



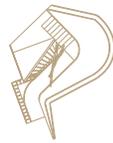
taller de obras·Ciudad Abierta·ritoque
estancia para una escultura

carpeta de título-taller de obras·C.A·ritoque
estancia para una escultura

alumno·Simon Cosmelli Schmidt
profesor·David Luza

escueladearquitecturaydiseños·PUCV·2007

...a marcela y fernando.



carpeta de título·taller de obras·C.A·ritoque
estancia para una escultura

alumno·Simon Cosmelli Schmidt
profesor·David Luza

escueladearquitecturaydiseños·PUCV·2007

.contenidos

índice	oa	
introducción	ob	
taller de obras	oc	.fundamento
		.obra.proposición
planimetría	od	.cubicaciones
		.dibujo lineal
		.estudio de pendientes
registro fotográfico	oe	.proceso obra
conclusión	of	

Índice.

ob.

00 introducción pag 05

oc.

01 origen de la obra pag 06

02 figura escultórica pag 07

03 diálogo con el escultor pag 08

04 el lugar pag 14

05 lugar arquitectónico pag 15

06 proposición pag 16

07 elementos arquitectónicos pag 18

08 lugar o espacio itinerante y radiante pag 22
(leroi - gourham)

09 trato con la extensión pag 23
(ciudad abierta)

Índice.

od.

10	cubicaciones	pag 26
11	planta general acotada	pag 28
12	estructuras de ladrillos	pag 30
13	estructuras de hormigón	pag 38
14	pletina	pag 46
15	costillas de hormigón	pag 50
16	pavimentaciones de ladrillo	pag 52
17	estudio de pendientes	pag 60

oe.

18	registro fotográfico	pag 65
----	----------------------------	--------

of.

19	conclusión	pag 89
----	------------------	--------

.introducción

la siguiente carpeta presenta la trayectoria de cómo se piensa una obra desde su fundamento en el origen del encargo hasta su ejecución formal, y de cómo lo que se piensa jamás concluye, sino por el contrario, abre la posibilidad para entrar en un nuevo campo de estudio.

origen de la obra

Se le encarga al taller de obra, el emplazamiento de una escultura de José balcells en la Ciudad Abierta.

Esta es la segunda versión de una escultura llamada "El vuelo quebrado", llevada a Puerto Guadal, por la travesía de primer año de arquitectura, en el 2004 ●



primera versión del "vuelo quebrado", Puerto Guadal, lago Gral. Carrera.
Fotos de i.ivelic

taller de obras fundamento



cero 02
dos

figura escultórica

La escultura la defino como la conformación por el encuentro de tres elementos lineales, dos horizontales y uno vertical desaplomado. Los dos primeros elementos se configuran como un gran brazo horizontal suspendido en el aire por su centro de gravedad [levedad del apoyo]. El tercer elemento, desaplomado, hace llegar la escultura a la tierra con cierta ingravidez. Desaplomo que la aleja de su punto de encuentro con la tierra, dándole la condición de voladizo y ligeresa. **La escultura queda suspendida sobre el horizonte de la mirada.**

COMO SE APARECE

Se va en busca de la escultura al taller de José Balcells [taller del escultor] para trasladarla hacia el sector de las celdas. La escultura colgaba al techo del taller saliéndose del horizonte de la mirada, [horizonte donde se intersectan multiples elementos], mostrándose en toda su magnitud ajena a todo lo demás , sin distraer la mirada. Es la suspensión de esta la manera de acceder a ella en toda su plenitud.

Aparece en una dimensión bacilical , envolvente, construyendo su vacío en la dimensión vertical, es su vacío el que la hace aparecer●





Diálogo entre el escultor y la arquitectura

Conversación con José Balcells, Hospedería de la Puntilla. 18 hrs. 31/05/06
Matías Araos, Simon Cosmelli, Cristóbal Hughes, Luis Rioseco

Acerca de la relación entre la Arquitectura y la Obra Escultórica

J.Balcells: La Escultura es la incorporación de la presencia del Dios, desde ese punto de vista la escultura no tiene raíces en la tierra, por ejemplo la escultura que ustedes están trabajando puede estar ahí o puede estar allá y siempre va a seguir siéndo la misma escultura, no va a cambiar en nada. Puede estar en otro lado, puede estar orientada para allá.

C.Hughes: Es en sí misma.

J.B: Es en sí misma. El caso clásico es la disputa en Florencia sobre la posición que iba a tener el "David" de Miguel Angel. Los jefes de la ciudad se pelean a muerte y la mueven por aquí, por allá, una tremenda escultura, al final quedó donde quedó, y sigue siéndo el David de Miguel Angel, pero podría haber quedado en cualquier otro lugar. Esta frivolidad de la escultura con relación al lugar, es inconcebible desde el punto de vista de la arquitectura. La escultura es un arte religioso. En el mito mismo de la escultura esta la incorporación del Dios. El Dios no es de la tierra, es del cielo, y los hombres, para que el Dios baje a la tierra le construyen un suelo especial, el suelo que

pisan los hombres no es el mismo suelo que va a pisar el Dios, suben el suelo, eso se llama plinto. Entonces la escultura viene de arriba hacia abajo, el origen de la escultura es así, y hoy en día toda escultura, ya sea para luchar contra eso, ya sea para trabajar con eso, ya sea para ignorarlo, siempre tiene que estar con esa realidad, la incorporación del Dios.

S.Cosmelli: Pero usted cuando está haciendo la escultura, no piensa en cómo quiere que la miren?

J.B: No, yo estoy pensando en la escultura. Evidentemente que me la imagino de mil formas, pero esa parte no depende de mí, o sea, si mi escultura depende de tal manera de esa realidad que ella cambia, entonces es una mala escultura o yo no soy escultor. Así de radical el asunto, para mí. Entonces aquí viene lo que yo he aprendido y practicado todos estos años en la escuela. La arquitectura a diferencia de la escultura, nace de raíces profundas de la tierra, pero raíces tan profundas que tienen su fundamento en el cielo, como un árbol, un árbol se cría y crece en función del sol, pero surge desde el fondo de la tierra. La arquitectura ubica, coloca, orienta, en una sola palabra emplaza. La arquitectura es la capacidad de hacer templo para que

los hombres oficien cada cual a su propio Dios y la escultura es la incorporación del Dios que puede o no habitar dentro de ese templo.

C.H: Entonces la escultura ¿necesita de la arquitectura?, usted dice que no...

J.B: Yo creo que la escultura para ser bien puesta en la tierra necesita del arquitecto, he tenido muy buenas experiencias con eso, cuando le he entregado la iniciativa al arquitecto ha sido muy bien emplazada. Yo no la emplazo, yo hago la escultura, las que ustedes conocen, las de travesía.

C.H: Y en el fondo cuando usted manda esas esculturas, las manda sin ningun recado...

J.B: Nada, solamente la escultura y ellos la emplazan como quieren. Cuando se hace una obra de arquitectura, el arquitecto debe optar por una orientación, por una posición, para que se quede en el mundo. En cambio una escultura posee en sí misma todas las orientaciones.

S.C: Es decir, las tiene todas porque no tiene ninguna...

J.B: No, las tiene todas, eso es lo bonito. No es un juego de palabras. En cuanto a la escultura, tiene todas las orientaciones, yo donde la ponga, si la pongo bien, va a quedar bien.



Cuando la pongo sobre la tierra se toma todas las orientaciones. Por eso es que yo sostengo que al primer habitante de una obra de arquitectura, el primer habitante que le pone a prueba realmente es la escultura. No se pueden ni se deben confundir los roles de la arquitectura y la escultura. La arquitectura, Alberto dice, la extensión que da cabida, la extensión que permite que las cosas sucedan. La arquitectura le da casa a los hombres para que oficien a su propio Dios, en su máxima dimensión. Y la escultura, que es ahí al lado, próxima, poniendo a prueba, es la corporización del Dios, es la materia misma que desplaza el hueco del Dios.

M.Araos: ¿En qué sentido la pone a prueba?

J.B: En el sentido que la acota. La escultura lo que hace es acotar las dimensiones arquitectónicas de la obra. Ultimamente, ya van tres veces, el taller de primer año parte con una escultura mía, y hace una obra de arquitectura y pone la escultura. ¿Cómo pone la escultura el arquitecto en relación a la obra? ¿Cómo la pone? ¿Has pensado tú en eso? ¿Cuál es la relación?, ¿Es un adorno?

(José va a buscar su computador y nos muestra fotos de la travesía a Villa O`Higgins 2005)

J.B: Esta misma escultura la vamos poner en ritoque, y va a tener la misma validez que esto. En cambio esta construcción, estos pórticos, la entrada a Villa O`Higgins, toda la proposición arquitectónica no la puedo trasladar acá.

S.C: Y entonces el entorno que uno construye, ¿no le puede dar un valor distinto a la escultura?

J.B: Mira, la escultura de Rodin en Viña del Mar no puede estar más mal puesta, es como si fuese un rosas en un jardín, que rodeada de floritas por todos lados, en un lugar que no se ve nada. Pero sigue siendo Rodin y todo el mundo la va a ver y te indica mira ahí esta la Rodin. A eso me refiero.

