión contingente, histórica y sus transformaciones con el hacer humano. Sin embargo, podría correrse el riesgo de objetivar de nuevo el fenómeno estudiado, esto es, de considerar la obra como evento consumado o concluido, de convertirla en un objeto aislado de la historia y de las características mismas de quien la examina, perdiendo el eje sobre el cual se quiere construir este camino, esto es, el involucramiento del sujeto en su experiencia del habitar. Con el fin de evitar que ello suceda, esta reflexión propone el examen de la obra arquitectónica a partir de las imágenes visuales y táctiles que ofrece para ser contempladas y de las que surgen en el momento de experimentarlas, en los términos que a continuación se explicitan.²

2 Cfr. GARCÍA MORENO, Beatriz. *Contextualist Thought and Architecture*. Los Angeles and London: University of California Press, 1972, y *En busca de la poética de la ciudad. La ciudad como obra de arte en permanente construcción*. En: *Pensar la Ciudad*. Santafé de Bogotá: Siglo XXI editores, 1996.

2. La imagen como camino para la comprensión de la obra arquitectónica:

Entre los pensadores que Pepper identifica como contextualistas figura el nombre de Henri Bergson, quien propone un acercamiento a la comprensión del mundo a través de la imagen, en tanto que ella impide que la comprensión y la acción se desvíen por rutas que dejen de lado la experiencia y se llegue de nuevo a modelos o a formulaciones desde categorías previamente establecidas, sin comprender las características propias del fenómeno que se examina.³ Bergson presenta el mundo como un conjunto de imágenes,⁴ y la imagen como aquello “que tiene la posibilidad de detenernos en lo concreto”; “la imagen [...] contiene poder para mantener la mente en movimiento”,⁵ ella representa un estadio pre-teórico que no ingresa en un sistema cerrado de pensamiento, sino que posee la movilidad que le confiere la experiencia y el impulso vital que la acompaña. Tan pronto como surge puede desaparecer. La imagen posee sus propias características y sus propias maneras de articularse con otras; su construcción se produce a través de lo que Bergson denomina “esquema dinámico”, el cual se da a partir de la “atención a la vida”, esto es, mediante “la adaptación del pasado al presente, la utilización del pasado en función del presente”, como dice Deleuze⁶ al interpretar a este filósofo. La imagen responde a un impulso vital que define formas, descubre movimiento y genera transformaciones que alcanzan duraciones diferentes y conllevan memoria. De esta manera, cada imagen se construye en una duración que la temporaliza, de acuerdo con la intensidad de la experiencia en la cual se manifiesta, pudiendo alcanzar materialidad y permanencia en el tiempo, pero también desapareciendo cuando el motivo que le dio vida no esté más. La mayor o menor duración de la imagen depende, por tanto, de la presencia o no de los motivos, valores, signos, que la sostienen.⁷ La imagen contiene una memoria que permite que se expanda el pasado contraído en el presente. No es un recurso para traer un recuerdo archivado que se evoca con nostalgia, sino que ese recuerdo hace parte del presente, de imágenes contraídas que pueden lograr expansión a través de la memoria y de un nuevo motivo que las reconozca. Estas imágenes contenedoras de memoria se trasladan gracias a un específico impulso que permite traerlas de nuevo, mediante movimientos de rotación, translación, fragmentación u otros. Cada uno de ellos selecciona lo que se ajusta a la nueva situación, y logra fusionarse con los demás, en una unidad, a través de un “esquema corporal”, como lo denomina Bergson, que le

3 Como se explicó en el capítulo anterior, puede hacerse una referencia en relación con tipos eternos (Platón), o en relación con tipos generadores de forma (*Quarèmere* de Quincy, Aldo Rossi).

4 Cfr. los comentarios de Ian Alexander en *Bergson, Philosopher of Reflection* (Londres: Bowes & Bowes, 1957). Cfr. también DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo* Madrid: Cátedra, 1987.

5 Tomado de Henri Bergson, *The Creative Mind* y citado por ALEXANDER, Ian, *Op. cit.* p. 17. La traducción es de la autora de este artículo.

