

EL SALTO

SOLEDAD PATIÑO ROQUERO



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

EL SALTO

SOLEDAD PATIÑO ROQUERO

Universidad de la República
Dr. Rodrigo Arocena
Rector
Facultad de Arquitectura
Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano
Consejo de Facultad de Arquitectura
Orden Docente:
Arq. Marcelo Payssé
Arq. Rafael Cortazzo
Arq. Fernando Rischewski
Arq. Jorge Nudelman
Arq. Marcelo Danza
Orden Egresados:
Arq. Gricelda Barrios
Arq. Néstor Pereira
Arq. Guillermo Rey
Orden Estudiantil:
Leticia Dibarboure
Andrés Croza
Luciano Carreño
Taller Pintos
Arq. Conrado Pintos
Director de Cátedra
Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
Br. Artigas 1031 C.P. 11200, Montevideo, Uruguay

Investigación financiada por el Llamado interno de Facultad de Arquitectura a Proyectos de Iniciación a la Investigación 2009. Tutor. Arq. Héctor Berio.
El material incluido en este libro puede ser reproducido con fines académicos, haciendo debida mención a la fuente:
Patiño Roquero, Soledad. *El Salto*. Farq., Udelar, Montevideo, 2011.

*Agradezco a
Paulo Mendes da Rocha,
Rosa Artigas, Ruth Verde Zein,
Hector Berio, Ignacio Errandonea,
Beatriz Roquero, Magdalena Patiño,
Victoria Pérez, Leticia Mato,
Fernando Delfino, Gustavo Hiriart,
Valentin Barreiro.*

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República. El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura integrado por Alicia Mimbacas, Bernardo Martín, Laura Alemán.

Las fotografías sin indicación de autor fueron tomadas por la autora en enero de 2010.

Los gráficos fueron elaborados por la autora a partir de los originales del libro ARTIGAS, Rosa (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Proyectos 1957-1999*, vol. 1. Ed. Cosac & Naif, San Pablo, 2002.

© Soledad Patiño, 2012

© Universidad de la República, 2012

Departamento de Publicaciones,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-0958-5

O sea que para dar forma a una obra, consciente o inconscientemente hay siempre algo de salto al vacío; pero si nos hemos entregado seriamente a nuestro problema, adquirimos luego de todos los análisis una seguridad de otro orden, llegamos a vivir dentro de nuestra construcción, y tiene entonces ese salto más de vuelo que de caída. Por esto es más justo hablar de arte de construir que de ciencia de construir, si recordamos que no hay arte sin ciencia, y que es con mucho esfuerzo racional como conseguiremos la aptitud de dar el aparente salto.¹

Eladio Dieste

¹ DIESTE, Eladio, *Eladio Dieste, 1943-1996*, Conserjería de Obras Públicas y Transportes-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla-Montevideo, 2007, p. 232.

UNO VE LO QUE ESTÁ EN UNO

CONTENIDO

Presentación por <i>Rodrigo Arocena</i>	9
Introducción	11
CAPÍTULO 1 FORMA	13
Forma	15
El deseo	17
El deseo detrás de la formas.....	17
Los deseos del arquitecto	19
Orden	31
Orden detrás de la formas.....	31
El orden del objeto	34
CAPÍTULO 2 FORMA Y ALGO MAS	57
Transformar la realidad	59
Alcanzar la belleza	61
MUBE, mas que una forma	63
CAPÍTULO 3 CONVERSANDO CON PAULO MENDES DA ROCHA	69
Sobre la escuela paulista	71
Sobre enseñar arquitectura	76
Sobre ciudades	80
Sobre el MUBE.....	82
Sobre métodos	89
Sobre arquitectos.....	93
Epílogo.....	97
Resumen biográfico.....	99
Bibliografía	101

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ése es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es

capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la csic.

Rodrigo Arocena

INTRODUCCIÓN

No hay arquitectura sin forma, no hay forma sin contenido.

El abordaje del proyecto arquitectónico implica por un lado el conocimiento y dominio de las herramientas que construyen una entidad física ordenada y por otro; una actitud crítica, creativa, que pondera deseos, dando sentido y contenido a la forma: completando el cuerpo de la arquitectura.

La obra arquitectónica tiene dos componentes esenciales, el sentido y la consistencia. Sin sentido la forma es mera sintaxis. Sin consistencia el proyecto es mero desahogo psicológico.²

El Salto aborda la arquitectura en tanto construcción visible, tangible. Lo concreto, el objeto, lo que es en tanto existe: forma y algo más.

A partir de su desdoblamiento, de su deconstrucción, se busca reconocer lo que hay detrás. Revelar la forma para develar la arquitectura.

Reconocer su dimensión física y metafísica, orden y deseo, vinculando objeto y proyecto, forma e inquietud disciplinar. Identificar los elementos ordenadores, reglas, leyes mensurables que estructuran la forma. Indagar lo que hay detrás de su apariencia: los deseos.

A modo de ensayo, *El Salto* investiga sobre la forma arquitectónica y lo que ella implica buscando construir un horizonte de sentido que verifique las hipótesis planteadas.

Resulta clave abordar críticamente el proyecto, analizar y sistematizar aquellas herramientas objetivables y operativas que ayuden a construir el objeto y hacer visible lo que moviliza el pensamiento creativo, para generar un conocimiento que alimente la práctica arquitectónica.

2 PIÑON, Helio, *Teoría de Proyecto*, UPC, Barcelona, 1998, p. 150.

Se centra para ello en el análisis de una forma consistente, producto de un orden y un deseo:

Museo Brasileiro de Escultura.

San Pablo, Brasil (1987-1995).

Arquitecto Paulo Mendes da Rocha.

Paisajista Roberto Burle Marx

Una Arquitectura resistente capaz de transformar la realidad y al mismo tiempo alcanzar la belleza.

CAPÍTULO 1 | FORMA

La arquitectura no prescinde, para su realización, de las anclas en la realidad política, social e histórica, ni su comprensión es posible aislada de dónde, cuándo y por las manos de quién nació. Pero si bien es criatura de su contexto, la arquitectura sigue existiendo como hecho artístico, parcialmente trascendiendo su cuna, sigue existiendo en sí misma, aun cuando ese plano de fondo de origen es tirado o es naturalmente modificado por el suceder de los tiempos.³

3 ZEIN, Ruth Verde, *Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*, Arqtextos, San Pablo, 06.069, *Vitruvius*, febrero, 2006, disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.069/375>>. Traducción de la autora.

FORMA

«Forma: configuración y estructura de algo que lo diferencia de su sustancia o materia».⁴

Para comprender la forma se hace necesario definirla. A veces se la confunde con una de sus dimensiones: la apariencia, relegando aspectos esenciales del objeto arquitectónico en función de otros epidérmicos y subestimando en definitiva la forma.

Esta se constituye tanto por su apariencia como por su estructura, ambas le confieren unidad e identidad visual. La apariencia es una característica externa que varía según la percepción. La estructura es una característica interna y conforma su cuerpo, ligada a la apariencia, persiste más allá de ella.

Se define en sus límites, es el contorno del objeto, es tridimensional. Se conforma de masa y espacio. Se construye a partir de un orden. Se ordena como objeto mensurable mediante la geometría; punto, línea, plano, volumen. Se califica como objeto material por propiedades físicas internas: textura, color, transparencia, opacidad y por otras externas a la forma que inciden en ella, como la luz. Se intensifica a través de su relación con el espacio que contiene, limita o expande. Se concreta mediante la técnica que viabiliza su dimensión física.

La técnica está ligada desde los orígenes al sujeto y al hecho arquitectónico. «La técnica, tomando de la naturaleza sus elementos y energías, es el modo que tiene la arquitectura de no confundirse con ella, de no *mixtificarla*».⁵ Surge de la necesidad del hombre de adaptar el medio a sus necesidades, para luego trascenderlas y dar respuestas a los deseos, concretando la forma

4 CHING, Francis D. K., *Arquitectura, forma, espacio y orden*, Gustavo Gili, México, 1998, p. 380.

5 BREUER, Marcel, «Casas americanas», *Revista 2G*, n.º 17, 2001, Gustavo Gili, p. 19.

imaginada; como dice Paulo Mendes: «La técnica revela lo que pienso».⁶

La forma se imagina.

La forma en arquitectura implica al objeto; como entidad autónoma con reglas propias y como entidad en relación, vinculada a un medio con el que establece reglas de convivencia. Su vínculo con la realidad histórica, geográfica y cultural es la que le aporta sentido.

6 MENDES DA ROCHA, Paulo, en PIÑON, Helio, *Paulo Mendes da Rocha: Documentos de Arquitectura Moderna/1*, Ediciones UPC, 2003, p. 17.

EL DESEO

EL DESEO DETRÁS DE LA FORMAS

El deseo proyecta la forma que aún no existe; busca concretar una arquitectura posible. «La ciudad, fue posible construirla, porque ella ya existía entera en la mente del hombre. Ninguno puede engendrar una cosa que no pensó antes».⁷

Forma y contenido, orden y deseo constituyen el hecho arquitectónico. Este es resultado de una relación donde los deseos no determinan el orden, el contenido no define la forma. Es el arquitecto el que los pone en relación desencadenando un proceso que se traduce finalmente en arquitectura, poniendo en juego su visión de la realidad y sus anhelos.

En vínculo con la naturaleza, la ciudad y la sociedad, el hombre vive, observa, reflexiona, interpreta, cuestiona. Con una visión crítica y movilizado por el deseo se apoya en el pasado, construye un presente y proyecta un futuro. Es la arquitectura su herramienta para interpretar y operar en la realidad, como arquitecto confía en el diseño para construir ese futuro que imagina.

La arquitectura como modo de conocimiento es

Un modo peculiar de convocar del saber. Peculiar porque incluye estrategia, eficiencia, competencia, ternura y afectividad —lo que suele llamarse la parte humanística. [...] Sería como si estuviéramos aquí para construirnos.⁸

Hay deseos universales que persisten a lo largo de la historia. En su transcurso, otros surgen y cada hombre moviliza los propios.

7 MENDES DA ROCHA, Paulo, en ARTIGAS, Rosa (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006* vol. 2. Entrevista de Guilherme Wisnik y Martin Corullon. Cosac & Naif, San Pablo, 2007. p. 15, traducción de la autora.

8 MENDES DA ROCHA, Paulo en PIÑON, Helio, *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., p. 21.

La arquitectura responde al deseo, necesidad compleja, sumándose a las necesidades básicas e insoslayables del hombre en tanto vive en sociedad.

No es posible eliminar de la arquitectura el problema de la función social: construirse para la vida. Pero es preciso distinguir entre función y finalidad: la arquitectura puede tener una función social sin con eso proponerse específicamente la realización de una reforma en la sociedad.⁹

9 LEONÍDIO, Otávio, «De Arquiteturas e Ideologias. O esquema arquitetura carioca versus arquitetura paulista». Artículo 079.02, diciembre, 2006, disponible en <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/285>>. Traducción de autora.

LOS DESEOS DEL ARQUITECTO

En el Museo de Esculturas los deseos se suman sin confundirse: calificar un vacío, señalar un lugar, proteger un tesoro.