C.H: Usted dijo que la escultura tenía en sí misma todas las orientaciones, en el caso en que yo la ponga elevada y la vea desde abajo descubro un modo de mirarla, pero el valor de esa orientación estaba en la escultura misma. ¿A eso se refiere?

J.B: Ustedes la van a querer poner de tal manera, él la va a querer poner de tal otra, porque la vio en esa orientación se va a mirar de lejos, de cerca. La escultura tiene todas esas posibilidades. Eso es lo que yo les digo, pero es materia, la escultura es materia. Ahí hay una cosa

que es irrenunciable. La escultura es con la materia, no es con la idea o la forma solamente.

Para mí la escultura es una paradoja, es hacer cantar el vacío pero precisamente con la materia.

S.C: José, sabemos que podría venir un grupo de escultores a poner sus esculturas aquí en la Ciudad Abierta. ¿A usted le importa el modo en que se haga eso?

J.B: Claro, vamos a tener un problema, porque van a decir "yo quiero que esté aquí", entonces yo tengo que, de alguna manera, convencerlos de jugar el juego de que sean emplazadas por los arquitectos.

C.H: Y usted se siente totalmente desligado de esa decisión, piensa que no tiene nada que decirle al arquitecto.

J.B: Ese es el juego. Claro, hay que ser riguroso, tengo que ser consecuente con lo que pienso.

C.H: Entonces, ¿quién es el encargado de encontrar la relación de la escultura con la arquitectura? ¿El arquitecto?

J.B: El arquitecto.

C.H: El escultor hace la escultura y se desliga.

J.B: Claro. Si estoy sólo yo la pongo, pero

yo la voy a poner en relación a la escultura y nada más, en cambio el arquitecto, me imagino yo, ustedes inmediatamente pensaron, subimos por aquí, la vemos por arriba, la miramos por abajo, todas esas cosas. Yo la voy a poner en función de una mirada homogénea. Entiéndanlo bien, una mirada homogénea, que encierra todas las posibilidades de verla.

C.H: Profesor, de nuevo, pistas.

J.B: Sí, pistas.

C.H: Y con respecto a la escala de la escultura.

J.B: La escala, claro, el problema de la maqueta. Claudio decía que el escultor no trabaja maquetas. De cierta manera es verdad y de cierta manera es mentira. El escultor no trabaja como el arquitecto, el arquitecto, digamos, descompone un plano, tiene una cabeza que lee en planos; para ir a la maqueta el pasa del plano a la maqueta; el escultor no.

S.C: Se me ocurrió algo. El curso del espacio. Una persona ajena podría decir que es una escultura, perfectamente. ¿No?

J.B: No. Podría pasar que un arquitecto, al hacer un curso del espacio, le quedara una escultura. Podría pasar, pero sería accidental. El trabajo del espacio busca

una modulación del espacio, busca ordenar el espacio con unas ciertas directrices, una cierta lógica. Pero si tu ves las esculturas de Oteiza por ejemplo, es una transgresión al espacio; el curso del espacio construye algo, las esculturas de Oteiza lo que hacen es que incorporan todo el espacio, no solamente el espacio del campo espacial; en cambio en el trabajo del espacio, por definición, tu acotas lo que vas a modular, porque tu estas trabajándolo para gobernar el espacio de cierta manera que después la vas a aplicar o vas a estudiar esa misma situación en un edificio. El trato con la materia y el espacio es directo.

S.C: ¿Y donde está ese límite?

J.B: Es que es muy difícil...Yo no sabría como expresarlo sino diciéndote... te diría que...

En el mundo actual decir qué es escultura y qué no lo es, o más genérico todavía, qué es arte y qué no es arte es muy peligroso, te pueden tratar de decimonónico. Pero hay algo, hay algo. Cuando los talleres hacen cursos del espacio, bueno ya casi nadie...Manuel suele hacer, ¿no es cierto?, ya casi nadie hace; a mí me gusta mucho ir a verlos. Yo los veo, y lo que me pasa es que tienen algo parecido a los signos escultóricos,

en el sentido de que no se sustentan solos, sino que se sustentan dentro de unas reglas, hay unas reglas del juego espacial que están jugando.

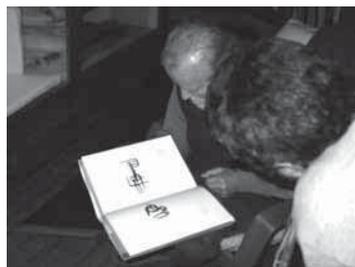
Como la escultura juega un desconocido, alberga un desconocido, hay algo de vida que tiene, es viva, reclama para sí una postura de los demás, reclama una relación. El trabajo del espacio no reclama una relación.

S.C: Es mudo...

J.B: Es más mudo te diría yo, en ese sentido. Pero no es que sea más mudo. La escultura reclama, le reclama la atención, reclama el diálogo, como diría Cristóbal, yo reclamo el diálogo; la escultura reclama el diálogo, el otro no, tu te tienes que meter por así decirlo, en las reglas del juego que dió origen a esta construcción espacial, entonces ahí es elocuente, si te metes en las reglas de ese juego es elocuente.

L.Rioseco: Fuera de esas reglas queda mudo.

J.B: Fuera de esas reglas claro, como que le faltan algunas dimensiones. Yo te diría no tiene todas las orientaciones en sí, no posee todas las orientaciones en sí, como la escultura, que para ser escultura debe poseer todas las orientaciones en sí misma.



taller de obras diálogo con el escultor

Estamos hilando fino...

S.C: Respecto a la duplicidad de la escultura, ¿Qué pasa con que la escultura, a instalar en ritoque, tenga una igual en otro lado?

J.B: Todos los que hacían vaciados en bronce, Rodin y compañía por ejemplo, lo que ellos realmente hacían era la figura en barro y después venían los fundidores y le hacían los vaciados. Por ejemplo la escultura de Rodin, acá en Viña, tengo entendido que son siete, hay siete iguales en el mundo, porque si tu haces moldes, tu lo puedes hacer varias veces. Eso es lícito, lo que no es lícito es hacer siete y decir que hay una sola, eso es un robo. No importa nada que yo pueda repetir, y sobre todo que son versiones, nunca son iguales. Esta que están instalando aquí no es igual a la otra, tiene distintas dimensiones, distinta madera, distinta altura va a tener.

C.H: ¿Estaría mal entonces, agregarle coordenadas del lugar a la escultura?

J.B: No, no está mal, pero no le compete al escultor en cuanto a escultor o a la escultura en cuanto a escultura. Hoy en día todos los escultores, los que yo conozco, piensan que el lugar es fundamental, que quieren ir a ver donde

va a estar puesta su escultura y quieren decir como se va a poner. Yo creo que ese es un error, creo que eso no le compete al escultor, para eso está el arquitecto. Mira, por ejemplo estas esculturas de aquí, mira como las ponen aquí en el libro.

C.H: En fondo blanco...

J.B: Absolutamente ausente de toda lugaridad. Eso es escultura. Todo lo demás pertenece a otra aventura, porque la escultura es móvil.

C.H: ¿Y en el caso del signo escultórico, en los terrenos altos de la Ciudad Abierta?

J.B: Eso es radicalmente distinto. Un signo escultórico se llama así porque es el signo de un juego o acto poético, y ese está profundamente relacionado con el lugar y con la tierra. En el pueden concurrir a su factura no solamente escultores, pueden ser arquitectos, pintores, incluso cualquier viandante que pase por ahí puede incidir en su forma y en su construcción; porque se sustenta su forma y su ser en el juego poético que le dio origen. La escultura, para ser escultura, se sustenta sola. Por ejemplo, cuando nosotros empezamos a armar el pozo, allá no había nada, no habían ni árboles, estaba la quebrada muy bruta, no había cementerio; y armamos este

juego, que pasó a propósito de un acto poético muy preciso, y al cual asistieron muy precisas personas, enmarcamos la cosa, la trazamos, y después que pasó, la arquitectura lo incorporó, por eso que parece tan armado, se lo tragó la arquitectura, la arquitectura lo hizo suyo; la arquitectura del cementerio lo hizo suyo.

C.H: Para esto que se va a venir; lo de la duplicidad de la escultura, una en travesía y otra acá en Ritoque; lo de estos escultores que van a llegar, cómo guiarse de la escultura a, intentando ahondar en esto del diálogo con la escultura.

J.B: A ver, qué les puedo decir yo. Ustedes dicen vamos a ver la escultura de dos maneras distintas, de dos posiciones radicales, entonces se arma una orientación. Hay dos posiciones radicales, una en que vamos a entrar por abajo y vamos a ver la escultura contra el cielo, y la otra es que vamos a entrar por arriba y la vamos a ver contra la extensión. Para la escultura ese es un don, pero un don que se les entrega a los hombres que van a ver la escultura. Siempre he pensado que acá en Ritoque hay obras de arquitectura que se confundieron con la escultura; y eso por ejemplo lo ves en esas cosas de concreto

que hay ahí al lado del palacio, el Faubourg. ¿Eso es escultura o arquitectura? Entonces yo pregunto, bueno, ¿cuál es la función? ¿cuál es la orientación? Es un juego espacial, luminoso, tiene una belleza, muy bien hecho; tiene una cosa con la materialidad, hay una sensibilidad con la materia ahí fuerte; entonces, ¿dónde estamos?

S.C: Sí, pero la escultura, ¿no le da cabida al cuerpo, por ejemplo?