6 DELEUZE, *Op. cit.* p. 72.

7 MEDINA, Joyce. *Cezanne and Modernism, The Poetic of Painting*. New York: State University of New York Press, 1995. MEDINA, Angel. **Modernismo e Imagen**. En: *Ensayos 1993-1994. Instituto de Investigaciones Estéticas*. Santafé de Bogotá: Editorial Caro y Cuervo, 1995. p. 37-44.

confiere materialidad y acoplamiento mecánico. Como dice Ian Alexander al referirse a este pensador: “La percepción y la acción, y con ello, la unión de la mente y del cuerpo, del espíritu y del mundo, se consumen en el proceso de ajuste entre los dos esquemas”.⁸

El Contextualismo plantea la intuición como un camino para desenvolverse en el mundo, para acercarse a su comprensión; pero siguiendo de nuevo a Bergson, la intuición “no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado, incluso uno de los métodos más elaborados”. Sólo a través de ella es posible determinar las relaciones entre duración, memoria e impulso vital: las tres etapas de su filosofía.⁹ La intuición permite seleccionar los caminos para la formulación del problema, descubrir la validez o no de éste, de acuerdo con el propósito que se busque, diferenciar la naturaleza de los problemas a estudiar al captar la manera como se articulan, encontrar los caminos donde convergen, estudiar los problemas en función de la temporalidad que los acompaña, que permite que el espacio también se temporalice.¹⁰ El camino que aquí se propone busca comprender la obra arquitectónica como imagen corporalizada, materializada, como imagen hecha forma y material, que surge en su complejidad, cuando el sujeto fija la atención en ella y se envuelve en su experiencia. De esta manera manifiesta los procesos que han permitido su materialidad, las continuidades y rupturas que presenta con el medio de donde surge, lo mismo que los procesos dinámicos que le han dado vida, con sus temporalidades, duraciones y memoria; su tendencia a nuevas transformaciones, de acuerdo con los nuevos intereses que encaminen al que a ella se acerca.

Con el fin de atender al propósito de esta reflexión, como es el de posibilitar un acercamiento a la obra arquitectónica a partir del involucramiento del sujeto en las propias dimensiones de su experiencia, y debido a que el Contextualismo permite interrogar la obra en diferentes direcciones, la atención se detendrá en las imágenes corporales que ella ofrece a la contemplación, las cuales son fruto de los procesos creativos ligados a la creación artística. Es así como se atenderán sus aspectos plásticos, no como un inventario de elementos y materiales, sino como ritmos, llenos y vacíos, continuidades y rupturas con un entorno específico, materializado en la geografía, la vegetación, el clima, la ciudad, las normas y la cultura. Y de otro lado, se atenderá a la dimensión visionaria que surge en el momento de la experiencia, la cual recoge diferentes temporalidades con sus intensificaciones, con sus transposiciones de fragmentos, con su condición casi de ensueño.

La manera como se fusionan en la obra ambos esquemas, el corporal y el dinámico, puede ser comprendida, como lo propone Angel Medina, a través de los recursos figurativos del *collage* y del montaje. En relación con el primero, puede decirse que las obras de esta manera materializadas presentan “un corte diacrónico de la duración, es decir [...] una

8 ALEXANDER, Ian. *Op. cit.* p. 35.

9 DELEUZE, *Op. cit.* p. 10.

10 DELEUZE, *Ibidem*, p. 34.

secuencia narrativa con su propia organización temporal (pasado-presente-futuro; futuro-presente-pasado; u otras combinaciones vividas de las varias épocas formales del tiempo)".¹¹ En relación con el segundo, las obras se miran en su presente; se indagan las relaciones que definen su materialidad, que les dan contigüidad en un corte sincrónico y permiten figurarlas a la manera del montaje, en la medida en que se logra impartir a "los aspectos una misteriosa equivalencia o afinidad interna que conduce de uno a otro, como si cada uno tuviese en sí mismo una sobrecarga de imaginación en la que se resumieran todos los componentes de la serie".¹²