Paulo Mendes da Rocha es brasileño, nació, vivió y se formó en un país donde a través de la técnica se transformó la naturaleza para poder habitarla. Considera que la belleza de la naturaleza es única y que no es el rol de la arquitectura reproducirla sino crear otra belleza; es en constante diálogo con ella que su arquitectura se construye.

La influencia de su padre ingeniero le otorgó la confianza y la convicción de lo que se podía lograr a través de la técnica usada adecuadamente. Con una visión moderna, confía en el hombre como hacedor de su destino diseñando su futuro ya que ese, será el tiempo de su arquitectura.

Mi arquitectura está siempre inspirada en una idea, no en los cánones clásicos de la arquitectura, y no está referida a modelos paradigmáticos —como el palacio o el castillo—, sino a cómo el hombre transforma el lugar de habitar, con gran interés social y solidario, mediante una visión abierta al futuro.¹⁰

Con una actitud crítica y reflexiva asume su presencia en su tiempo y desde ese lugar desea, se nutre del pasado, del saber acumulado a lo largo de la historia y se proyecta al futuro asumiendo que la forma trasciende al hombre que la imaginó.

El posicionamiento crítico hacia las contradicciones espaciales y sociales de la ciudad contemporánea puede y debe ser una de las principales claves de lectura de la obra de PMR, es igualmente verdad, que tal posicionamiento no agota su significado, el alcance y principalmente la pertinencia de su «projetística». Una «projetística» que por

10 MENDES DA ROCHA, Paulo, en GARCÍA DEL MONTE, José María, *De las posibilidades arquitectónicas del pretensado. Técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes Da Rocha...*, o. cit., p. 88.

mas que se entienda socialmente crítica, no parece dispuesta (es una lección de Artigas) a abandonar un concepto fuerte, moderno de proyecto. Que continúa apostando en la fuerza de su evidencia pública como elemento constructor, no solo de sociabilidad, sino también de bienestar individual y placer estético.¹¹

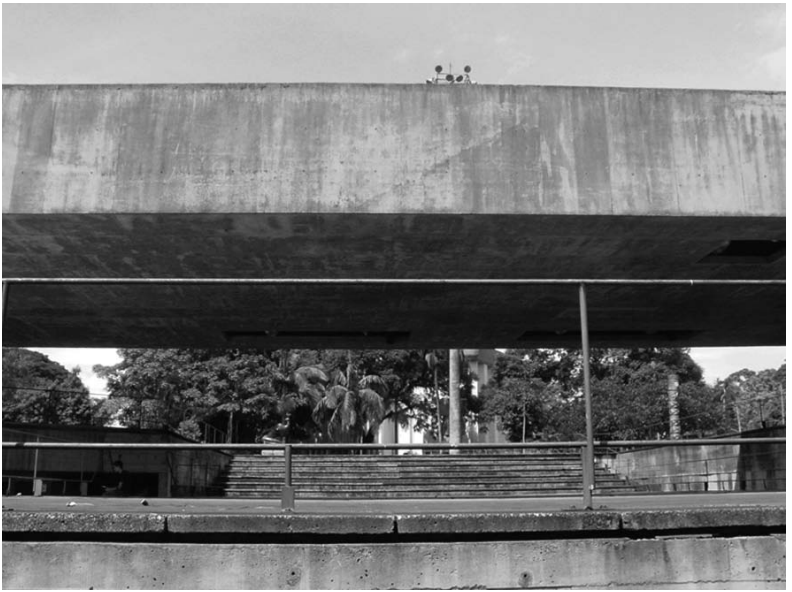
Entiende la arquitectura como forma de conocimiento de la realidad capaz de transformarla, definiendo así su rol como arquitecto:

Tengo la impresión de que la existencia humana está asegurada por la formación de la conciencia y el lenguaje, particularmente aplicadas a la espacialidad de aquello que sería la construcción del hábitat humano. [...] Ya dicen que tal vez los arquitectos sean los últimos humanistas.¹²

El sujeto se liga con el objeto, y así proyecta sus deseos el arquitecto.

11 LEONÍDIO, Otavio, o. cit.

12 MENDES DA ROCHA, Paulo, en PIÑON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., p. 19.









CALIFICAR UN VACÍO

Paulo Mendes da Rocha considera que si la pregunta está bien formulada ya tiene el noventa por ciento del problema resuelto. En el MUBE interpela la realidad, duda y se pregunta «cómo era un museo, que era un museo de esculturas. ¿Qué es el espacio exterior? ¿Qué es el espacio interior?».¹³

Al ver una exposición de Henry Moore en el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York, observa que es necesario un espacio interior para las pequeñas esculturas y un espacio exterior para las grandes esculturas por un tema de tamaño y también para que sean afectadas por el sol, el viento, la lluvia. Establece entonces hipótesis provisionarias buscando respuestas, reflexionando sobre el espacio exterior:

Un museo con patio interior tiene demasiadas filiaciones con la época colonial, con un deseo de esconder y la ciudad quedaría en cierta medida excluida.

Un edificio suspendido como el MASP de Lina Bo Bardi quedaría aislado en relación con el territorio y la ciudad, su acceso sería demasiado distinguido.¹⁴

Finalmente encuentra una respuesta

A partir de recorrer el predio y percibir la diferencia de nivel que existía recorriendo el perímetro, [...] se desencadenó una idea nítida [...] Surge a partir de ahí la idea... de ese jardín que no es ninguna construcción.¹⁵

En una ciudad como San Pablo densamente edificada, calificar el vacío se convierte en objeto de deseo. Se proyecta «desaparecer el edificio» definiendo un suelo continuo que entrelaza el museo y la ciudad.

13 MENDES DA ROCHA, Paulo, en PIÑÓN, Helio, *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., pp. 32-33.

14 Ídem.

15 Ídem.

SEÑALAR UN LUGAR

Al vacío es necesario identificarlo, hacerlo tangible, visible y conformar un espacio para ser recorrido, disfrutado, valorado.

Se hace presente el deseo de fundar el territorio, de señalar un lugar.

Se proyecta una sombra que marque la intervención del hombre en la naturaleza y configure un espacio. Un lugar en el territorio para el hombre y desde donde él reconozca a este, donde ambos se miren de frente.

[...] el MUBE, desde una ancestral memoria común, articula un proyecto de alcance colectivo: el proyecto de la experiencia inaugural, una reiteración del gesto primario que instaura un lugar [...]

Captar el acto fundacional del primer abrigo construido, configurar su ritualidad como acto fundamental que inauguró el hábitat humano y distinguió y liberó, de forma inexorable, al hombre de la naturaleza, es la dimensión que reitera esta obra.¹⁶

16 VILLAC, María Isabel, *Lo ejemplar del ejemplo, Paulo Mendes da Rocha*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p. 18.

PROTEGER UN TESORO

El museo necesita un espacio interior para exponer las esculturas pequeñas. El deseo del hombre es atesorarlas. Se proyecta un hueco bajo tierra donde proteger los pequeños objetos pero sin esconderlos de la ciudad.

«En el caso de un museo primordialmente de esculturas, un tanto cargado de simbolismos y por razones de memoria, encontré que sería mejor invocar a la caverna.»¹⁷

AHÍ, UN HOMBRE...

17 MENDES DA ROCHA, Paulo, en ARTIGAS, Rosa (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006*, vol. 2, o. cit., pp. 21-22. Traducción de la autora.





ORDEN

ORDEN DETRÁS DE LA FORMAS

«Orden: estado de disposición lógica, armoniosa y comprensible en que cada elemento de un grupo está situado adecuadamente respecto al resto y a su finalidad».¹⁸

Las leyes internas que construyen la forma definen su apariencia y estructura, establecen un orden propio definiendo sistemas de relación entre las partes y el todo que implican modos de vincularse, otorgándole una consistencia interna al punto que, si se quita algo se produce una alteración sensible que transforma la forma.

El orden es intrínseco al objeto pero se completa con el sujeto, que es quien lo percibe, y en algunos casos lo construye. Movilizado por el deseo; impregnado por su visión de la realidad y por el contexto histórico, geográfico y cultural en el que se inserta el sujeto incide en la percepción y en la construcción del orden.

El orden construye la forma y se liga así al proyecto arquitectónico que la prefigura. Orden y proyecto se entrelazan. El modo de operar con el primero nutre el proceso creativo del segundo.

La definición de orden se modifica a lo largo de la historia incidiendo en su concepción y construcción. En la arquitectura moderna es visible una significativa inflexión en la construcción de orden.

La arquitectura moderna se basa en una idea fuerte de orden... El proyecto no es por tanto una aplicación de criterios previos sino que es un proceso jalonado por decisiones, orientado precisamente a encontrar la formalidad

¹⁸ CHING, Francis D. K., o. cit., p. 380.

específica del objeto, es decir el orden que vincula sus elementos y al darles consistencia le confiere identidad.¹⁹

Esta nueva concepción del orden como algo que se construye, implica el abandono de la imitación, de un orden a priori, por la construcción dialéctica en la que las partes se articulan generando la forma.

Los criterios de orden se definen en cada caso, refieren a «determinados valores espaciales con atributos de universalidad»²⁰ y se corresponden con determinados valores estéticos. Se construye un objeto con pertinencia en el contexto que se inserta y con identidad propia.

El orden pauta la construcción de la forma y establece reglas que pueden ser transgredidas aportando complejidad y contradicción.

19 PIÑÓN, Helio, *Teoría de Proyecto*, UPC, Barcelona, 1998, p. 108.

20 *Ibíd*em, p. 198.

ORDEN MATERIAL Y VISUAL

La forma, para erigirse necesita vencer la gravedad y para ello pone en juego algunos principios como el de equilibrio y el de resistencia. La estructura de soporte se constituye en un elemento ordenador y en la medida que se integra con otros elementos ordenadores le otorga coherencia a la forma.

Los elementos materiales tienen sus propias normas, establecen relaciones entre las partes y ordenando la forma. Su construcción de la forma se apoya en la exploración, selección, desarrollo y utilización de determinados materiales y sistemas constructivos.

Los elementos arquitectónicos, establecen diferentes relaciones dimensionales entre las partes que definen escalas y proporciones.

La existencia de medidas comunes que, a distintos niveles relacionan las piezas componentes de un edificio, es inherente a toda construcción y constituye, además, un factor de intensificación de una obra, que es perceptible por los sentidos y comprensible por la inteligencia.²¹

Establecen además vínculos; de igualdad, jerarquía, equivalencia, simetría, ritmo, etcétera.

Por otro lado la relación hombre-forma construye orden a partir de la percepción del sujeto que junto con la incorporación del tiempo y del movimiento pone en juego otras reglas. El sujeto en una posición variable con respecto al objeto y establece relaciones visuales que involucran recorrido, escala, luz, textura, color, proporción, geometría, pautan un orden.

21 PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA, Alejandro y QUINTANILLA, José, *Los hechos de la Arquitectura*, ARQ, Santiago de Chile, 2007, p. 48.