J.B: Sí. puede ser.

S.C: ¿Puede ser entonces una escultura habitable?

J.B: Habitable no, darle cabida al cuerpo sí. Habitable es mucho más complejo. Tengo una amiga, que se llama Patricia del Canto, que es una de las escultoras que yo he invitado. Ella hace una especie de portales; pueden ser maderas, piedras, fierros, por los cuales uno llega y pasa, pero no viene de ninguna parte, y no va a ninguna parte, y los pone aquí y los pone allá, los da vuelta, los gira y siempre siguen siendo lo mismo; le da cabida al cuerpo, se puede pasar.

S.C: Pero si es habitable, entonces ya no sería escultura...

J.B: No, ya no. Entonces volviéndo a esto

que tu llamas diálogo entre la arquitectura y la escultura.

Diálogo tiene que haber, lo que no puede haber es confusión de planos, por ejemplo hay personas que dicen que el arte es uno solo y que hay que integrarlo todo, que todo es igual, que la música, que la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, todo es igual. Hay personas por ejemplo, a las que le gustan mucho las instalaciones, o la acción de arte, juntan todas esas cosas; siempre que yo he estado en instalaciones quieren armar un ambiente, una cosa, te provocan, eso es lo que hacen, te provocan algo, un sentimiento, una sensación, incluso un desagrado.

S.C: Estamos hilando fino, pero es ahí donde la arquitectura se podría acercar un poco a la escultura, ¿no?, o estar más próxima, porque el curso del espacio es de los arquitectos...

J.B: Es que en ese sentido la arquitectura es mucho más compleja, es muy compleja; porque al mismo tiempo de ser un arte, y en ese sentido, al ser un arte, tiene esa condición de poética, que es una condición superior; está por el otro extremo atada a los usos y costumbres de las personas; (dibujándo en una servilleta) entonces es un círculo cerrado, que lo

cierra, son dos extremos, por aquí el arte y por aquí vienen los hombres, y eso es lo que los cierra. Entonces eso es muy complejo, es muy complejo. Es ambiguo, esa es la palabra. Cuando uno habla de arte, por ejemplo las artes tradicionales, la pintura, música, etc., es clarísimo. La pintura: el arte de la representación, los colores, las formas, los planos, la profundidad, la transparencia, las luces; clarísimo, y está en el mundo de la representación ya sea abstracta o no abstracta; y tú ¿Que haces frente a ella?, exactamente eso, frente a ella y nada más. En cambio la arquitectura es todas esas cosas, las mismas, tiene toda la cosa de la belleza, la forma, de la materia; y tú ¿que haces ante ella? me meto dentro, yo vivo ahí, yo trabajo ahí, yo pienso ahí, yo muero ahí, vivo, nazco, todo ahí... Entonces, complejo, complejísimo. Entonces no son semejantes, nos son, no lo son, no lo son. Uno es templo, el templo esta hecho para que entre el Dios, pero al mismo tiempo para que entren los hombres.

C.H: Usted decía recién que la pintura, la música, están para estar ante.¿La escultura también?

J.B: También, para estar ante ella. Con todas las complejidades que significan



taller de obras diálogo con el escultor

estar ante, estar alrededor, arriba, abajo; pero es ese tipo de relación, uno a uno. Con la arquitectura no, no es ese tipo de relación.

Entonces cuando tu me preguntas por el diálogo de la arquitectura y la escultura yo te digo mira, pensemos en el Partenón, dentro del Partenón estaba Atenea, esa es la relación. Pensemos ahora en el Erecteión, un pequeño templo que tiene una parte en que las columnas son mujeres (pórtico de las Cariátides), y son preciosas; ahí la escultura es parte estructural de la arquitectura, en el mismo lugar. Entonces que pasa con el diálogo.

S.C: Como arquitecto, si ubico la escultura ¿No me estoy apropiando de ella? ¿No la estoy haciendo parte de la arquitectura?

J.B: Si, por qué no. Hace 40 años atrás, en Francia sale una ley que la copiaron en Chile tiempo después, en que toda obra pública debía tener un porcentaje para una obra de arte. Entonces hacían estos feroces edificios y contrataban a este escultor y ponían una escultura en el lobby o la explanada frente al edificio. Entonces estaba un enorme edificio y una explanada muy elegante, muy bonita, de piedras; y una cierta coordenada puesta por el arquitecto, a una cierta distancia, este primer habitante; medía la obra,

establecía una relación, le preguntaba por lo de arquitectura; a la arquitectura, le pregunta.

El arquitecto la hace suya, no? ¿para que la hace suya? para los demás. Del mismo modo el arquitecto hace sus obras para los demás. Hablando con ustedes, tú me dices profesor. Son alumnos. Tengo que decirles; es mi obligación decirles, que todo esto se sustenta en un pantano bien tembleque, ¿no?.

No hay nada, nada en que tú puedas decir "Estoy parado en roca firme" No! lo único que te puede sostener a tí, es lo que tú haces y como te resulta lo que haces. Todo esto es especulativo, absolutamente especulativo. Lo importante es la pasión que despierta. Esa es una medida. Una medida real●



el lugar

cer03
tres

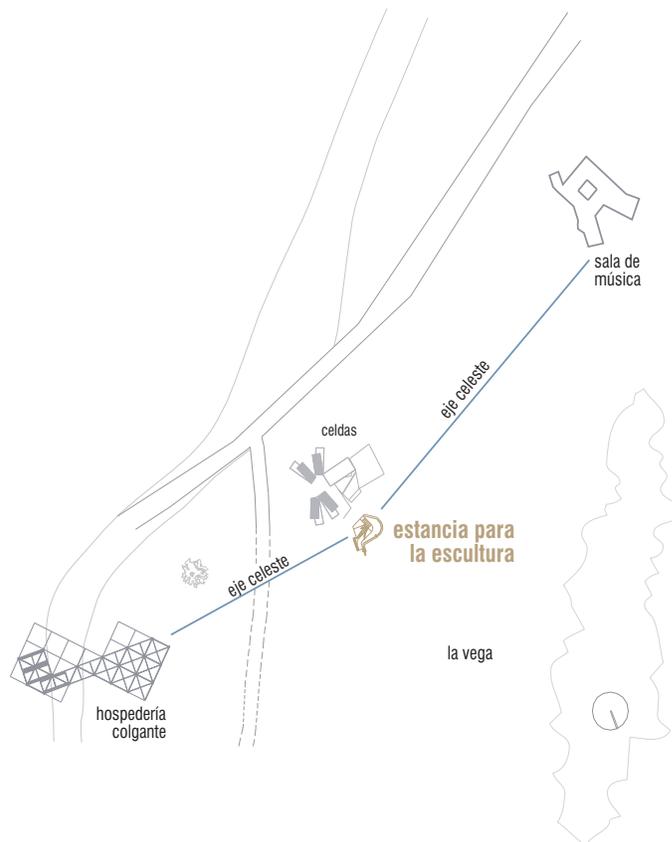
Se determina un lugar en los terrenos bajos de la ciudad abierta junto a las celdas, el que aparece como una prolongación natural de sus patios. Se encuentra en un **momento intermedio**, entre la vega y la sala de música, en el que se tiene la condición de estar por encima, apareciendo como límite y vínculo de estos dos lugares. Se tiene una relación de inmediatez con la vega y de mediatez con la sala de música.

Éste lugar nace de dos coordenadas:

Una proximidad a las celdas, de manera que la escultura quede al cuidado de estas y de quienes las habitan.

La intersección de la prolongación de los ejes de la sala de música y de la galería de la hospedería colgante. [”ejes celestes”]

El encuentro de estos ejes configura un area determinada que mantiene una relación visual con estas dos obras. Es un primer indicio del denominado "pórtico de los huéspedes", dimensión pública de la ciudad abierta ●



lugar arquitectónico

La escultura sobre su pedestal, cuerpo masivo que la soporta, claramente se hace de un lugar en el espacio [lugar geográfico] apareciendo como un hito en su presencia radiante.

La proposición va enfocada no a construir el lugar de la escultura, sino el lugar para la escultura, **que vendría a conjugar el lugar de algo con el de alguien**, apareciendo el lugar arquitectónico. Se propone entonces que el lugar se constituya como **la estancia para la escultura**, que implica un tamaño que da medidas para acceder a ella y para acceder a través de ella, atrapando su relación con el entorno al permanecer [su presencia itinerante].

La escultura se conforma como **una arista más de la obra**. Para esto se toman ciertas coordenadas generatrices del lugar y de la propia escultura ●

cero04
cuatro

*" El lugar es algo que acompaña al hombre. Sobre la estructura del lugar existen infinidad de teorías opuestas entre ellas, desde el lejano mundo cultural griego. **Si como dice aristóteles e insiste hegel, el lugar es siempre lugar de algo o de alguien**. Lo que me interesa, son las interrelaciones entre este algo o alguien que habita el lugar en sí. Además, la capacidad de construirse el lugar desde el lugar mismo es privativa del hombre. Si la arquitectura consigue lugares para vivir no los conseguirá nunca sobre el papel, sino que es, al fin y al cabo, mediante la transformación de la materia física."*

La arquitectura como lugar, Josep Muntanyaola.

proposición

COORDENADAS GENERATRICES DEL LUGAR

Relación entre las coordenadas propias del lugar y sus proximidades.