Para lograr este acercamiento a la obra, se requiere de una actitud activa por parte del sujeto, que recupere la experiencia de la obra en toda su dimensión, superando el dato inmediato de la percepción o la lectura a partir de paradigmas y categorías establecidas. En esta mirada se parte del ser humano como creador, en el sentido propuesto por Ricoeur, esto es, como capaz de descifrar imágenes y de crear otras nuevas.¹³ De esta manera, la naturaleza del habitar y su carácter histórico y poético, podrá ponerse de presente de una u otra manera, a través de estas imágenes que parecen contener un fluir entre esa tierra que se hace forma, ese firmamento que danza en luces y sombras y ese destino social que se hace tema y compartimentación; conteniendo estas imágenes su geografía, su historia, en unos materiales, en unos gestos, en una específica morfología.

Como guía de la descripción, se tendrá la obra misma, la manera como se configura a través de sus elementos, las relaciones que ellos establecen entre sí, sus ritmos, cadencias, los valores que representan, su inserción en las costumbres, las memorias que despiertan, la concreción material que ofrecen para ser de nuevo ofrecidas. En ningún momento se espera encontrar respuestas definitivas, ni agotar la descripción, sino más bien, detectar algunas luces para poder buscar instrumentos adecuados que permitan comprender el sentido del habitar que ofrece. Con el fin de ilustrar cómo podría adelantarse un examen y una construcción de esa obra arquitectónica-imagen, materializada desde la perspectiva arriba consignada, se intentará describir dos ejemplos del repertorio latinoamericano, buscando visualizar la manera como algunos aspectos del entorno físico y temporal, de la memoria y la historia, se han convertido en parte integrante de ellos mismos.

La Iglesia de San Francisco de Oscar Niemeyer:

La Iglesia de San Francisco hace parte de un centro recreativo, construido por Oscar Niemeyer¹⁴ en Pampulha, Brasil, a finales de la década del cuarenta, el cual consta de "un casino, un club náutico, un restaurante y una pequeña iglesia, todas ellas en las márgenes

11 MEDINA, *Op. cit.* p. 43.

12 MEDINA, *Ibidem.* p. 42.

13 *Cfr.* RICOEUR, Paul. *Civilización Universal y Culturas Nacionales*. En: *Historia y Verdad*. Buenos Aires: Docencia, 1986. p. 4-56.

14 Oscar Niemeyer nace en Rio de Janeiro en 1907; inicia su carrera de arquitecto en Pampulha en 1930 y en el 39 ya es jefe del grupo que va a diseñar el Ministerio de Educación bajo la asesoría de Le Corbusier.

La Iglesia de San Francisco hace parte de un centro recreativo, construido por Oscar Niemeyer¹⁴ en Pampulha, Brasil, a finales de la década del cuarenta, el cual consta de “un casino, un club náutico, un restaurante y una pequeña iglesia, todas ellas en las márgenes del lago”.¹⁵ Las nuevas corrientes que se organizan en el ámbito mundial con base en una geometría abstracta, liberada de tipologías anteriores, acompañada de la tecnología del concreto reforzado, se convierten en el medio para materializar los proyectos de este arquitecto brasileño. Sin embargo, la obra se moldea con base en ciertas características del sitio que, como ya lo han señalado diferentes críticos, tiene íntima relación con la geografía y también con un movimiento que parece emanar de la misma gestualidad de los habitantes de esta región, convirtiendo lo que podría considerarse simplemente como un hecho civilizador, en un hecho que enriquece la propia cultura local, al abrirle nuevas posibilidades.