EL ORDEN DEL OBJETO

Nunca es posible ver una obra de arte o de arquitectura que ya no esté envuelta en su aura que sea puro objeto en sí, destituido de cuantas capas de significado que allí se encuentran superpuestos, aún cuando se tratase de algo jamás visto, de las capas de significación que conforman nuestra mirada, nunca inocente.²²

22 ZEIN, Ruth Verde, o. cit.



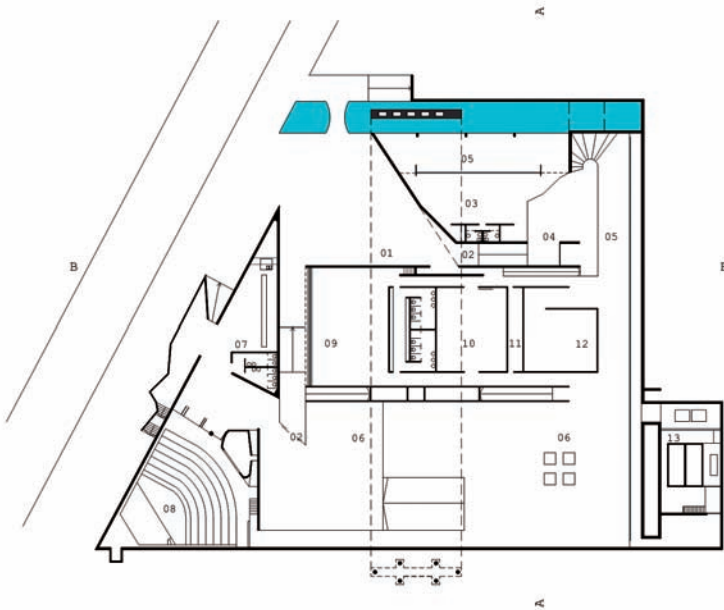
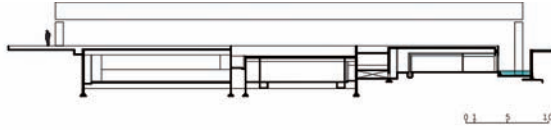
MUBE

Área construída: 3000 m²

Área Terreno: 7000 m²

Fotos áreas: Google Earth, 2010

corte AA



planta de nivel inferior:

01- foyer de acceso

02- entrada

03- recepción, administración

04- vestíbulo

05- pinacoteca

06- exposiciones

07- cantina

08- auditorio

09- oficinas, aulas

10- depósito de acervo

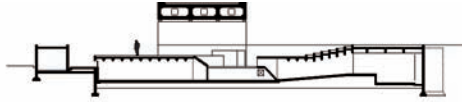
11- depósito general

12- documentación e informática

13- máquinas

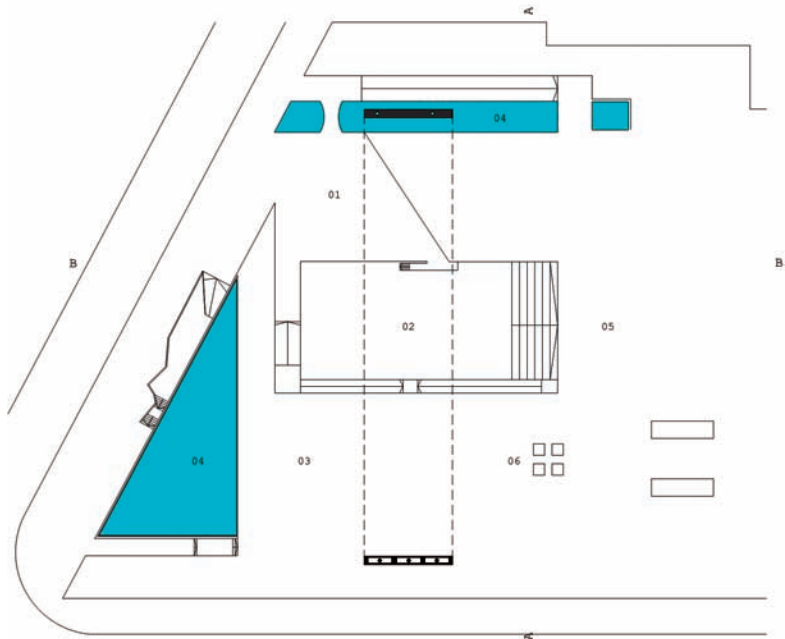


0 5 10



corte BB

0 1 5 10



planta de nivel superior:

- 01- foyer de acceso
- 02- teatro
- 03- explanada de exposiciones al aire libre
- 04- espejo de agua
- 05- jardín
- 06- lucernario



0 1 5 10

En el MUBE la forma es:

Concebida por una geometría precisa y regular donde la línea recta y continua se contornea cual si fuese curva construyendo espacios cóncavos y convexos.

Caracterizada por la continuidad espacial que la cohesiona: «el rompimiento de la caja, el abandono del espacio compartimentado a favor del espacio continuo»²³ al desdibujar los bordes y pautar la relación entre dentro y fuera: «El proyecto surge del enfrentamiento de ese problema, lo que no significa resolverlo».²⁴

Estructurada por un orden material y visual, basado en relaciones de «equivalencia, equilibrio, tensión, coherencia, compensación»;²⁵ que rompe «las clásicas cuestiones de frontalidad, composición, huecos».²⁶ En relaciones dimensionales que pautan el vínculo objeto-ciudad, y objeto-sujeto.

«De ese modo se relaciona la obra con el mundo, por medio de un sistema de relaciones visuales que progresivamente implican dominios más amplios de la realidad física.»²⁷

Intensificada por el contraste a partir del vínculo entre pares opuestos, interior-exterior, estático-dinámico, monumental-íntimo, aéreo-subterráneo, naturaleza-ciudad, objeto-sujeto.

Es en sí misma escultura. Masa y vacío se manipulan como materia moldeable y continua que conforma la forma.

La forma del MUBE construye un soporte, un espacio interior, un techo, un paisaje.

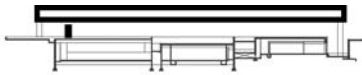
23 PÉREZ OYARZUN, F.; ARAVENA, A. y QUINTANILLA, J., *Refiriéndose al Pabellón Alemán de Mies Van Der Rohe*, o. cit., p. 208.

24 MENDES DA ROCHA, P., en PIÑÓN, H., *Paulo Mendes da Rocha*, o. cit., p. 32.

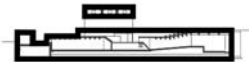
25 PÉREZ OYARZUN, F.; ARAVENA, A. y QUINTANILLA, J., o. cit.

26 GARCÍA DEL MONTE, J. M., o. cit., p. 206.

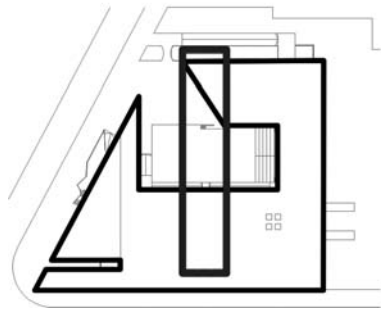
27 MENDES DA ROCHA, P., en PIÑÓN, H. *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., p. 9.



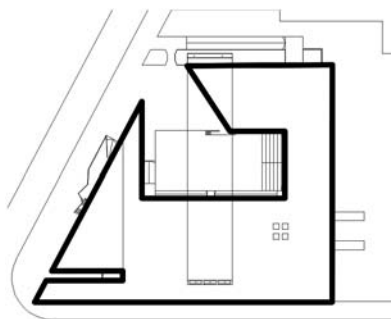
Monumental. Íntimo



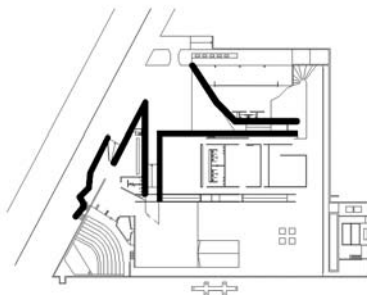
Aéreo. Subterráneo



Dinámico. Estático



Interior



Exterior

CONSTRUIR UN SOPORTE

El deseo del arquitecto busca en el MUBE calificar el vacío, proyecta «desaparecer el edificio», construye un soporte.

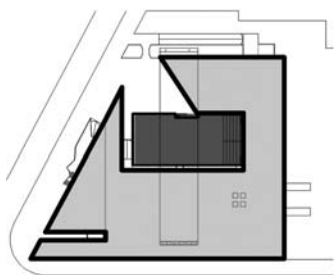
Para ello conforma el museo como topografía, distanciándose del objeto que emerge o se posa indiferente en el territorio. Un suelo levemente ondulado, que se deprime, se eleva, derrama, define una superficie que habilita usos posibles.

Pautado por el dinamismo, este se construye a partir de planos horizontales a distintas alturas condicionando la mirada, de planos verticales que se encuentran en agudos ángulos tensando las esquinas y de la multiplicación de dispositivos de circulación vertical, rampas y escaleras señalando recorridos posibles.

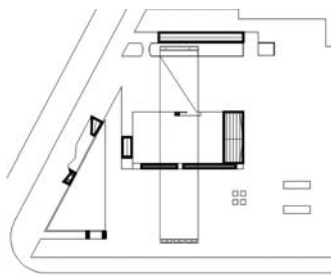
Calificado por una gran sombra del techo, por la textura y rusticidad del hormigón, en contrapunto con la naturaleza. Por la aparente hermeticidad, cuando hace desaparecer algunos elementos arquitectónicos como la ventana, al transformarla en espejo; como la puerta, al transformarla en umbral.

Se ordena así el espacio exterior, a partir del dinamismo del soporte y la estaticidad de la marquesina, la monumentalidad del techo y la intimidad del dintel. Se caracteriza por la continuidad visual y física: calibrando las alturas, enfatizando la proporción horizontal, multiplicando los accesos, unificando el pavimento. La graduación interior-exterior se apoya en el manejo de la luz y la sombra que evita las discontinuidades al adquirir espesor los bordes.

Un espacio donde el jardín es al mismo tiempo, fondo y figura; donde el agua al reflejar la forma la amplifica.



Planos verticales alterados



La circulación al máximo





CONSTRUIR UN TECHO

En el MUBE, la estructura resistente como elemento ordenador y la forma como síntesis, adquiere su máxima expresión en la construcción de la marquesina que se concibe como un dintel. Este genera una sombra, un lugar protegido ante la naturaleza donde se intensifica la experiencia espacial.

Se desea marcar un territorio, se proyecta una sombra, se construye un techo.

Se construye una arquitectura que no se muestra, que al principio solo se intuye a través de un gesto único, incisivo: una losa única estática que establece toda la dinámica del proyecto.