Traspaso Vega-Celdas

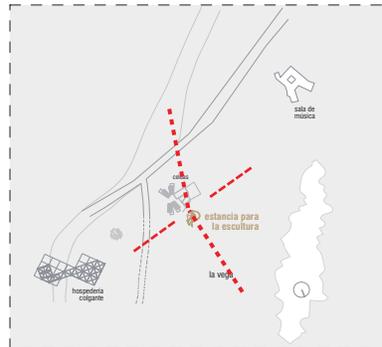
El lugar tiene una relación de inmediatez con la vega y de proximidad con las celdas, lo que permite el tránsito entre estas dos partes. El lugar como extensión del patio de las celdas y la vega como centro de recreación deportiva [cultura del cuerpo].

Se propone construir el traspaso que recoge al que transita entre estas dos partes, apartir de la vertical, máxima aproximación de las partes. [arriba-celdas / abajo-vega]

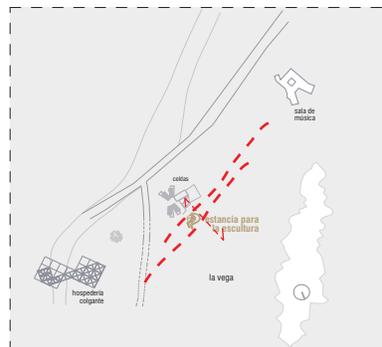
Proximidad con la Vega

Se intenta armar una relación de vecindad con la vega, esto es aparecer y conectarse en inmediatez y continuidad al aproximarse. Ésta aproximación es apartir del encuentro de la vertical del lugar y la extensión de la vega, encuentro constructor del vacío que las relaciona; vacío que se apropia de la extensión.

cero 05
cinco



vínculo de traspaso vertical. tránsito entre la vega (abajo) y las celdas (arriba).



relación de vecindad entre las partes.

Tercer momento de la mesa de las Celdas

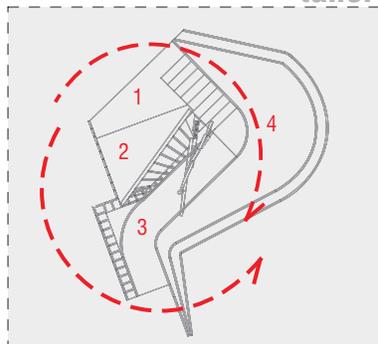
Se recoge una relación de las celdas con la vega, que dice de tres momentos de aproximación.

El primero es desde la mesa de las celdas, sentado en el interior mirando hacia afuera. Se puede decir que la extensión sólo está presente.

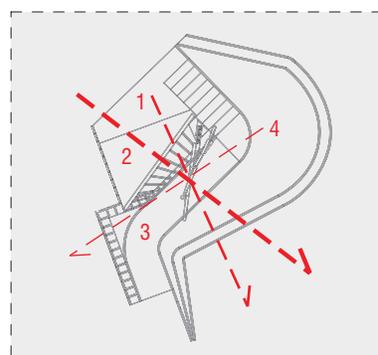
El segundo es en los patios de las celdas, donde se tiene relación con los sonidos y el ambiente de la vega, además de una relación más cercana.

El tercero es en los suelos de la obra que limitan con el vacío. Es en sus filos donde se está completamente asomado hacia la vega, los cuales construyen distancias que permiten el diálogo.

taller de obras proposición



la configuración de su suelo a partir de las distintas orientaciones.



aproximación de la lejanía a través del vano escultórico.

COORDENADAS DE LA ESCULTURA

Coordenadas que la propia escultura, desde sus distintas orientaciones, trae a consideración revelando el modo contemplativo.

Enraizamiento de la escultura

Se intenta que el diálogo entre la escultura y la arquitectura sea a manera de un enraizamiento, en la que se extienda su pedestal hacia los suelos de la obra, configurando su forma y recorrido a través del encuentro con las distintas orientaciones de la escultura.

La extensión a través de la escultura

En cercanía, la escultura construye una fragmentación horizontal que permite el traspaso de la mirada. Mirada a través, que dice de una proximidad entre lo más cercano y lo más lejano. Es el modo que tiene la escultura de aproximar la lejanía haciéndola parte de la obra, incluyéndola, dándole medida.

La escultura suspendida

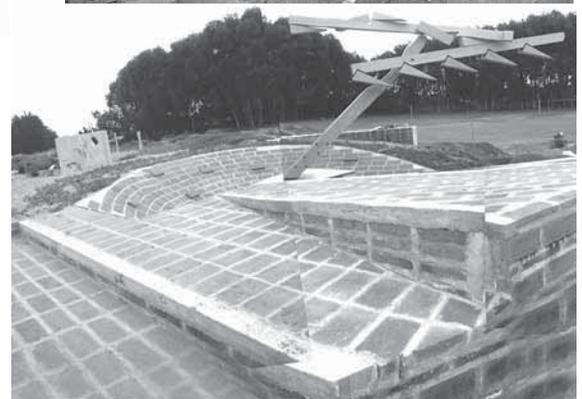
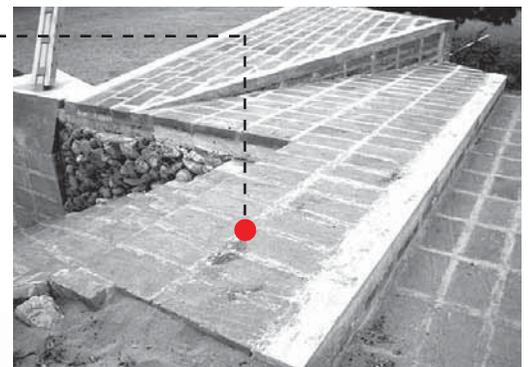
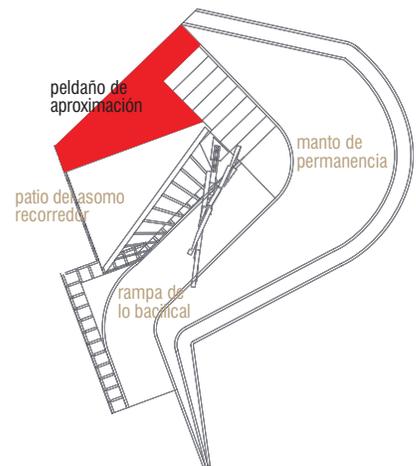
La escultura posee la condición de voladizo. Su brazo horizontal se desprende hacia adelante [en dirección al que accede desde la vega]. Al mirarla desde abajo la escultura reluce en toda su magnitud perfilada contra el cielo [dimensión bacilical de la obra]. Se está en su propio vacío, momento de contemplación que se desprende del entorno, estando solo con la escultura ●

cer06
seis

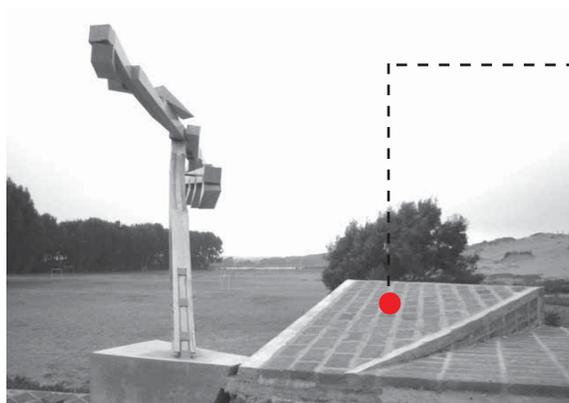
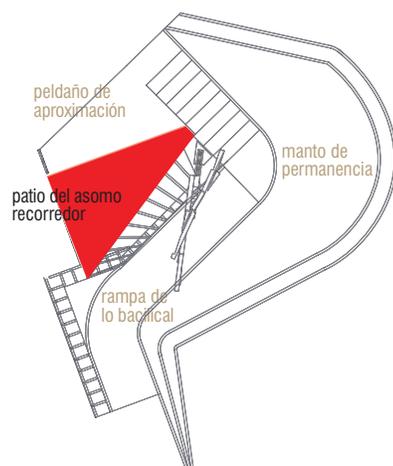
elementos arquitectónicos

Peldaño de aproximación

Aparece desde las celdas como suelo de la primera aproximación a la escultura. Se accede a nivel de su pedestal, quedando la escultura levemente sobre el horizonte del ojo, aproximando la lejanía a través de ella [vano de la lejanía].