La Iglesia de San Francisco, situada en una de las orillas del lago de Pampulha, está contenida en un paraboloides hiperbólico que se ondula configurando tres cuerpos que, como se verá, responden al ritual religioso para el cual está destinada. La ondulación central se extiende hacia el lago levantándose por encima de las otras, adquiriendo las características de fachada principal, al ubicarse en ella el acceso al público. Esta ondulación jerarquiza la composición, indica el eje central ceremonial que desemboca en el altar y permite que el programa establecido, de carácter ceremonial, y la presentación, como espacio de significación, se logren. Atrás, quedan las demás ondulaciones, que no se desarrollan simétricamente en relación con esa nave central que desemboca en el altar. En esos espacios laterales se encuentran la sacristía y el vestuario, creando una especie de telón de fondo donde descansa ese mayor volumen. Contemporáneo a otras construcciones de la época (por ejemplo, a algunas de las obras de Félix Candela en México), la cubierta y el muro se confunden creando un amplio techo que parece estar apenas colocado. Sobre la fachada principal y cerca a la orilla del lago, se alza el campanario, que a la vez que se une a través de una leve pérgola con el espacio central, impone su verticalidad, y ancla toda la composición. El espacio interior se moldea con elementos que se presentan independientes, como planos apenas colocados, permitiendo que la actividad pueda realizarse. Las líneas metálicas que configuran las barandas y marcos de ventanería introducen un elemento frágil, impregnado de levedad, que ayuda a quitar pesadez al espacio configurado. Los alrededores de la iglesia son trabajados por el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx, con una flora austera que no busca competir con el monumento y que acentúa la sensación de liviandad lograda.

San Francisco, a quien se dedica la Iglesia, se convierte en metáfora para lograr la caracterización de la misma. La imagen de sencillez y austeridad que este Santo representa, se convierte en criterio para determinar la conformación final de la obra, la cual aparece libre de cualquier detalle suntuario. El único elemento decorativo es el mural de Portinari, construido sobre la fachada posterior, que recrea imágenes alegóricas a la vida de San

15 PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1964. p. 20

A pesar de la gran novedad que parecen encerrar estas nuevas formas que constituyen la Iglesia, ella también recoge elementos, quizás a modo de fragmentos, de la tradición brasileña colonial, los cuales podrían sintetizarse en las palabras de Papadaki, encontradas en su estudio sobre este arquitecto, al referirse específicamente a esta Iglesia:

Sin embargo, en comparación con las iglesias barrocas portuguesas, las iglesias coloniales tienen una planta más simple, sus exteriores son menos elaborados ornamentalmente. La iglesia Brasileña generalmente tiene un arco más separado, enriquecido con piedras talladas, especialmente en Bahía y en Minas, que muestra una cierta independencia del ejemplo portugués.¹⁶

Muchas de las iglesias eran enchapadas en oro o en azulejo portugués, siendo los colores más comunes el azul y el blanco.¹⁷ Estos colores están presentes en el mural de Portinari. Pero quizás se comprende una clara presencia del pasado, cuando se examina la manera como se organiza la acción tendiente al desarrollo del ritual. La Iglesia conserva la disposición inherente a las iglesias tradicionales, en cuanto responde a la celebración de antiguos rituales que conllevan jerarquizaciones, y ciertas actividades que deben desarrollarse de una manera similar a través de los tiempos; pero estas marcas se moldean con los elementos propios de su geografía, que Papadaki sintetiza de la siguiente manera:

[...] la manera de diseñar de Niemeyer estuvo condicionada por los vestigios del barroco colonial y por los aspectos climáticos y físicos de su país. El lujoso Barroco de Portugal, nacido entre los austeros contornos ibéricos, nunca tuvo una implantación tan apropiada como en los entornos tropicales y subtropicales de muchas partes del Brasil. De otro lado, la humedad y las altas temperaturas exigen un uso generoso del espacio arquitectónico como del paisaje, que fluctúa entre lo fantástico y lo magnífico, y hace obligatoria su incorporación en el tema arquitectónico. Es así como vemos en los edificios de Niemeyer, vistas cuidadosamente seleccionadas y enmarcadas, brisas atrapadas y canalizadas, espacios con sus propios horizontes, dotando al habitante con más de un mínimo o "suficiente" ambiente para vivir. Niemeyer es capaz de concebir y justificar el espacio empírico que crea distancias, perspectivas, islas de reposo, necesarias para un normal intercambio de los seres humanos bajo un mismo techo. Y sus maravillosas líneas de un barroco inspirado, se convierten en realidades estructurales a través de los marcos del concreto reforzado, entrelazadas con los contornos sinuosos de los pequeños valles fluviales y los encerramientos creados por las formaciones de altas montañas.¹⁸

16 La traducción es de la autora de esta ponencia. El texto en inglés dice así: "However, in comparison with Portuguese baroque churches, the colonial churches are simpler in plan, their exteriors less elaborately ornamental. The Brazilian church usually has a rather severe frame, enriched by gems of carving, specially in Bahia and Minas, shows a certain independence of Portuguese example." GOODWIN, L. Philip. *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943. p. 20.