Su estaticidad, en cuanto que funcional, organiza el continuum espacial de la plaza, orienta perspectivas, en cuanto que vocación figurativa, es puerta, transición sutil pero evidente entre el espacio de pertenencia a la ciudad y el espacio que configura el museo propiamente dicho.²⁸

La marquesina salva una luz de sesenta metros con una viga de dos metros de altura. Construida como un puente, parece flotar, posibilitada por el empleo del hormigón pretensado y del dominio técnico que concreta la forma imaginada. Se apoya en un lado directamente sobre un pilar pantalla y en el otro interpone un elastómero para permitir la libre dilatación y despegarla del apoyo. La resolución de los apoyos involucra muchas decisiones de distinto orden. Material, las meramente estructurales, y visual, las que pautan la relación entre peso y levedad, entre objeto y soporte. Los dos apoyos no buscan alivianar el dintel ante el sujeto, el peso se expone mostrando el valor que encierra vencer la gravedad, se erige y así evidencia su esfuerzo. «Con un peso no representativo sino fenomenológico, expresión de un deseo de conocimiento de la materia a través de su puesta en tensión.»²⁹ Constituye un

28 VILLAC, M. I., o. cit., p. 17.

29 GARCÍA DEL MONTE, J. M., o. cit., p. 176.

contrapunto del suelo. La horizontal refuerza las alteraciones, los desniveles del suelo. Nuevamente orden material y visual estructuran la forma. «Los accidentes que al descubierto pasan desapercibidos, bajo un dintel son potentes mecanismos de activación de ese plano y marcas de contraste para evaluar la intensidad de la cobertura».³⁰

La marquesina establece dos escalas: una que se vincula al entorno pautada por la gran luz de sesenta metros que indica una puerta a la ciudad, a la naturaleza. Otra escala que se asimila a las viviendas del entorno, determinada por una altura libre de 2,4 m que ampara al sujeto que es quien percibe el territorio.

«El proyecto colectivo y el sujeto de la percepción están juntos de forma tal, que la obra exhibe la monumentalidad y la intimidad configuradas como la misma escala de proyecto.»³¹

La marquesina como artificio se contrapone a la naturaleza sin competir y expone en el contraste el valor de ambos. La piedra que contra la gravedad se eleva pone en valor el suelo liberado y deja debajo esa sombra buscada, acogedora y doméstica.

³⁰ *Ibíd.*, p. 116.

³¹ VILLAC, M. I., *o. cit.*, p. 21.





CONSTRUIR UN ESPACIO INTERIOR

El deseo del arquitecto busca proteger un tesoro, para eso proyecta un hueco, construye un espacio interior.

Se conforma una cavidad a partir de horadar el suelo, convirtiéndose en receptáculo para el hombre y sus tesoros.

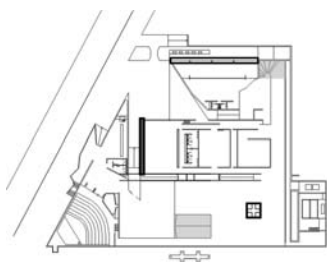
Se ordena a partir de zonificar las actividades diferenciando las públicas de las privadas. Las segundas se concentran, permitiendo un área de exposiciones continua.

Se caracteriza por ser un espacio estático. Constituye un ámbito para las pequeñas esculturas que requieren una observación más próxima, detenida, sin distracciones a diferencia del espacio exterior: dinámico, donde se exponen las grandes esculturas. En el interior los dispositivos exclusivos de circulación se minimizan y en el exterior se multiplican.

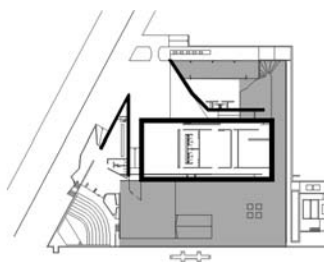
El espacio es introvertido, el contacto con el exterior se concentra en algunos puntos como la gran ventana que se convierte en cuadro (hacia dentro) al exponer la naturaleza; espejo hacia afuera. Se controla la entrada de luz natural, evitando sombras marcadas, generando una iluminación uniforme y sin contrastes. En la sala mayor la luz cenital recrea la atmósfera de una caverna.

El pasaje del interior al exterior, de un espacio íntimo, sereno, sobrio, sombrío, a un exterior dramático, y contrastado, se resuelve con los umbrales. Identidades diferentes se integran armónicamente. Los accesos como grietas en la roca, hacen tangible el peso del suelo al hacer visible el espesor de su masa.

El hormigón es el material dominante subrayando la continuidad física, visual y perceptiva entre exterior e interior. Sin embargo, no constituye algo monótono, tiene sus acentos, sus vibraciones; ya sea por el manejo de texturas diferentes, por ejemplo el pulido del pavimento interior; ya sea por el contrapunto generado por la naturaleza y por los objetos que se exponen.



La ventana como fuga



Los accesos como umbrales



CONSTRUIR UN PAISAJE

El sujeto está puesto en el centro del proyecto y se construye así el orden visual del MUBE. Desde distintas posiciones planimétricas y altimétricas aprecia las esculturas colocadas en el exterior y en ese recorrido continuo las alteraciones solo refieren al movimiento del suelo, no al modo de recorrerlo que se produce sin resistencia y sin esfuerzo. El orden dinámico del suelo dirige el movimiento y señala los lugares. El desplazamiento es continuo, los dispositivos de circulación plantean alternativas, posibles caminos, los espacios se recorren lateralmente o según sus diagonales, oblicuamente, solo para atravesar el portal el recorrido es frontal. «Mientras recorremos el centro se desplaza con nosotros, como en los espejismos; más aun, recorreremos porque empujamos el centro con nosotros mismos».³²

El hombre observa y recorre movido por una fuerza ajena, los puntos focales se suceden unos a otros, el recorrido sin fin y sin puntos cúlmines vuelve a empezar.

«El lugar hacia donde caminamos, apenas alcanzado, pierde su condición de meta para traspasársela al espacio siguiente».³³

Un hombre recorre la forma, la ciudad la reconoce. Un hombre en relación con su territorio completa un paisaje. Un espacio denso, producto de la interacción: hombre, ciudad, arte, naturaleza y forma arquitectónica.

32 PÉREZ OYARZUN, F.; ARAVENA, A.; QUINTANILLA, J. *Refiriéndose al Pabellón Alemán de Mies Van Der Rohe*, o. cit., p. 208.

33 Ídem.



HILAR FINO

[...] la arquitectura de Mendes da Rocha despliega una respuesta integral al problema planteado, que es tan capaz de resolver un vano de 110 m como de diseñar un emocionante sistema de apertura automática de una ventana doméstica.³⁴

Los detalles, los sutiles encuentros se suman a la idea inicial construyendo la forma de manera íntegra, los distintos niveles de orden le aportan coherencia y consistencia al objeto.

Nada se descuida:

Las barandas con su cuidadoso diseño del pasamanos y de los anclajes,

su trazado geométrico continuo, [...] el doble tubo que responde al diferente descanso del pie o de la mano, [...] o la pieza que enlaza ambos tubos, por no hablar del ritmo de anclajes [...]. El modo en que la barandilla del MUBE resuelve las discontinuidades de las escaleras.³⁵

Las luminarias embutidas en la marquesina para no alterar el plano horizontal; el agua como contrapunto de la áspera superficie de hormigón continua; el puente como guiñada a una Venecia que admira. La inflexión de los muros para resolver el acceso y la transición interior-exterior del museo que permite además que un taxi pueda estacionar debajo de la marquesina.

La modulación que estructura forma y función. La horizontalidad perfecta de los suelos lograda a partir de la definición del piso empalomado que permite el escurrimiento de las aguas pluviales por debajo.

34 GARCÍA DEL MONTE, J. M., o. cit. p. 231.

35 *Ibíd.*, p. 216.

«Resolvimos dejar como una plaza llana y árida la explanada del museo que termina en la cubierta del sótano, para acentuar la eventual instalación de esculturas, con luz y sombra.»³⁶

El jardín:

[...] invité a mi amigo Burle Marx para que hiciera el jardín, él mandó un diseño, todas aquellas figuras que hace. Le dije que el piso no puede ser de exposiciones en un museo de esculturas, no puede tener diseño. Él me miró y me dijo: «¿tú crees?»; «sí, por favor», le dije, y él recogió todo.³⁷

36 MENDES DA ROCHA, P., en PIÑON, H., *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., p. 34.

37 MENDES DA ROCHA, P., en *Conversando con Paulo Mendes Da Rocha*, entrevista realizada por la autora, San Pablo, 2010, y reproducida a partir de p. 65.



CAPÍTULO 2 | FORMAY ALGO MAS

El arquitecto ordena para concretar el deseo.
La forma conjuga orden, deseo y algo más.

TRANSFORMAR LA REALIDAD

La forma arquitectónica satisface deseos dando respuesta a las necesidades del hombre de un modo particular. No es un mero receptáculo para la vida, debe servir para ella sin necesidad de imitarla.

Desde este enfoque, la arquitectura no reproduce la realidad; puede modificarla proyectando un futuro, buscando construir ámbitos que hagan más amable la vida.

Hacer las cosas como usted quiere realmente hacerlas es tratar la cuestión de acuerdo con las circunstancias que las envuelven, no obstante como un vector de transformación que ampara a la dimensión universal de la presencia del hombre en la naturaleza. Contemplar la arquitectura como algo acabado y pronto, como se pensaba en ciertas épocas, es una cuestión superada en cuanto elogio excesivo de la representación en lugar de la realización. La gran cuestión de la arquitectura está en la no finitud de la acción. La realización del hábitat humano supera la idea de algo pronto y establecido.³⁸

El hombre construye su destino con la confianza de que a través del conocimiento se puede operar y modificar la realidad. La arquitectura por su parte, moviliza el conocimiento «sea del punto de vista de la especulación filosófica, sea del levantamiento de recursos técnicos y tecnológicos para así finalmente llegar a decir, *agora eu acho que faria isso*».³⁹

Es así que la arquitectura es capaz de transformar la naturaleza, la ciudad y en definitiva una porción de realidad ya que «La arquitectura es un modo de conocimiento como gusta decir Paulo

38 MENDES DA ROCHA, P. en ARTIGAS, Rosa (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999*, vol. 1, Cosac & Naif, San Pablo, 2002, pp. 172-173. Traducción de la autora.

39 MENDES DA ROCHA, P. en ARTIGAS, R. (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999*, vol. 1, Cosac & Naif, San Pablo, 2002, p. 22.

Mendes Da Rocha, es una herramienta de análisis y crítica de la realidad, capaz por tanto de proponer alternativas». ⁴⁰ Esta visión, moderna, determina la construcción de la forma,

[...] rota la relación con el lenguaje clásico, invertida la dirección histórica en que trabajó el arte, desde la voluntad de dominar lo ignoto hacia un arrojó a lo desconocido, y teniendo a disposición una tecnología y materiales escasamente restrictivos, la libertad inaugurada interrumpía la relación directa entre obra y circunstancias. Las circunstancias dejaron de ser lo suficientemente determinantes como para conducir con precisión desde la vida a la forma. ⁴¹

⁴⁰ GARCÍA DEL MONTE, J. M., o. cit., p. 232.

⁴¹ PÉREZ OYARZUN, F.; ARAVENA, A. y QUINTANILLA, J., o. cit., p. 26.