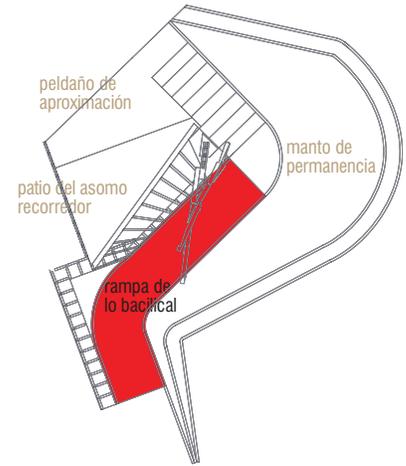
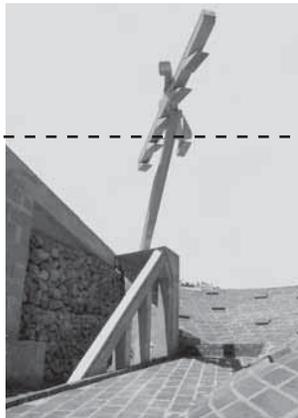
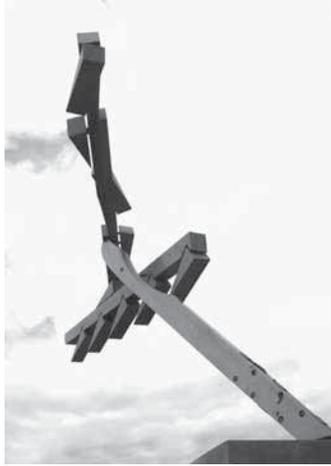
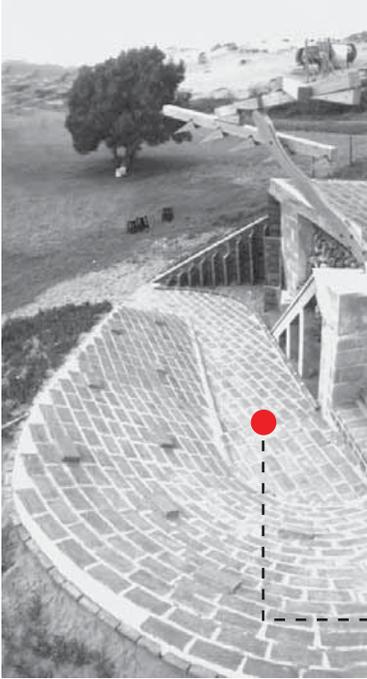
taller de obras proposición

**— Patio del asomo recorredor**

Patio que limita con el vacío de la obra, construyendo un filo donde el cuerpo queda asomado completamente hacia la vega en su remate [máxima altura]. Nace al nivel del pedestal de la escultura, elevándose para construir diferentes modos de recorrerla.

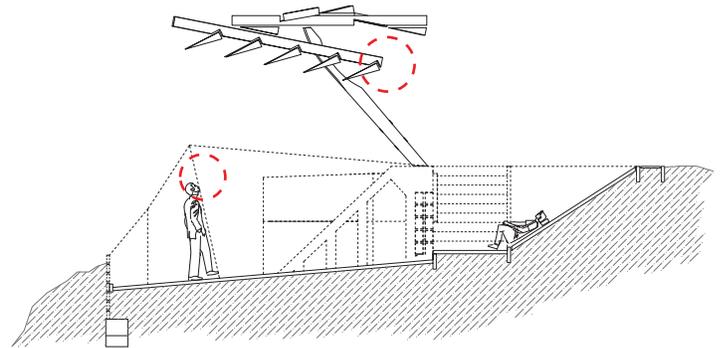
Apartir de este patio, se va desde la máxima cercanía con la escultura [que se puede tocar], hasta llegar a contemplarla en su parte superior.





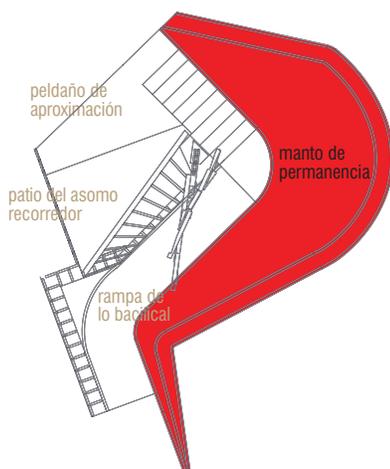
Rampa de lo bacical

rampa por la que se accede desde la vega, con pendiente leve [13%] donde se pierde la tensión del pie elevando la mirada [vacío de lo bacical], construyendo la distancia para ver la escultura perfilada contra el cielo, momento en que se desprende del entorno.



ver en dibujo lineal, estudio de pendientes.

taller de obras proposición

**Manto**

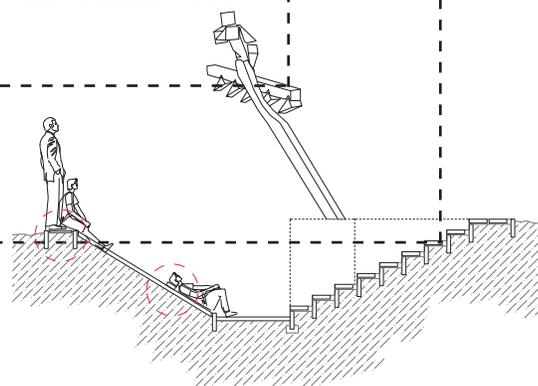
Elemento constituido apartir de la intersección con sus límites naturales [siguiendo las cotas de nivel], el cual conjuga el vacío construido por la vertical [muro contención] y el vacío de la vega, logrando contener la mirada bacical [vega-celdas] y de desbordarla hacia la extensión natural [celdas-vega]. Dando cabida en su propia extensión a modos contemplativos:

de permanencia bacical

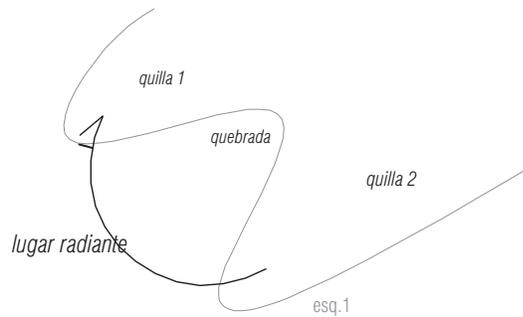
Manto que construye apoyos en su extensión, al modo de las misericordias de las iglesias, dando cabida a la permanencia del cuerpo tendido, el cual queda relacionado con la escultura perfilada contra el cielo [dimensión bacical].

borde distanciador

Borde que limita con la extensión natural del lugar, el cual te deja ante la escultura, su distanciamiento el vacío [razante], medida para contemplar ●



ver en dibujo lineal, estudio de pendientes.



cer@7
siete

lugar o espacio itinerante y radiante (Ieroi- gourham)

Lugar itinerante: Fisiológicamente más relacionado con las propiedades musculares [el paso].

Lugar radiante: Lugar relacionado con la visión.

Al recorrer el plan de la ciudad de Valparaíso, encajonado por sus calles construidas por las fachadas, aparece el espacio público, no como remate sino como intermedio del recorrido. En su aparecer existe, además de la relación del paso [pie], la relación del ojo [avistamiento], al unísono la una con la otra.

Al avistarse no tiene porque constituirse como un lugar radiante de la ciudad ya que va acompañado del pie [itinerancia].

La radiancia está más ligada a las lejanías donde el espacio intermedio no ha sido conquistado por el pie. Es a modo de un salto de un lugar a otro.

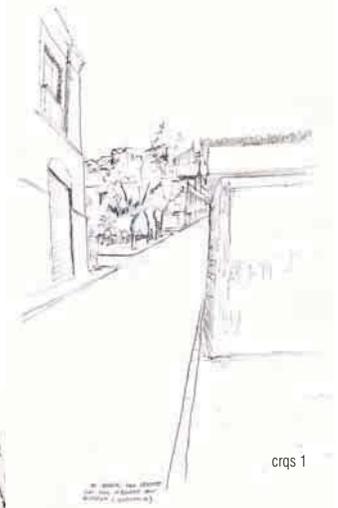
En Valparaíso aparece a partir del vacío de la quebrada, entre una quilla y otra. Vacío expositor que solo tiene relación con la vista [esq.1] ●

no aparece como remate, sino como intermedio del recorrido crqs 1

presencia del vacío transversal, a partir de su asomo construido por las copas. vertical que construye un recorrido que traspasa el vacío transversal. crqs 2

se accede a la plaza cuando irrumpe la horizontal densa que contiene el total a ras de suelo. es a apartir de su vértice (encuentro transversal) máxima distancia. tamaño para acceder que contiene sus fugas. crqs 3

vacío distanciador (presencia lugar radiante). sólo se accede con la mirada. crqs 4



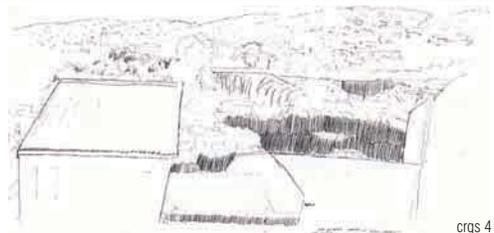
crqs 1



crqs 2



crqs 3



crqs 4

taller de obras fundamento

trato con la extensión (ciudad abierta)

cer08
ocho

La estancia de la escultura esta ubicada entre cuatro lugares distintos; hospederia colgante, la vega, las celdas y la sala de música, apareciendo como un elemento arquitectónico en la extensión, el cual logra armar una relación de vecindad entre estos lugares, relacionándolos a través del ojo [mirada] y del pie, dándoles una medida [tamaño]. Aparece una relación directa con la Vega y las Celdas [colindantes], y una relación indirecta o transitiva con la sala de música y la hospederia colgante.