17 Cfr: comentarios de GOODWIN, *Ibidem*, p. 20-21.

18 La traducción es de la autora de esta ponencia. La versión en inglés dice: "[...], Niemeyer's design approach was to be conditioned by the vestiges of colonial baroque and by the climatic and physical aspects of his country. The luxuriant Baroque of Portugal, born among the austere Iberian contours, never had such an appropriate setting as in the tropical and sub-tropical backgrounds of many parts of Brazil. On the other hand, humidity and high temperatures compel a generous use of architectural space as much as landscapes, ranging from fantastic to magnificent, make mandatory their

Pero no sólo, dice Papadaki, es posible establecer esa conexión, que ilumina imágenes del pasado colonial, sino que es posible también hacer referencia a la presencia del tema mismo de la iglesia, en proyectos modernos que se separan en mayor o menor grado de la manera tradicional de la resolución de una iglesia. En este sentido es posible recordar el Unity Temple de Frank Lloyd Wright en Oak Park, de 1904, la Iglesia de Raincy de August Perret, de 1924, la Iglesia de San Antonio de Kal Mosser de 1926, en Basilea.¹⁹ El tema ha tenido una continuidad con el pasado pero la manera de resolverlo adquiere específicas características que ponen de relieve la particularidad del sitio donde se realiza y construye el proyecto. Su imagen materializada, al recoger las características de la geografía local, incluyendo la de los mismos habitantes, introduce un nuevo elemento para la fantasía, que trae consigo, en contraposición con las viejas iglesias, enraizadas, inamovibles, la sensación de liviandad y de movilidad.

La proximidad al lago y a la brisa que lo recorre despertando en el agua un movimiento permanente, parece conferirle al volumen una ondulación que lo impregna, pone de presente la naturaleza del lago, de las líneas que lo definen, y exige la presencia de un elemento más que, como un ancla, le permita al edificio afincarse en la tierra. El campanario, que se localiza en frente de la Iglesia, se convierte así en el ancla de la misma, la que la tiene atada al sitio, impidiéndole irse, pero sometiéndola permanentemente al balanceo del movimiento del agua. Y a su vez ese mismo campanario, como elemento vertical, a través de su sombra, irrumpe en el lago, lo corta, participando en la revelación de todo el lugar, así como también lo hacen las líneas de la fachada, que al reflejarse en el agua la geometrizan y crean entre sí una reciprocidad a través del claroscuro que las dos comparten. A lo lejos, el perfil de las colinas que enmarcan el horizonte parece ser un eco de la capilla, o ésta ser eco de aquéllas. Parecería que todas las imágenes del sitio hubieran encontrado la manera de fusionarse posibilitando un nuevo camino para la acción.

La Iglesia continúa sosteniendo los símbolos que identifican su carácter religioso, pero las huellas del lugar que han colaborado en moldearla, la alivianan, la abren y la particularizan. La composición toda, Iglesia-geografía, se arma para ser contemplada. La Iglesia recompone el paisaje; se introduce en él como una nave anclada en este sitio. Nave que si bien parece contener la eterna inmovilidad de valores simbólicos aceptados y transmitidos a través de los tiempos, se presenta llena de liviandad, de movimiento, componiendo con su entorno toda una melodía. La Iglesia completa el lugar, lo constituye. Se da la ida y vuelta de la reciprocidad. El motivo de la imagen se pone de presente, el

incorporation into the architectural theme. Thus we see in Niemeyer's buildings views carefully selected and framed, breezes trapped and channeled, spaces with their own horizons, providing the inhabitant with more than a minimum or 'sufficient' living environment. Niemeyer is able to conceive and justify the empirical space that creates distances, perspectives, islands of repose, necessary for a normal intercourse of human beings under the same roof. And his wandering, baroque inspired lines, become structural realities through the reinforced concrete frame, intermarry with the sinuous contours of the small alluvial valleys and the enclosing high mountains formations". PAPADAKI, Stamo. The Work of Oscar Niemeyer. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950. p. i, j.