ALCANZAR LA BELLEZA

La forma hilvana las palabras y estas expresan un pensamiento, encierran un discurso, el arquitecto como el escritor «está preocupado de cómo va a seducir, porque lo que quiere decir necesita ser leído hasta el final».⁴² La forma persiste en el tiempo y también persiste su discurso, sobre una época, un lugar, una sociedad.

En ocasiones las palabras están ordenadas de tal manera que resuenan en el sujeto y lo conmueven.

El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.⁴³

Si la forma es bella trasciende más allá del tiempo en el que se originó. «Ética y belleza siempre deben asociarse [...] lo que mueve al hombre, eso es belleza».⁴⁴

«En su expresión poética la arquitectura se transforma en lenguaje del deseo del venir a ser, en la belleza que se quiere imprimir a las cosas.»⁴⁵

Orden y belleza pueden combinarse de un modo especial, poético, alcanzando la arquitectura.

42 MENDES DA ROCHA, P., en *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006*, vol. 2, o. cit., p. 15.

43 LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998. p. 3.

44 MENDES DA ROCHA, P., en PIÑÓN, H., *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., pp. 35-36.

45 MENDES DA ROCHA, P., en *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999*, vol. 1, o. cit., p. 174.

MUBE, MÁS QUE UNA FORMA

Asumir el potencial transformador de la arquitectura implica una visión optimista donde el presente no es un designio inapelable y el futuro es posible, convirtiéndose en objeto de deseo aún en un tiempo en que el futuro parece perder valor en favor de lo inmediato, de lo instantáneo.

El MUBE asume el desafío y conforma así una arquitectura resistente como proyecto del hombre.

La arquitectura brasileña es una línea horizontal levantada del suelo, afirmación simple y delicada de esperanza en el futuro, fuerza irreversible de disolución del pasado pobre y oprimido, fundación de la patria, abstracta y metafísica.⁴⁶

Transforma cuando señala un lugar en el territorio, donde acercarse al arte, reconocer la ciudad y contemplar la naturaleza.

Transforma cuando construye una forma consistente, un espacio denso, una vivencia intensa; alcanzando la belleza y trascendiendo los deseos que la originaron, el pensamiento que la ordenó.

En el MUBE las palabras se hilvanan en un discurso claro y potente al construir un espacio en el vacío, un soporte continuo en un territorio discontinuo, un hueco en la naturaleza. Se conjugan en una forma; caracterizada por armónicas proporciones, cuidadosos detalles. Marcada por fuertes simbolismos; al señalar un lugar construyendo un techo, mínimo acondicionamiento del medio que posibilita la vida. Al construir un hueco, cavidad íntima, protegida, primer espacio donde el hombre habita y en cuya búsqueda permanece mientras vive.

Densificada por el manejo recurrente del contraste que le imprime intensidad a la vivencia, tal vez porque es el primer registro en la vida del hombre al nacer.

46 GARCÍA DEL MONTE, J. M., o. cit., p. 81.

El MUBE alcanza la belleza y resuena en el sujeto toda la poética sobre la existencia del hombre.

Llamo carácter al efecto que proviene de un objeto y causa en nosotros una impresión cualquiera. [...] Dotar de carácter a una obra es emplear con justeza todos los medios apropiados para no hacernos experimentar más que las sensaciones necesarias al tema.⁴⁷

Tal vez porque fue imaginada desde una visión donde «la cuestión de la arquitectura es precisamente configurar la edición de la dimensión pública de lo que somos».⁴⁸

47 MENDES DA ROCHA, P., en PIÑÓN, H., *Paulo Mendes da Rocha*, o. cit., p. 21.

48 PÉREZ OYARZUN, F.; ARAVENA, A. y QUINTANILLA, J., o. cit., p. 195.









CAPÍTULO 3 | CONVERSANDO CON PAULO MENDES DA ROCHA⁴⁹

49 Edición a partir de la entrevista realizada por la autora a Paulo Mendes da Rocha en su estudio en San Pablo, enero de 2010.

SOBRE LA ESCUELA PAULISTA

SPR: Estoy investigando tres obras de arquitectos paulistas: la FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo) de Vilanova Artigas, el MUBE (Museo Brasileiro de Escultura) de tu autoría y la Casa de Carapicuíba de Angelo Bucci y Alvaro Puntoni. Me interesa analizar si existen constantes en esas tres generaciones que se verifiquen en su arquitectura y cual es la incidencia de la enseñanza en esto.

PMR: Tú quieres hacer una costura, que nosotros mismos nunca logramos hacer.

Por el año 1945 comienza el proceso de la Escuela de Arquitectura paulista que busca transformarse en autónoma, separarse de la politécnica y funcionar dentro de la Universidad. Esta escuela de arquitectura se formó alrededor de la Politécnica, por lo tanto todas las técnicas se conciben como sustancias primeras.



FAU. USP 1961/1968
Vilanova Artigas



MUBE. 1987/1995
Paulo Mendes da Rocha



Casa de Carapicuíba
2003/2008
A. Bucci. A. Puntoni
Foto © Leonardo
Finotti

Se estructuró la técnica y la historia como clave del curso de arquitectura y en esta área entraron lingüística, geografía, historia, antropología y filosofía. La historia de la arquitectura adquirió consistencia con el amparo de la Facultad de Filosofía. La Filosofía era muy desarrollada aquí; Lévi-Strauss era profesor de esta disciplina, se formó así una visión crítica de la historia.

Se estableció un plan crítico para la arquitectura y la escuela pasó a decir: «yo no puedo enseñar arquitectura, puedo educar un arquitecto para ver lo que habremos de hacer». Esta característica es la que define la «arquitectura paulista», no es de carácter estilístico, este es el gran error. ¿Dónde está la arquitectura paulista?; está en la importancia social de la construcción de la ciudad contemporánea. Es abstracto, es para ver lo que vamos a hacer. Es por eso que algunos de los ejemplos tenidos como los mejores de esta llamada escuela paulista, son justamente la parte que ya es decadente estilísticamente: hormigón, nada que ver. Es una visión intelectual del futuro de lo que deben hacer los hombres para construir el hábitat humano en este planeta, es decir, es siempre actual o no, lo que desea es ser. Todos cometen este error de querer identificarse con las cosas hechas. Lo «qué hacer» es lo que constituye la escuela paulista, la formación de esta. Esta es la escuela, no una cosa hecha para copiar. Un ejemplo que puedo darte, sin vanidad personal, es el proyecto que hice para la bahía de Montevideo;⁵⁰ es una visión sin forma aún, decidir qué vamos a hacer, una intervención humana en la naturaleza, para transformar un espacio en habitable.

Es una visión de transformación antes que se haga un dibujo formal de la cosa. Después la forma, rectificar los frentes en el caso de Montevideo. Esa es la visión de arquitectura que tenemos, que se puede llamar «escuela paulista».

SPR: ¿Crees que esa visión tan crítica o reflexiva se mantiene en los jóvenes arquitectos?

50 Se refiere al proyecto realizado para la Bahía de Montevideo en 1998 en el marco del primer Seminario Montevideo, organizado por la Farq, Udelar.

- PMR: A duras penas, muy difícilmente. El mercantilismo dominante en el ámbito de la arquitectura mundial ya corrompió la cuestión de tal manera que lo deseado por las familias burguesas es tener un hijo arquitecto para hacer dinero. Proliferan las escuelas, el diploma y se hace arquitectura como una cosa banal, formal.
- SPR: Rosa Artigas me decía que algunos de los denominados «jóvenes arquitectos» buscaron en tu generación y en la de Vilanova una identidad.⁵¹
- PMR: Vilanova Artigas tiene una gran importancia porque siendo un joven profesor del curso de arquitectura de la politécnica, asumió la bandera de convertir en autónoma la arquitectura dentro de la universidad. De la estructuración de este curso; los «padres» de esta facultad son Flavio Motta, teórico filósofo, y Artigas. Incluso el propio edificio de la FAU hecho por Artigas, es de una manera puramente arquitectónica, un discurso sobre esta mentalidad. ¿Qué espacio es este? Es completamente nueva la visión de aquel todo, es un espacio que es un discurso educativo.
- SPR: ¿Tú trabajaste con Vilanova?
- PMR: Sí, Vilanova me invitó para ser su asistente en el año 1959. Yo no estudié en la FAU, fui formado en una escuela particular, en la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Después en el año 1964 vino el golpe militar y dejamos la Escuela. Luego vino la amnistía y los que habíamos sido destituidos conversamos: ¿volvemos o no?, y volvimos. Regresé y cumplí lo que la ley permite; con setenta años hay que jubilarse, quieras o no. Esa es mi pequeña biografía dentro de la facultad. ¿Por qué Artigas me invitó? Yo ya había hecho una

⁵¹ Entrevista realizada a la historiadora Rosa Artigas en enero de 2010, San Pablo, en el marco de esta investigación.

cosa u otra y en el 1956 gané un concurso que vieron muy interesante.⁵²

Es la propia esencia de la arquitectura, la ciudad está hecha por la gente y no por construcciones. Después se construye. Esto pone a la arquitectura en la punta de la cuestión, que es el evitar el desastre de la ciudad contemporánea.

Con ese razonamiento, uno comprende, que está siempre en una resistencia activa a esta rueda del desastre, ¿no?



FAU. USP 1961/1968, Vila Nova Artigas.

52 Obtiene el primer premio en el concurso público para el Club Paulistano en 1958.

SPR: Quizás los jóvenes arquitectos que no se embanderan con esto que planteas, simplemente aparentan que resisten.

PMR: Pueden parecer que son pero no son, puede ser.

Por otro lado no existe «joven arquitecto», todo arquitecto es muy viejo, tenga la edad que tenga, la Arquitectura no puede ser una novedad. Son deseos muy antiguos; la construcción del hábitat de la ciudad. Decir se sabe, es decir «se sabe sin duda» que la ciudad es el único hábitat humano posible. No se puede vivir en el desierto, en la selva o en el medio del océano.

Por eso es que digo que no hay «joven arquitecto»; no son los profesores que hablan hoy los que son nuestros maestros.

Ayer mismo estuve hablando con Kenneth Frampton, me decía que estamos en estos días en un momento de pasaje muy difícil, y él se acordó de una reflexión de Gramsci, que dice algo así: lo nuevo no consigue aún aparecer, lo viejo aún no ha muerto. En este intersticio muchos malos síntomas aparecen.

Estamos viviendo el momento de los síntomas mórbidos de: ¡la ciudad es un desastre!; ¡los coches no andan!... En todas partes del mundo es así, no va a cambiar de un momento al otro. Este intersticio es una reflexión de, ¿hace cuánto?; desde los años treinta.

SOBRE ENSEÑAR ARQUITECTURA

SPR: ¿Consideras que eso el arquitecto lo aprende por fuera de la escuela?

PMR: Eso se aprende por fuera de la escuela. Las escuelas son un tratado que la sociedad establece para poner diplomas, «la licencia» para ejercer la profesión. Pero el saber no está en la escuela, este viene con toda la historia. La biología, por ejemplo, no nace en la facultad de medicina, tienes que comprender la ciencia.