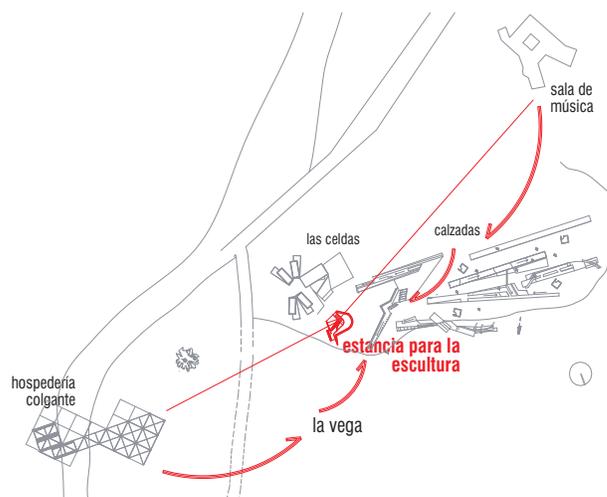
Sala de Música [s.m]: se relaciona con el ojo, pero su relación con el pie es a través de una distancia construida por la parte extendida del lugar; distancia potenciada por las calzadas, que construye el paso hacia la sala de música.

$s.m \ R \ calzadas \wedge calzadas \ R \ estancia \implies s.m \ R \ estancia$

Hospederia Colgante [h.c]: la manera que tiene de acceder a la estancia con el pie es por medio de la vega [su relacion directa].

$h.c \ R \ vega \wedge vega \ R \ estancia \implies h.c \ R \ estancia$

$h.c \ R \ estancia \wedge estancia \ R \ s.m \implies h.c \ R \ s.m$



La estancia es lo común que tienen, construyendo la "itinerancia de la extensión" a través de la vecindad, la cual trata con la lejanía haciéndola próxima. Es el modo de direccionarse en la extensión, de contenerla, conquistando sus vacíos intermedios. Es como se construye la convergencia en la extensión [lo común]. Cuando hablo de lo común no me refiero a que es de todos sino que construye la relación de las partes ●

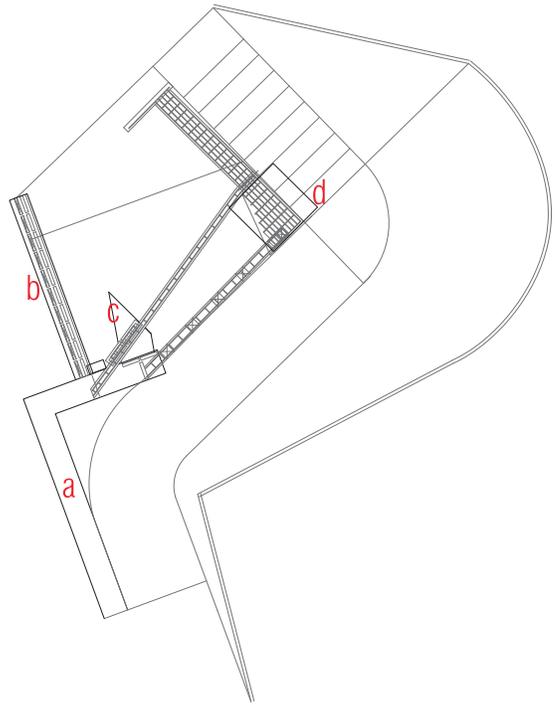
.planimetría

dibujo lineal.

cubicaciones

10
diez

cubicación fundaciones



- a. fundación muro acceso = 0.675m³ hormigón
- b. fundación muro patios sup. = 0.276m³ hormigón
- c. dado de contención = 0.4m³ hormigón
- d. fundación pilar = 0.4m³ hormigón

total fundaciones = 1.75 m³ hormigon

hormigón h 25

1m³ de hormigón

gravilla = 900 lt/m³

arena = 540 lt/m³

cemento = 8.5 sacos (sin vibrador - mezcla mas aguachenta. cono 6 a 7).

8 sacos (con vibrador, mezcla mas seca).

3.65 m³ de hormigón

gravilla = 3285 lt/m³

arena = 1971 lt/m³

cemento = 29.2 sacos (sin vibrador - mezcla mas aguachenta. cono 6 a 7).

CONO: corresponde a la relación agua-cemento. mientras más seca la mezcla el cono se reduce.