19 PAPADAKI, *Ibidem*, p. 22-23.

espacio se convierte en tiempo, al incorporar todas las acciones litúrgicas en una acción más intensa que recoge, da cauce a todos los puntos de vista y a las síntesis parciales de paisaje. El ritmo, como lo expresa Heidegger, se manifiesta como intimidad de todos los momentos que lo componen.

La Pista de Baile (salón-restaurant) de Oscar Niemeyer:

La Pista de Baile o Salón Restaurante fue también construida en Pampulha, Brasil, por Niemeyer, en la misma época que la iglesia de San Francisco. Para reconstruir su imagen plástica, es posible recordar a Papadaki cuando la describe como una planta con cubierta, una luna llena con una medialuna, una pérgola de circulación que sigue los bordes del lago. El peristilo "que define un paisaje más bien que una función constructiva, aparece aquí por primera vez".²⁰

En la Pista de Baile, la actividad para la cual ésta ha sido programada, bailar, se realiza en un espacio que define su contención al plantearse como una circunferencia, la cual se desborda al yuxtaponerse a los bordes del lago. La manera como se realiza la actividad, el ritual que conlleva el bailar, podría encontrarse amarrado a una larga tradición brasileña, que debido a las bondades del clima en muchas de las regiones de este país, se realiza en muchos casos al aire libre. La obra de Niemeyer no se aparta de esa tradición, y lo único que hace es brindarle un escenario donde naturaleza y actividad se fusionan y materializan definiendo la forma del edificio. El edificio acompaña el ritmo del paisaje y capta el ritmo de la actividad, logrando a la vez, como sucede en el baile, contención y libertad. La implantación a través de la cual el edificio se asienta en la tierra, adquiere la forma sinuosa del lago que la rodea, convirtiéndola en una especie de isla. El encuentro con la naturaleza, la libertad de formas lograda con el concreto, las columnas que sostienen el peristilo, definen las líneas constitutivas y la particularidad del edificio. Al igual que en la Iglesia de San Francisco, la pista sugiere ser un barco anclado allí, al borde del lago. Un lugar se configura; el clima, la topografía y la actividad humana se revelan constituyéndose en un acontecimiento. Como Papadaki lo expresa al referirse en general a la obra de Niemeyer:

En pequeños, grandes o enormes edificios; ya sea el programa usual tratándose de bloques de vivienda, o único como en palacios presidenciales; ya sea diseñado para funcionamiento exacto, como en un museo, o creando una pura fantasía estructural, para un club juvenil, nosotros vemos la misma intención y el mismo propósito: la transformación de la arquitectura en un gozoso acontecimiento.²¹

Esta cita expresa muy bien el sentido de esta arquitectura. No se trata de buscar o repetir modelos ya establecidos; se trata de dar corporeidad a las imágenes con base en los materiales que se tiene y en los motivos que los acompañan, imágenes que se convierten en

20 PAPADAKI, *Ibidem*. p. 22.

21 PAPADAKI, *Ibidem*. p. 26.

acontecimiento. Imágenes tomadas de uno u otro sitio que se fusionan, convirtiéndose en un todo articulado por lo que en él confluye. Todo, a su vez, está dispuesto a nuevas aperturas. Papadaki lo expresa de la siguiente manera:

Entonces, los edificios adquieren su propio destino; la forma que ellos prescriben toma vida, y se desvanecen los conflictos entre continente y contenido. El resultado de tal realidad nueva es siempre sorprendente y bien acogido: una imagen que, a su vez, estimula las facultades imaginativas y pasa a ser origen de una serie de imágenes más nuevas aun dentro del ser emocional del hombre.²²

Aquí la obra no se presenta solamente como imagen simbólica o plástica, sino que se ofrece como imagen contemplativa y visionaria, en la cual se pasa de las simples metáforas y metonimias, y se presenta a través de montajes o *collages*. En la medida que se redefine el paisaje como montaje, se da una conversión del espacio en tiempo, una apertura al mundo, o el mundo se puede ver como apertura de las acciones humanas libres en lo cerrado de la naturaleza, tanto ordenada como caótica.