No es que se tenga que saber todo (lingüística, antropología, historia, política, etcétera). Hay que imaginar que la arquitectura es una forma peculiar de conocimiento, pasa a ser al mismo tiempo reflexiva, solicitante de otras disciplinas. La facultad de arquitectura puede ser la escuela más importante en el ámbito de la universidad. Veo en este intersticio una perspectiva poco optimista, porque este momento es muy difícil. Hay una esperanza de que la arquitectura venga a ser la cuestión principal dentro de la universidad; «cómo construir el hábitat humano», es interesante considerarlo.

SPR: La arquitectura podría reproducir la realidad o no.

PMR: Si, reproduce conocimientos fundamentales, una pluma es una pluma, la gravedad es la gravedad. Pero, ¿qué hacer?; ¿dónde poner las habitaciones?; ¿qué es el transporte público? La arquitectura es evidentemente una cuestión política. «Lo qué hacer.»

Lo recurrente, la mayor parte de las veces no está en lo que se ve. Lo que se ve puede servir para decir: «esto no lo debería hacer».

Por ejemplo, la verticalización que la técnica permitió, deseamos concentrar para el transporte público, para el trabajo y disfrutar de la vida; es mejor que una casita. Eso ya es parte de este hábitat contemporáneo. Puede discutirse

que no tenga sentido que un niño habite a cien metros de altura, esa es otra cuestión.

Si la ciudad tiene estas parcelas y quitas esta casita o casona y metes un edificio de 15 pisos repitiendo esa matriz es un error. Por eso que Oscar Niemeyer es muy inteligente, porque no tiene que ser el nuevo en la matriz anterior, es una estupidez.⁵³

Tanto que la cuadra más interesante de la Avenida Paulista por ejemplo, es donde está el Conjunto Nacional, porque atraviesas toda la cuadra, puedes pasear mirando las vidrieras. Tú tienes las vidrieras en el paseo público, las galerías, etcétera. Esto es un modelo. No es un ideario absurdo de la ciudad contemporánea. Se puede llegar muy cerca de modelos ideales. Otra cosa es la radicalización de la revolución. No es necesaria la abolición de la propiedad privada del suelo; la jurisprudencia puede establecer el compartimiento de esta propiedad. Toda esta tontería de ideologías mal interpretadas, fascistas. La ciudad es de todos.

La arquitectura influye en la facultad de derecho, en la facultad de medicina, en todo lo que quieras. En la idea de servicio de salud... para todo se puede decir que hay una idea arquitectónica, envuelve una espacialidad.

Esta es la escuela paulista, la arquitectura que es reflexiva, no la arquitectura hecha. Esto no se puede enseñar, pero se puede educar un arquitecto. De cierta manera arquitectura sin ética no existe.

SPR: ¿Consideras que esa actitud reflexiva se transmite al alumno en la manera de pensar?

PMR: Claro que se trasmite. ¿Cómo solicitarlas? Hay que tener en cuenta el pensamiento antes que nada. La facultad de arquitectura es una facultad de carácter altamente filosófico.

SPR: Se puede educar, pero no necesariamente da como resultado buenos arquitectos que hacen buenas arquitecturas...

53 Hace referencia al Edificio Copan de Oscar Niemeyer, San Pablo, 1950/1957.

PMR: La idea no es obtener un resultado inexorable, pero corregir la ruta del desastre; por aquí no, ahora vamos a experimentar acá. Acá sé que está el error, no está garantizado el éxito.

SPR: El docente puede enseñar herramientas proyectuales solamente; pero en realidad...

PMR: Te imaginas que fuera literatura. Puedes enseñar cómo se manejan esos recursos tan pobres, digamos, 25 letras; con ellas todo lo que escribió Shakespeare, Dante, García Lorca. Aquellas siete notas musicales, todas las sinfonías.

Hoy los recursos técnicos son muy grandes, pero no son infinitos..., nuestra imaginación puede ser..., entonces ¿qué hacer?, esta es la cuestión de la arquitectura.

Se puede educar un arquitecto pero no enseñar a hacer arquitectura.

Plantearse cuáles son las cuestiones delante de un proyecto. Tienes que decir: ¿dónde están los problemas aquí? Para resolver ese deseo con los recursos que tenemos. Siempre trabajamos con la adversidad ¿no? Tú tomas una piedra y cae; bueno, si corto así puedo hacer una catedral. Con la misma fuerza que derribó la piedra, la mantengo en pie. Es nuestra historia, la experiencia es esta, puedes hacer lo que quieras. Ahora, ¿qué quieres?, ¿qué queremos? No se estudiaba arquitectura para ser arquitectos, se estudiaba arquitectura para resolver el problema de los que vienen.

Otra cuestión a considerar es que la vida es tan corta, el proyecto no está en esta vida ni en estos 50 años. El proyecto también puede ir hacia un futuro que puede prever. Vivimos muy poco, como dice la filosofía: sabemos que vamos a morir, mientras tanto vivimos tan animados, no nacimos para morir; nacimos para continuar. Son los demás, no soy yo. Esa es la escuela paulista.

Por otro lado si tomas aspectos de la FAU, ¿tú crees que es un ejemplo de todo ese discurso?, tú eres quien debe decir

eso. En ese contexto, un ejemplo material, puede servir para decir: «ahí está aquel pensamiento».

Uno de los ejemplos más interesantes de esta arquitectura paulista, es el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1954) de Eduardo Reidy, no es de un arquitecto paulista; por lo tanto este pensamiento no es una invención paulista, pero fue algo que en esta escuela surgió con mucha claridad.

SOBRE CIUDADES

SPR: Con respecto a la ciudad contemporánea y en particular a San Pablo, la percibo como una ciudad bastante cerrada.

PMR: ¿No te parece un desastre?, no tiene futuro.

SPR: La casa Butantã sin embargo es abierta, no tiene rejas.

PMR: Si no fuera abierta no podría ser una casa. Si vas, en la noche... ves una lucecita y piensas: allá hay una casa, vamos; ¡¿cómo cerrarla?!

SPR: Pero es una excepción.

PMR: No, nosotros consideramos que todas las casas que están cerradas son excepciones con relación al proyecto humano de la idea de casa y de la idea de ciudad. Tú vas a decir: esto es muy radical. No, no es muy radical; toda la poesía, toda la literatura, es radical. No se puede decir: no, esto no vende bien; escribo otro romance en el que el final sea más feliz, la cabeza tiene que ser libre.

La Casa de Butantã, si yo mismo tuviera que mirar aquello; pienso que estaba empezando, tenía cuatro hijos, y ¿qué casa voy a hacer?, ¿un divertimento no?; levanto, abajo se puede hacer cualquier cosa. La vida mostró que es así, ahora tengo seis hijos, ya hicieron un club, fábricas de tablas de surf, fiestas para cien personas. Me interesó que tuviera una modulación de prefabricado, no es prefabricado pero tiene una lógica de prefabricación, las ventanas todas iguales, me interesó eso y especulé un poco.



Casa en Butantã. 1964/1966 Paulo Mendes Da Rocha

SOBRE EL MUBE

SPR: Por otro lado, el MUBE fue enrejado.

PMR: Yo hice el MUBE para que vean lo que la gente tonta puede hacer. No es para que los arquitectos aprendan que un museo tiene que ser cerrado. No es para decir: «no se debe colocar la reja».

¿Qué quieres decir?, tienes libertad para decir lo que quieras.

Para ser arquitecto, para ser biólogo, matemático, profesor, hay que tener antes que nada coraje para decir lo que piensas; incluso para que los demás puedan decir que no es así como debes pensar. No que imagines que eres dueño de la verdad. Pero si no dices lo que piensas, los demás no pueden saber lo que vas a decir... y tú cortas el diálogo. Se podría decir que la idea de la ciudad es solo un lugar donde podemos hablar unos con otros, la ciudad es hecha para eso, no para cerrar esto y aquello. Es para que podamos encontrarnos.

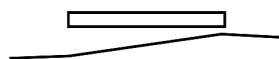
Nunca pensé si iban a quererlo cerrar o no. Pueden hacer la tontería que quieran porque la esencia del MUBE es muy simple.

Antes de examinar los detalles estudié cómo era el lugar, la topografía es interesante. El espacio disponible eran 7000 m² y el emprendimiento no podía superar los 2500 m² de construcción.

Lo primero que pensé fue que la parte de exposiciones era al aire libre, es muy importante en un museo de esculturas. Las esculturas que están ahí son difíciles de exponer dentro y no tienen la misma belleza. Un museo de escultura tiene que tener una parte muy importante para exposición al aire libre. Yo vi una exposición en Nueva York de Henry Moore; en aquel pequeño patio, bellísima la exposición, eran cinco o seis bellísimas esculturas, las imaginé expuestas ahí.

Por otro lado surge una cuestión interesante; en una parcela de la ciudad, sea cual sea la forma, todo lo que construyes, deja espacios sin carácter, sobras, retiros. ¿Cómo es que voy a hacer ese espacio de exposición al aire libre? ¿Qué hipótesis tenemos? Podemos hacer el patio interno; pero no excluye las sobras. Este patio interno para nosotros particularmente en América Latina, es horrible, porque es el espacio de la opresión, de la casa del señor, del convento. Un lugar que no se ve. Otra hipótesis es techo-jardín que es un espacio bellissimo al aire libre porque la levitación es muy interesante, es simplemente el abismo. Es muy lindo, pero no excluye, una vez más, las sobras.

Para llegar allá, tiene que existir un ascensor, a su vez tener una cabina, salir afuera, hacer una rampa..., es muy difícil. Es un espacio discutible porque no excluye las sobras.



Hipótesis con patio interno

Hipótesis techo-jardín

Con este problema vi las diferencias de nivel y dije: bueno, si hago todo el territorio como espacio para esculturas al aire libre, y ubico el museo en un subsuelo porque la topografía lo permite. Se puede decir que lo que viene después es una especie de consecuencia porque empecé este diseño. No es un dibujo, esto que describí es lo que se llama el diseño. Si el diseño es bueno, él mismo comienza a hablar por sí.

Ahora voy a comenzar a disfrutar de este espacio al aire libre que no era nada. No se puede hacer un museo que no es nada. Entonces, tenemos que tener instalaciones donde funcionen las cosas menores; puedo hacer arriba escaleras que puedan ser un teatro. Voy a hacer una señal, para que se vea que allí hay algo. Perfectamente horizontal, para que gane valor ese territorio y se vea bien.

Ahora, ¿dónde? Si voy a excavar, voy a trabajar con cosas que están ahí hace billones de años. Voy a tocar el planeta por poco que sea, es una reflexión a tener en cuenta. Por otro lado esta avenida no existía, es reciente. Si la ubico perpendicular y excavo por abajo, comienza a aparecer un discurso.

El portal es una regla de medida para poder comparar aquellas transformaciones del terreno, lo mínimo para que pueda comparar es la dimensión de mi casa, es una mezcla muy interesante. Crea una relación espacial que es intrigante dentro del discurso, de la escultórica, sin que sea de por sí una escultura.

Las formas no están hechas para copiarse, están hechas para disfrutarlas como instrumentos de un discurso.

Tú entras allí y hay lo que imaginas que puede tener; puede tener dibujos, pequeñas esculturas, frágiles esculturas, afuera se pueden colocar las esculturas de Henry Moore.