11
once

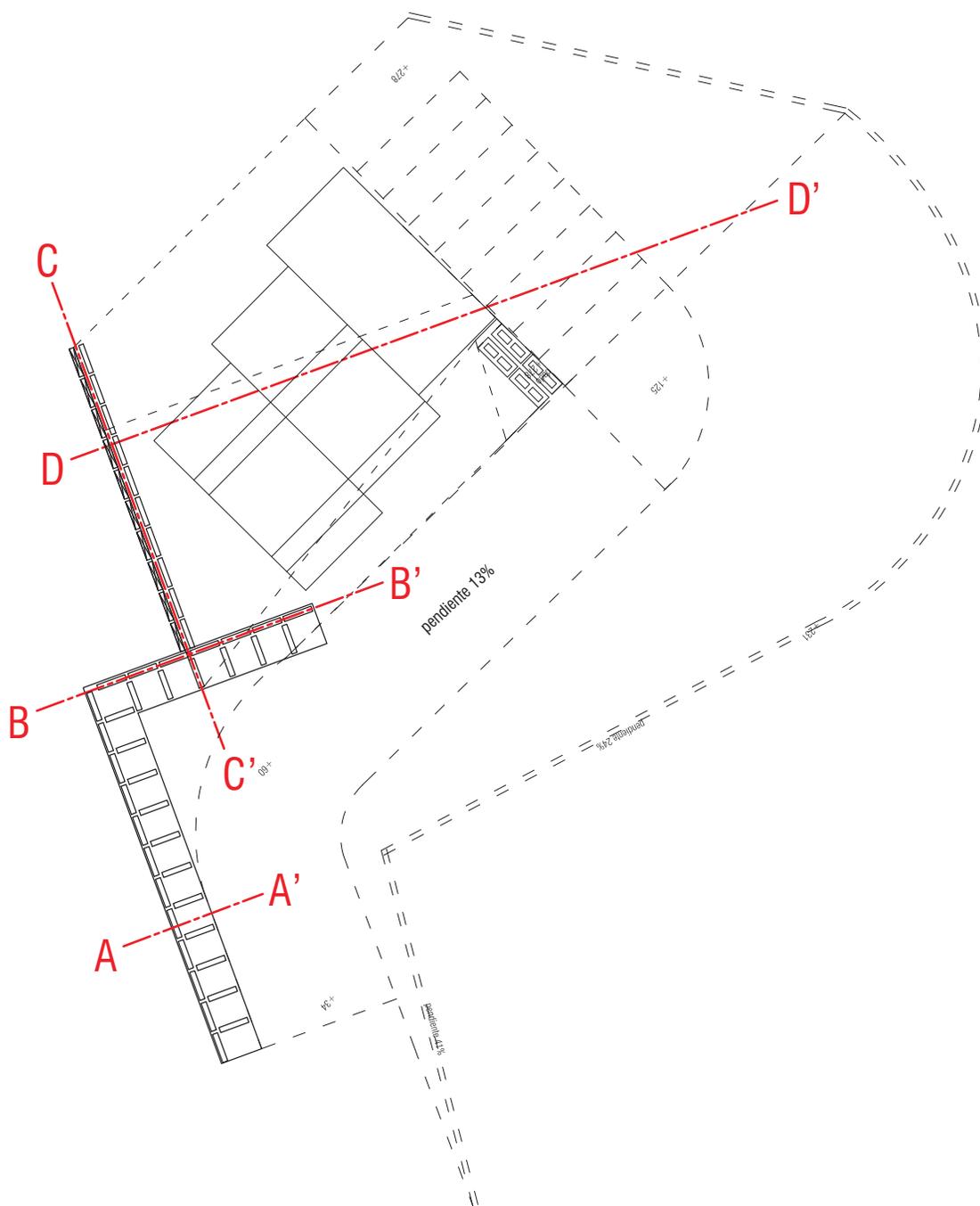
planta general acotada

12
doce

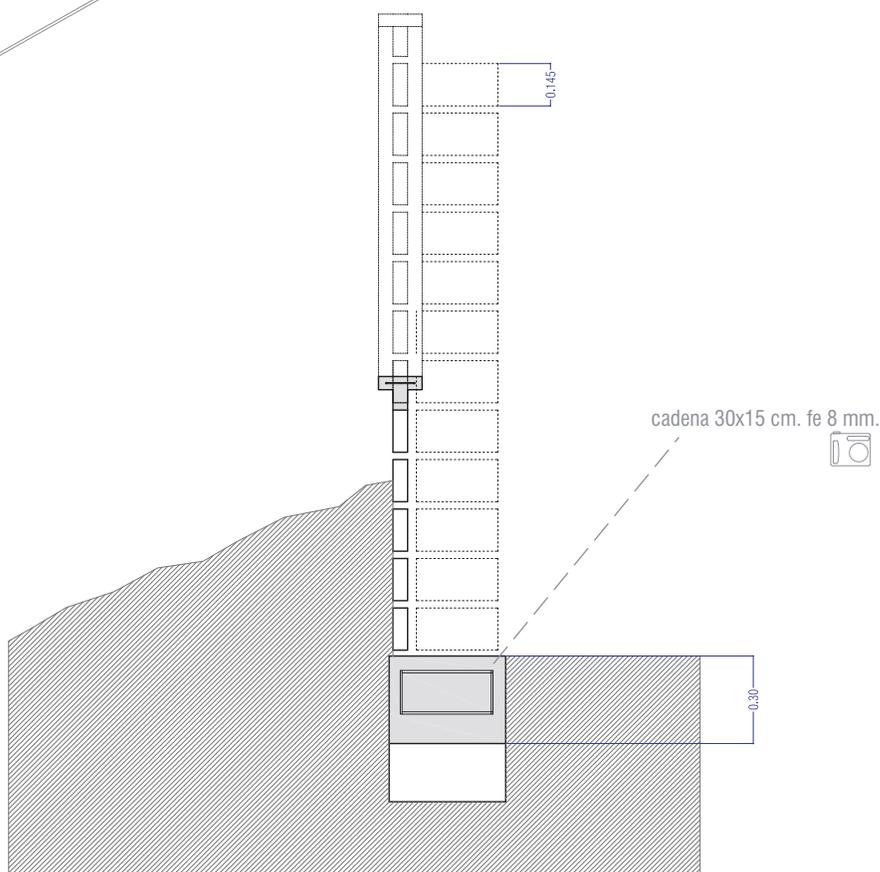
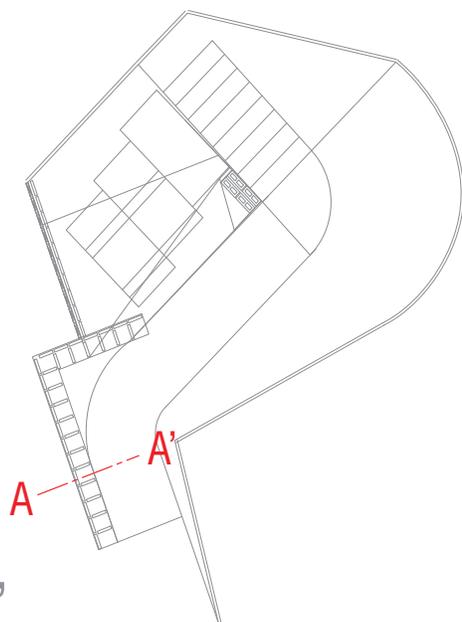
estructuras de ladrillos

planta de cortes

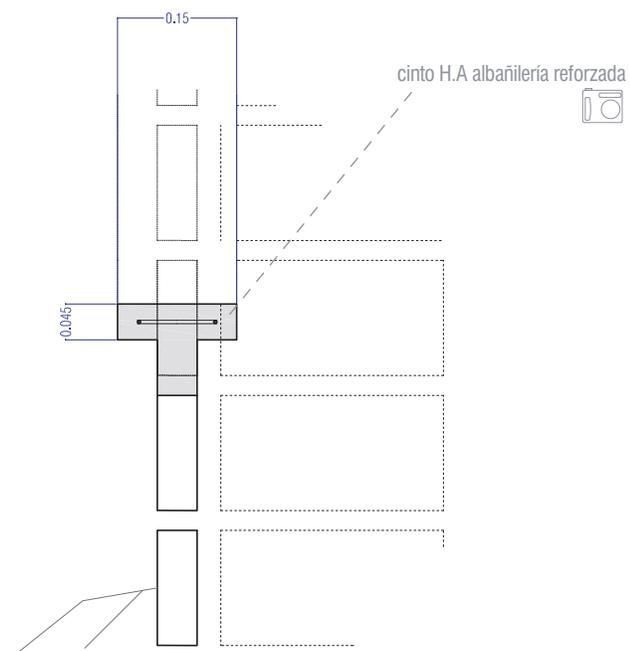
taller de obras planimetría



estructuras de ladrillo
corte A-A'



detalle

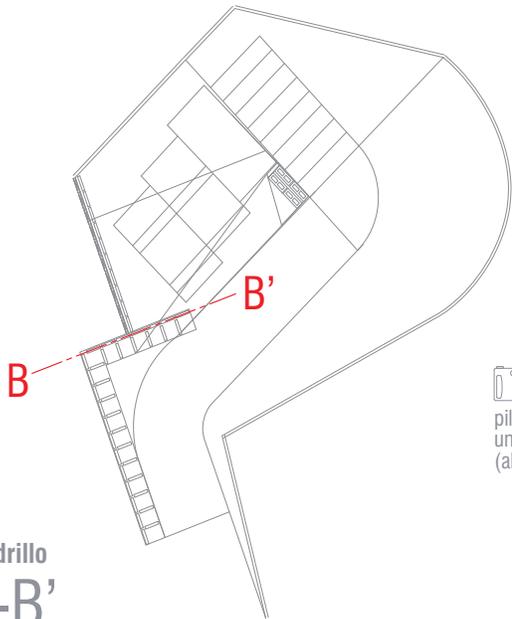


cadena fundación



cinto h.a

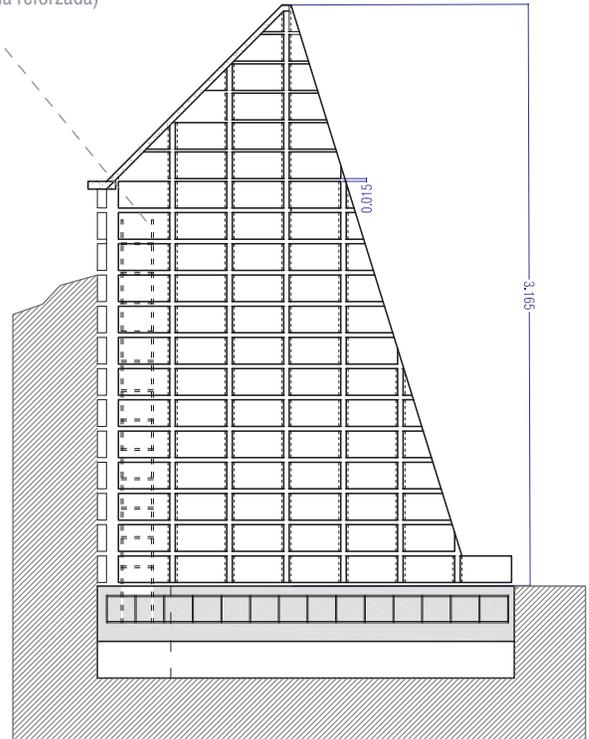




estructuras de ladrillo
corte B-B'



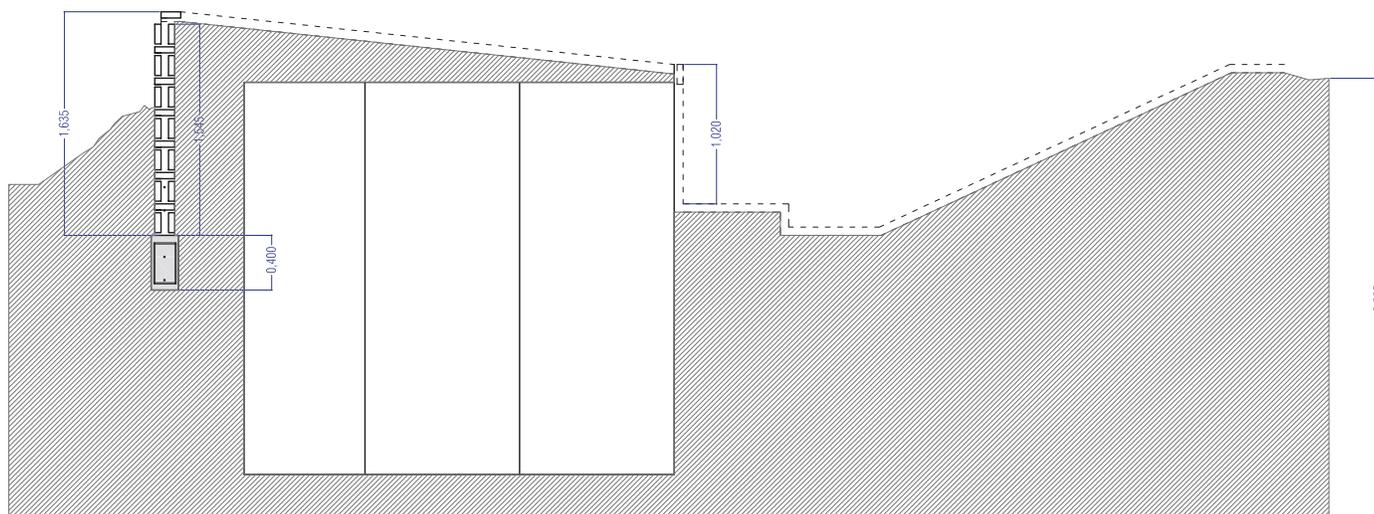
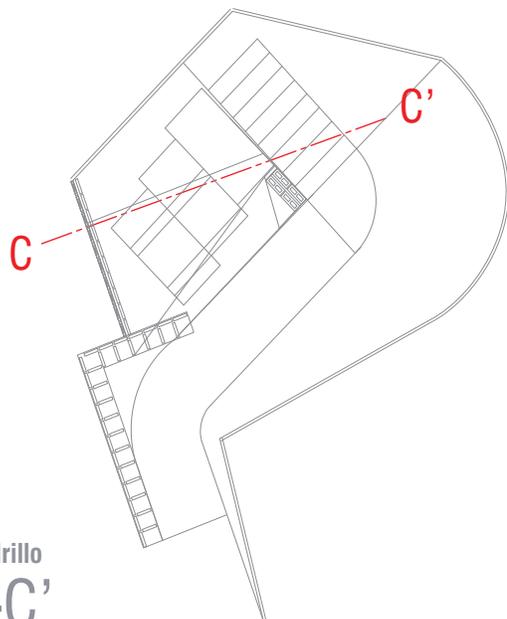
pilar hormigón armado. fe 10 mm. para unión de los muros de contención (albañilería reforzada)