Podría concluirse afirmando que estas dos obras de Niemeyer tienen la característica de la levedad, en el sentido dado por Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el Próximo Milenio*,²³ cuando la erige como una de las imágenes que deben guiar el siglo veintiuno. El sentido que Calvino quiere dar a este término puede encontrar un camino de explicación a través de la referencia que este autor hace a Lucrecio.

La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acontecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad de la materia como de los seres humanos.²⁴

El examen de estas obras en sí mismas, más allá del gobierno que las mandó diseñar y construir, revela la poética que encierra la relación con un paisaje, una geografía, unas costumbres, con un tema a desarrollar, que no puede dejar de considerarse como un aporte al enriquecimiento de la cultura local y de la arquitectura misma. Es pues el proyecto mismo el que revela el camino de la particularización.

En la descripción de los ejemplos examinados, se pone de presente el recurso a la geografía, y al hacerlo se descubre algo que estaba oculto. A través de este recurso, la racionalidad propuesta por los modelos internacionales de la Modernidad parece aflojarse, relajarse y empaparse de aquello que la rodea. Podría decirse que la levedad se vuelve parte de esta arquitectura, que se compone con base en la participación de diferentes determinantes. La obra se hace parte de todo el paisaje, es casi su continuidad, pero no se mimetiza con él, se diferencia, pero establece, a través del recurso del montaje, una clara continuidad.

22 PAPADAKI, *Ibidem*, p. 27.

23 CALVINO, Italo. *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Traducción Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

24 CALVINO, *Ibidem*. 20-21.

En esta manera de abordar la obra arquitectónica, una actitud diferente se impone. No se trata pues, de acercarse a la obra desde parámetros formistas, esto es, de ir a ella en busca de tipologías pre-establecidas, ni se trata de situarse en un paradigma organicista del mundo y pretender que las tipologías son el germen mismo de la arquitectura y desde allí examinar cualquier obra. En la aproximación que aquí se propone el modelo puede abrirse. Cualquier elemento puede moverse y modificar su sentido. La atención se fija sobre la obra misma y sus imágenes materializadas, que como ya se dijo, contienen, historia, memoria, relación con una cultura y un territorio.²⁵

25 En esta reflexión se tuvo como base la investigación "Regionalismo y Sentido de lugar en América Latina" (1998), realizada con apoyo de la Universidad Javeriana y Colciencias.

DISCUSIONES FILOSÓFICAS

ISSN 0124-6127

Departamento de Filosofía

Universidad de Caldas

Año I No. 1 Primer Semestre del 2000

Director : Carlos Alberto Ospina Herrera

Universidad de Caldas - Sede Palogrande

Cra 23 # 58-65 Oficina 241. Fax (0568) 885 1217. A.A. 275

Manizalez - Colombia.

Centro Editorial Universidad de Caldas

Calle 65 # 26-10. AA. 275

Manizales - Colombia

El tiempo: fatalismo, demostrativos y relatividad <i>Garrett Thomson</i>	3
Lo que el hombre puede hacer con el lenguaje: desde la teoría hacia la vida <i>Leonor Gallego Arias</i>	17
Hegel el oscuro... Hegel el especulativo <i>Amado E. Osorio V</i>	39
Hipótesis del genio maligno y fundamentación matemática <i>Martha Cecilia Betancur García</i>	57
Sobre «Intersubjetividad»: anotaciones fenomenológicas <i>Jorge Iván Cruz González</i>	67
Criaturas de ficción: una versión nivolesca <i>Carlos Emilio García Duque</i>	81
Ética y simulación: el caso colombiano <i>Orlando Mejía Rivera</i>	95
Los intelectuales y el poder <i>Carlos Alberto Ospina Herrera</i>	107
La visión del mundo de Wittgenstein <i>Luis E. García</i>	115
La crítica de Nietzsche a las cosas en sí mismas <i>George J. Stack</i> Traducción <i>Bertulio Salazar G</i>	129