Otra cuestión que la propia topografía sugiere y después fue disfrutado por la construcción, es que si tú colocas una escultura, cuando caminas, ves a la escultura allá, después allá. Muy interesante es esta cuestión del movimiento del observador.

Cosas así que van surgiendo, por ejemplo; si haces que una gran parte de este jardín sea el propio techo de la construcción hay un problema, para disponer las esculturas tiene que ser horizontal perfecto, no así para desagotar las aguas pluviales. La solución fue una exagerada contraflecha de la

estructura, esto se impermeabiliza y las aguas van por ahí. Para caminar hicimos un piso flotante perfectamente horizontal (por las esculturas), el agua penetra y sale por abajo. Esta horizontalidad absolutamente perfecta y todo el pavimento es una obra arquitectónica que no se evalúa porque estamos viciados en que sí no hay una exuberante formalidad no se aprecia. Es muy simple, estamos habituados a pisos suspendidos que se hacen para oficinas. Si imaginas una cosa que de por sí es de una distracción estúpida no tiene sentido.

Por ejemplo, Shakespeare tiene que inventar una historia banal de dos jóvenes enamorados que toman veneno. Es una historia de niños, para convocar las palabras y plasmar la solemnidad de las pasiones humanas en esas palabras magníficas. La historia es banal, porque es nuestra de todos los días. Si hago un museo de esculturas donde tú entras y hay luces, una bella escultura, supongamos; después afuera, al sol pleno, este es el diálogo del museo de escultura. Es primordial, más importante que todo, no la forma del museo.

No es de un funcionalismo estricto. Porque esta es la cuestión: ¿cuáles son los problemas?, no estaba escrito que eran esos. El arquitecto dice cuáles son los problemas en este caso.

- SPR: ¿Cómo tomaste la decisión de que la marquesina se apoyara solo en dos puntos?
- PMR: Pensé que sería bonito que esta señal fuera una línea. Los sesenta metros son porque abajo son tres salones de veinte metros. La marquesina es así por causa del detalle diferencial,⁵⁴ es todo consecuencia del diseño básico: acá

54 «[...] aquello no tiene nada de estabilidad, sino que todo se mueve; necesariamente se “flota” sobre los espacios debido a los detalles diferenciales, por razones de dilatación entre otras.», MENDES DA ROCHA, P., en PIÑON, H., *Paulo Mendes da Rocha...*, o. cit., p. 36.

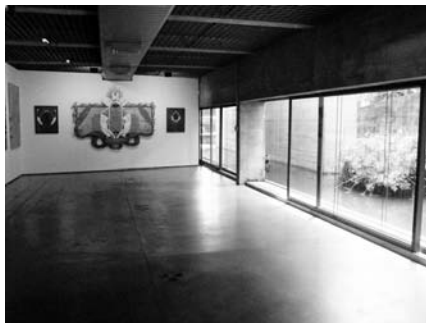
subterráneo y una señal arriba. Otra cosa que quería hacer era una ventana para que los trabajadores tuvieran ciertos paisajes, un espejo de agua que no aburra a los que trabajasen. Al poco tiempo les pareció que esto era tan bonito que hicieron una salita para exposiciones ahí.

Para pasar por el espejo de agua, hice un puentecito como una pequeña Venecia. Ahí comienzas a disfrutar lo que ya estaba hecho. Por ejemplo, si consigo que pueda parar un taxi debajo de la marquesina, ya es disfrute. Muestra la virtud de aquel todo.

Por otro lado, si haces todo y pones lucecitas en el gran terreno, con 7000 metros siembras Disneylandia. Es muy importante que mantengas la integridad de lo que quieres ahora. Puse algunas luces oportunas en la parte más alta para poner exposiciones, para hacer teatro. La iluminación de ese jardín también es un problema. En Río, Burle Marx proyectó un gran jardín sobre la costa.⁵⁵ Ellos desarrollaron, con una industria, un poste especial de cuarenta metros de altura, con un diámetro muy pequeño. No percibes de dónde viene la iluminación.

En el MUBE puse uno solo en una posición estratégica, la idea es que tuviera reflectores, algunos fijos para el día a día y otros móviles, todos comandados por computadora; nunca se hicieron, ilumina todo la propia marquesina.

55 Avenida Atlántica, Roberto Burle Marx, Río de Janeiro, 1970.



MUBE. 1987/1995, Paulo Mendes da Rocha.

Ahí entra la cuestión de realizar materialmente y plenamente la idea original. Tanto que invité a mi amigo Burle Marx para que hiciera el jardín, él mandó un diseño, todas aquellas figuras que hace. Le dije que el piso no puede ser de exposiciones en un museo de esculturas, no puede tener diseño. Él me miró y me dijo: ¿tú crees?; sí, por favor le dije, y él recogió todo.⁵⁶

SPR: ¿Por qué decidiste utilizar hormigón como terminación?

PMR: Si la construcción es delicada, de concreto pretensado y es bien hecha, el resultado ya está. Al principio, en los primeros dibujos, no hablé con ningún calculista porque no creí que hubiera grandes problemas para hacer lo que quería de este museo. Incluso en la marquesina, *grosso modo* hice un precálculo de dos metros de viga para poder evaluarlo. Una pieza única de hormigón pretensado, flotante, como un puente. Creo que construido así, con esas exigencias técnicas, el resultado ya es de por sí una obra maravillosa.

Esa fractura absoluta entre ciencia, técnica y arte en el caso de arquitectura es estúpida. La arquitectura es cualquier cosa al mismo tiempo, es arte, ciencia y técnica.

Por tanto el éxito de la técnica tiene un valor estético para nosotros.

Por ejemplo, el Golden Gate, es una obra maravillosa. ¿Revestirla de qué? Era de por sí una maravilla.

SPR: La experiencia espacial, la manera de percibir el espacio, ¿es una influencia del movimiento moderno?

PMR: Tú sabes de niño; un florero encima de una mesa. Nacemos así, viendo esa espacialidad. Es la visión real, no son fantasías absurdas.

56 El diseño final del jardín es de R. Burle Marx.

SOBRE MÉTODOS

SPR: Helio Piñon, en relación con tu arquitectura, dice que es «una resistencia ante el proceso de extinción de la experiencia arquitectónica».⁵⁷

PMR: Bueno, si lo quieres ver así. A mí no me gusta decir lo que es mi arquitectura; preferiría no tener una arquitectura «mía», porque no sé qué voy a hacer mañana.

SPR: Te preguntaba porque en la contemporaneidad hay arquitectura en donde la experiencia arquitectónica, del espacio, parece no ser un tema central.

PMR: Sí, puede ser. Son formas gratuitas, sin significado.

La forma es un discurso. La arquitectura es por sí misma un supremo discurso sobre conocimiento, sobre el estado político de tu mentalidad. ¿Cómo se puede decir?, ¿por qué se dice?: «esto es una casa burguesa», porque se puede leer qué es.

Es muy interesante considerar la arquitectura así. Es posible reflexionar sobre la arquitectura, si no es un dato que ya está dado. Mismo sobre esta cuestión de arquitectura moderna, yo no sé..., los estudiosos necesitan hacer capítulos. Arquitectura siempre tiene que ser moderna, en el sentido de lo que significa la idea de moderno. Entonces, ¿cómo puede ser más o menos moderno? Es siempre actual.

SPR: Con respecto al proyecto, tú dices que si el problema está bien planteado el proyecto entra a hablar por sí solo....

PMR: Si lo que deseas es correcto, si no en vez de hablar empieza a vomitar.

En el caso del MUBE, por ejemplo, acá vamos a hacer subterráneo porque el terreno baja; acá no es subterráneo, vamos hacer la parte de exposición al aire libre. Pero se pueden hacer millones de proyectos distintos.

57 En PIÑON, H., *Paulo Mendes Da Rocha...*, o. cit., p. 15.

SPR: Hay algo que le da consistencia a una obra de arquitectura, que hace que nada le sobre.

PMR: Sí, que uno se queda frío.

SPR: ¿Eso crees que se logra mediante el dominio de las reglas, de la composición? Por ejemplo, Piñon vincula la consistencia formal de tus obras con un orden apoyado en el neoplasticismo.⁵⁸

PMR: Por ejemplo, en la Casa de Butanta, en el MUBE, en la tienda Forma. Por ejemplo ¿hacer el MUBE es una consecuencia directa de la Casa de Butanta y la Tienda Forma, solo porque es suspendida? Es una tontería.

¿Sabes por qué es suspendida la tienda Forma? El dueño de la empresa vivía en París y tenía la mayor colección particular de vidrios del mundo. Este hombre me llamó para conversar, tenía este terreno con una casa y quería reformarla. Fui a examinar el lugar sin él, con un asesor suyo; le digo: este proyecto no lo quiero hacer, esa casa no tenía condiciones para ser reformada. Pasaron tres meses, el dueño vino de París. Me invitó para ir allí, le expliqué y él me dijo que entonces hiciera mi idea que quería verla. Hice el anteproyecto y él aprobó todo.

Es una tienda que vende cosas carísimas, de diseño, no es una tienda popular, para decoración de casas, tienes que ir a elegir. Son reuniones donde está el arquitecto, el marido, la mujer que viene con dos amigas, el decorador; tres o cuatro automóviles para cada cliente. El estacionamiento es una cosa fundamental, la avenida es de alto tránsito y no es de peatones, hay que ver la vitrina desde el automóvil. El estacionamiento está muy próximo al río y hacerlo subterráneo es costoso y por las rampas de acceso con treinta metros es poco. Lo mejor es usar todo el terreno para estacionar. Levantamos la Tienda para que la visión de la vitrina sea óptima.

58 Ver PIÑON, H., *Paulo Mendes Da Rocha...*, o. cit., p. 10.

Los detalles, son consecuencia de esto; por ejemplo, treinta metros de frente, libre por la avenida, un retiro lateral pequeño, obligatorio. Sea cual sea la estructura para salvar treinta metros, por más bajo que pueda hacer el estacionamiento, tienes una altura estructural ya que lo ideal es que en el estacionamiento no haya pilares. Hice dos vigas de concreto armado. Vimos con el calculista, que la altura debía ser de un metro y la prolongo a dos metros para armar la vitrina donde colocar los objetos. Es más, convengo al señor que los dos lados tienen que ser iguales, y que el escritorio tiene que estar fuera del área expositiva. El espesor que se ve no es el espesor; es consecuencia de que la vitrina esté ahí. Hecho esto, por perfección, introduzco una cabeza de acero, el vidrio, es la consecuencia.

Coloco una escalera que tiene que llegar al nivel de la tienda, ¿cómo cerrar?, como un avión, consecuencias del primer deseo. Comienzas a construir tu propia idea, y pones la cuestión del estacionamiento y la cuestión visual como el problema fundamental. En este caso, estos son los problemas.



Tienda Forma. 1987. Paulo Mendes da Rocha. Fotografías realizadas por Valeria Seco en 2006. Actualmente la tienda cambió de firma, el nuevo nombre y la nueva tipografía modificaron la fachada original.

SOBRE ARQUITECTOS

SPR: Volviendo al tema de la arquitectura paulista, a veces se la asocia con el empleo del hormigón visto.

PMR: No tengo una posición tomada, pero pienso que no tiene una cuestión esteticista envuelta; claro que tiene para los tontos que quieren hacer ahora una arquitectura paulista, ahí sí.

Hay cuestiones delicadas, no tengo ninguna intención de imaginar que las cosas que digo sean verdad, pienso así porque me conviene, no puedo imaginar otra razón, te puedo defender y discutir esas ideas, pero no que sea un dogma.

La arquitectura es un discurso, sobre el estado de la conciencia humana, sobre su presencia en el universo; sin duda es de lo que quiero hablar; los problemas, la ciudad, la arquitectura habla por sí, debería hablar. Pero puede ser una arquitectura que tú digas «por el amor de Dios, cállate».

La intuición es muy importante, es fundamental, en la reflexión de todos nosotros, pero se mata con la mala educación, se mata la intuición. En una escuela de niños la maestra lo que más grita es: cállate; ¿cómo cállate?, deja que hable. Tiene que cambiar la enseñanza, no es algo difícil, el saber simplifica las cosas.

Tendría que empezar por la matemática, el universo para los niños, no hacer misterio, es una visión burguesa de la enseñanza; el profesor es el que sabe, tú no sabes nada. Tú tienes que cultivar la ignorancia para poder ser.

Profesor, se hace eso en la escuela de arquitectura. Yo soy el profesor... voy a decir esto, el método, yo qué sé... ¿qué método? Tiene que saber e improvisar, no a partir de cero, hay una experiencia histórica; es complicado, el hombre es muy complicado. La cultura tiene que estar en cultivación siempre, no está pronta.

El profesor sabio desde mi punto de vista, tiene que decir al alumno: yo no sé nada, ustedes con certeza, están viendo todo. Un buen profesor debe decir: no entren en la sala de aula con libros de arquitectura.

Debe leer lingüística, antropología, formación de la conciencia del lenguaje.

¿Qué dicen los filósofos?

Estamos viviendo este tiempo, sabemos que el planeta es frágil, no es estable, no va a ser siempre así. En tanto en este intersticio, se desmantela lo que había, lo nuevo no puede aparecer.

El hombre está tentado a expandir la vida humana al universo. Es monumental, pero es verdad. Se habla tanto del diseño, nunca se dio importancia a quién diseña las naves espaciales, los satélites, son diseños extraordinarios, son consecuencias lógicas de las necesidades. Construir sin la fuerza de la gravedad ¿cómo será? Es muy interesante, se está formando una cultura popular sobre estas cuestiones, no se puede tener duda que es así. No nacemos humanos, nos convertimos.

Esta es la escuela paulista, una escuela de formación de carácter eminentemente cognitivo, discursivo, crítico. El arquitecto puede no saber qué hacer, pero puede saber muy bien lo que no hacer. No se debe hacer esto, no se debe hacer aquello, entonces vamos a ver cómo se hace.

La cuestión política más seria de nuestra existencia en cuanto a la construcción del hábitat humano, reside en el ámbito de la discusión de la cuestión arquitectónica; en la facultad, pero no es, porque está sirviendo al diseño de la especulación.

SPR: En parte es responsabilidad de los arquitectos: de marcar una posición frente a determinados temas y dar su opinión en determinadas cosas que pasan en la ciudad con las que no están de acuerdo, hacer sentir su voz.

PMR: Se desmoraliza la arquitectura, es una cuestión política, no se ejerce la arquitectura en el poder público; un gobierno no existe sin arquitectos. Los mejores consejeros de un gobierno deben ser urbanistas y arquitectos. Estamos empezando a comprender todo esto, hay una apertura... La condición humana en el universo es fragilísima. Somos inventores de nosotros mismos. No es una existencia premeditada. Dependemos de nosotros exclusivamente, la arquitectura es comprender eso, para decir qué hacer. El problema ahora es la misma ciudad, la arquitectura puede ser un instrumento de destrucción; puede producir desastres, por cierto que puede, justificar el desastre.

¿Cómo enfrentar la ciudad para que no sea un desastre?, tiene que ser con serenidad y con seguridad. Por otro lado parece sencillo, una ciudad ideal.

Discutir, poner en cuestión el andamio de la construcción de la ciudad contemporánea. No sé qué éxito va a tener; puede ser que el desastre continúe por mucho tiempo, no ha llegado al límite.

SPR: En el libro *Cuando las catedrales eran blancas* Le Corbusier, señala la diferencia entre el cocktail en Nueva York y el aperitivo francés. En el primero la conversación no es posible, todo el mundo grita. En el Aperitivo, se habla y se discute.⁵⁹

PMR: La vida es así, siempre fue así, no hay otra manera, no hay sustitución del hablar.

Bueno, ahora es un poco diferente, desde el punto de vista del lenguaje, la expresión del otro hace falta. Es muy diferente hablar a viva voz; las tonterías que se dicen por

59 «Un aperitivo francés se toma estando la gente sentada alrededor de una mesa. Se reúnen dos, tres, cuatro personas. Los comensales han sido elegidos. El aperitivo se bebe lentamente. La conversación es tranquila; entrecortada a veces por silencios de bienestar. Se habla, se discute; también puede haber una disputa. Pero la idea tiene continuidad. Así nacen las ideas personales, los puntos de vista, las opiniones. Es el ágora entorno a un sifón», LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, o. cit., pp. 143-144.

Internet no se tiene el coraje de decir así. Es muy curioso, yo no sé qué va a suceder.

La conversación es una cosa muy interesante, por ejemplo, exige tiempo libre. El transporte público tiene mucho que ver con la conversación, ¿por qué?; si salgo del trabajo y no tengo preocupación de llegar a casa porque pasa el metro de dos en dos minutos, me encuentro con un amigo, voy a beber, charlamos, son las siete de la noche; luego llamo a mi mujer para ir al teatro a las nueve, etcétera. Si tienes el automóvil en el garage no haces más nada.

Simplificar la vida, ganar tiempo libre es un deseo extraordinario del hombre.

EPÍLOGO

«Yo pienso así porque me conviene, no puedo imaginar otra razón, te puedo defender y discutir esas ideas, pero no que sea un dogma». ⁶⁰

Lo simple a veces se subestima o se olvida.

Lo simple no es obvio.

Encontrarlo implica una búsqueda, enfrentarse a la confusión, a la incertidumbre.

Reivindico lo simple, su esencia.

Reconocerlo es inevitable si queremos transformar.

¿No hay en ello una clave para hacer arquitectura?

60 MENDES DA ROCHA, P., en *Conversando con Paulo Mendes Da Rocha*, o. cit.

RESUMEN BIOGRÁFICO

ROCHA, PAULO MENDES DA (Vitoria, Espírito Santo, 1928)

En 1954 se licencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie, en San Pablo.

Invitado por Vilanova Artigas, fue profesor de proyecto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de San Pablo, entre 1959 y 1998.

Sus proyectos ganan diversos concursos públicos destacándose el Palacio Legislativo del Estado de Santa Catalina, el Gimnasio de Deportes y remodelación del área del Club Atlético de San Pablo, el Pabellón de Brasil en la Expo'70 en Osaka, El Museo Brasileiro de Escultura.

Otros proyectos: Sede social del Jockey Club de Goiânia (1962); Casa en Butantã (1964), San Pablo; Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado-Parque Cecap (1968), Guarulhos; Tienda Forma (1987), Pórtico de la Plaza del Patriarca (1992), Galeria Leme (2004).

Recibe el Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana, en 2000, por la reforma de la Pinacoteca del Estado de San Pablo (1993).

Recibe el Premio Pritzker, en 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS, Rosa (org.), *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999*, vol. 1, Textos: Paulo Mendes da Rocha. Memorias de los projetos: Guilherme Wisnik. Ed. Cosac & Naif, San Pablo, 2002.
- *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006*, vol. 2. Entrevista de Guilherme Wisnik y Martin Corullon, Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2007.
- ARTIGAS, Rosa; LATORRACA, Giancarlo; PIRONDI, Ciro y PUNTONI Álvaro (eds.), *Vilanova Artigas*. Serie Arquitectos Brasileiros. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundación Vilanova Artigas, San Pablo, 1997.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova, *Caminhos Da Arquitectura*, en Artigas, Rosa e Tavares Correia de Lira, José (orgs.), Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2004.
- BREUER, Marcel, «Casas americanas», *Revista 2G*, n.º 17, 2001, Gustavo Gili.
- CHING, Francis, D. K., *Arquitectura, forma, espacio y orden*. Gustavo Gili, México DF, 1998.
- DIESTE, Eladio, *Eladio Dieste, 1943-1996*, Conserjería de Obras Públicas y Transportes-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla-Montevideo, 2007.
- GARCÍA DEL MONTE, José María, *De las posibilidades arquitectónicas del pretensado. Técnica y Proyecto en la Obra de Paulo Mendes Da Rocha*. Tesina, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid, 2006.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.
- *Cuando las Catedrales eran Blancas*, Apóstrofe, Barcelona, 1999.
- LEONIDO, Otávio, «De Arquiteturas e Ideologias. O esquema arquitetura carioca versus arquitetura paulista». *Arquitextos*, San Pablo, Artículo 079.02, *Vitruvius*, diciembre, 2006, disponible en <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/285>.
- MAHUFUZ DA CUNHA, Edson, «Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século xx». *Vitruvius*, Artículo 057.02, febrero, 2005, disponible en <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057_02.asp>.

- MAHUFUZ DA CUNHA, Edson, «Transparencia e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista». Artículo 079.01, diciembre, 2002, disponible en <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq079/arq079_01.asp>.
- , «Reflexões sobre a construção da forma pertinente. Arquitextos, São Paulo», *Vitruvius*, Artículo 045.02, febrero 2004. Disponible en <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045_02.asp>.
- MONTANER, Josep María y VILLAC, María Isabel (orgs.), *Paulo Mendes da Rocha*. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA, Alejandro y QUINTANILLA, José, *Los hechos de la Arquitectura*. Serie Arquitectura, Teoría y Obra. Ed. ARQ, Santiago de Chile, 2007.
- PIÑÓN, Helio, *Paulo Mendes Da Rocha. Documentos de Arquitectura Moderna/1*. UPC, Barcelona, 2003.
- *Teoría de Proyecto*. UPC, Barcelona, 1998. *Revista 2G* n.º 45, Mendes da Rocha. Gustavo Gili, Barcelona, 2008. *Arquitextos*, San Pablo.
- VILLAC, María Isabel, *Lo ejemplar del ejemplo, Paulo Mendes da Rocha*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p. 18.
- ZEIN, Ruth Verde. «Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista». *Arquitextos*, San Pablo, 06.069, *Vitruvius*, febrero, 2006, disponible en <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>.

SOLEDAD PATIÑO ROQUERO (n. 1973)

Arquitecta egresada de la Universidad de la República en el año 2008.
Docente de proyecto de la Facultad de Arquitectura desde el año 2009.

ISBN: 978-9974-0-0958-5