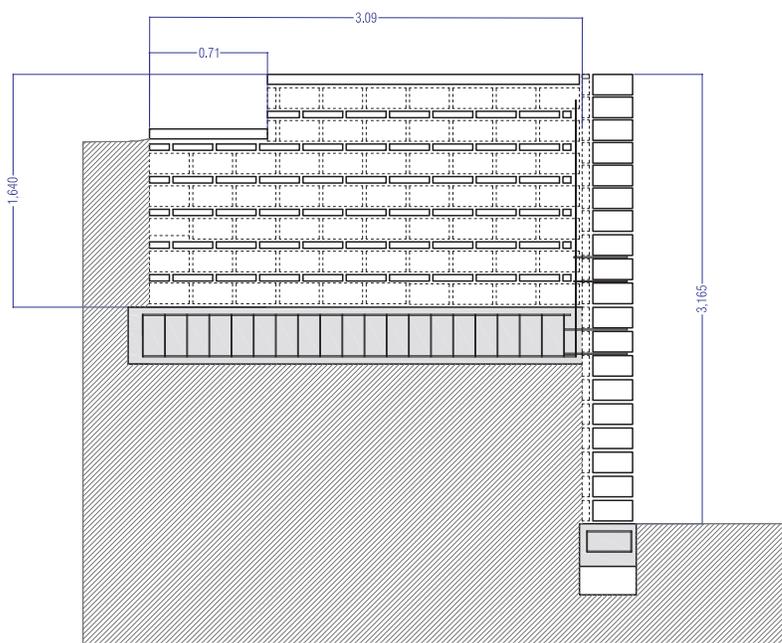
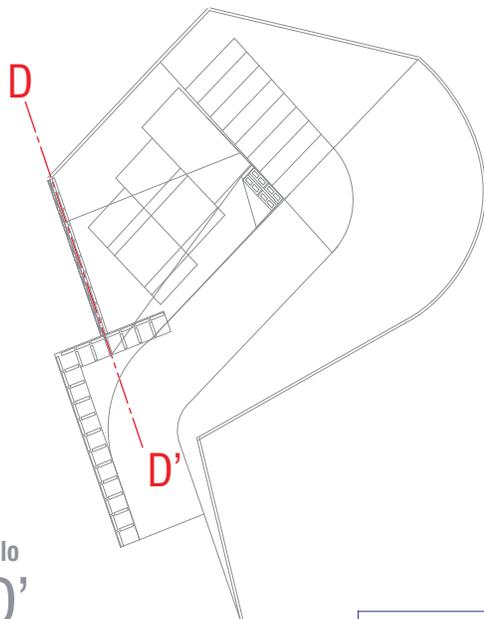
pilar albañilería reforzada



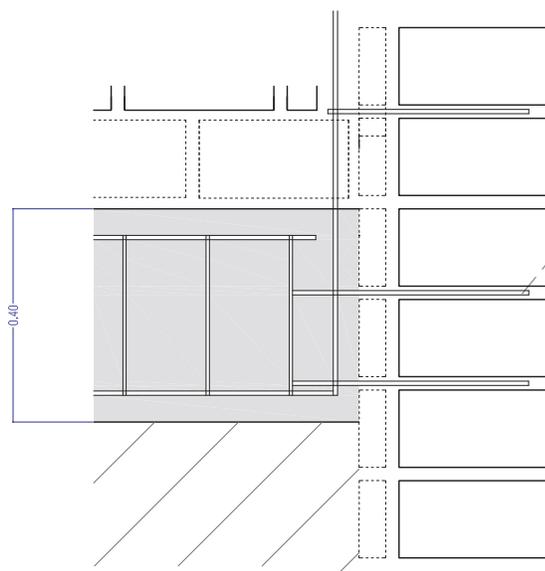
estructuras de ladrillo
corte C-C'



estructuras de ladrillo
corte D-D'



detalle



fe 8 mm.

vínculo de los muros a través de la enfierradura. muro machón, soporte del muro mayor de pandereta nervada.



vínculo muro machón

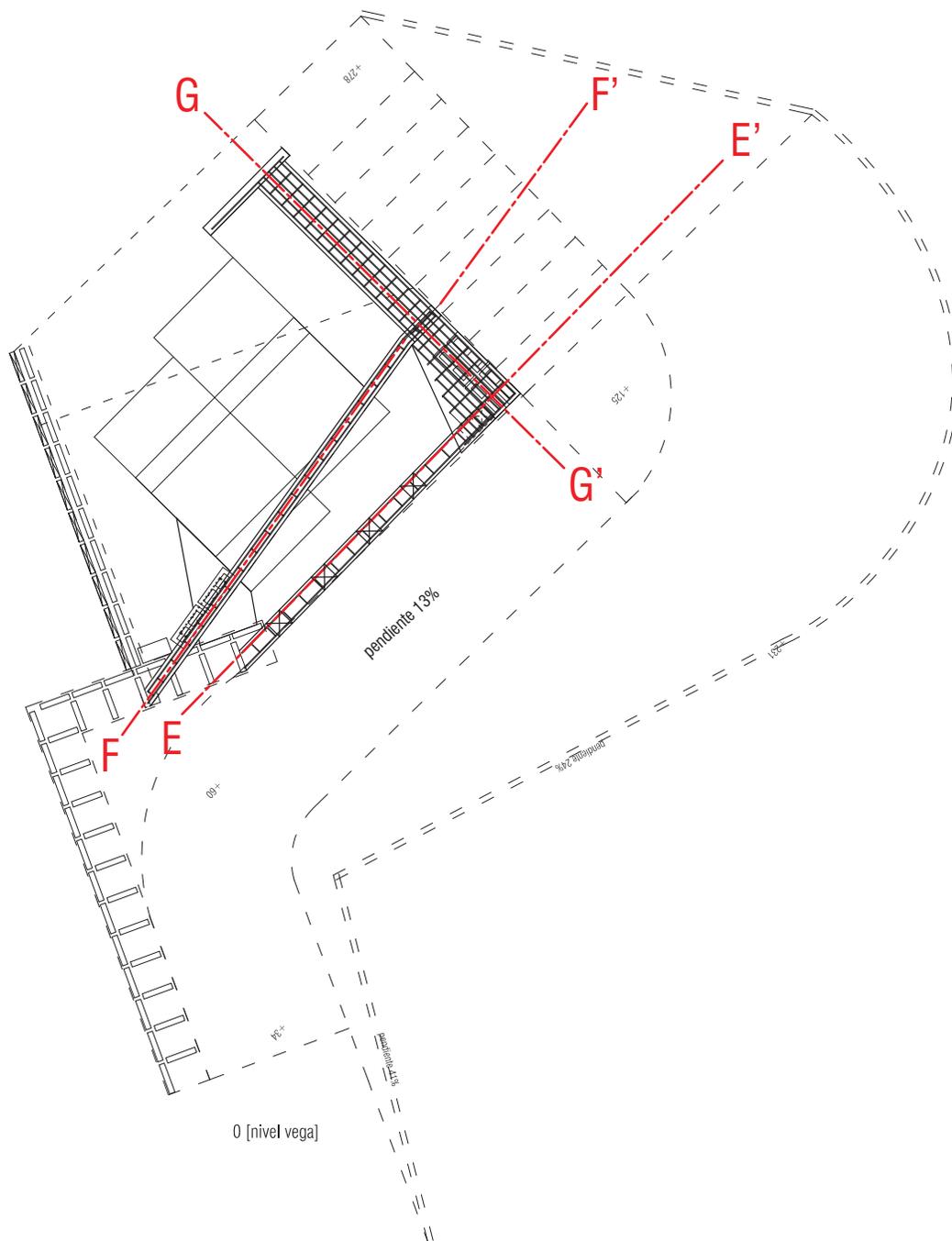


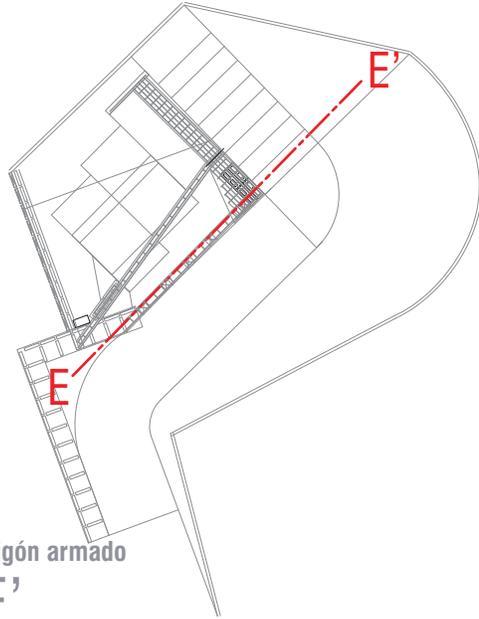
13
trece

estructuras de hormigón armado

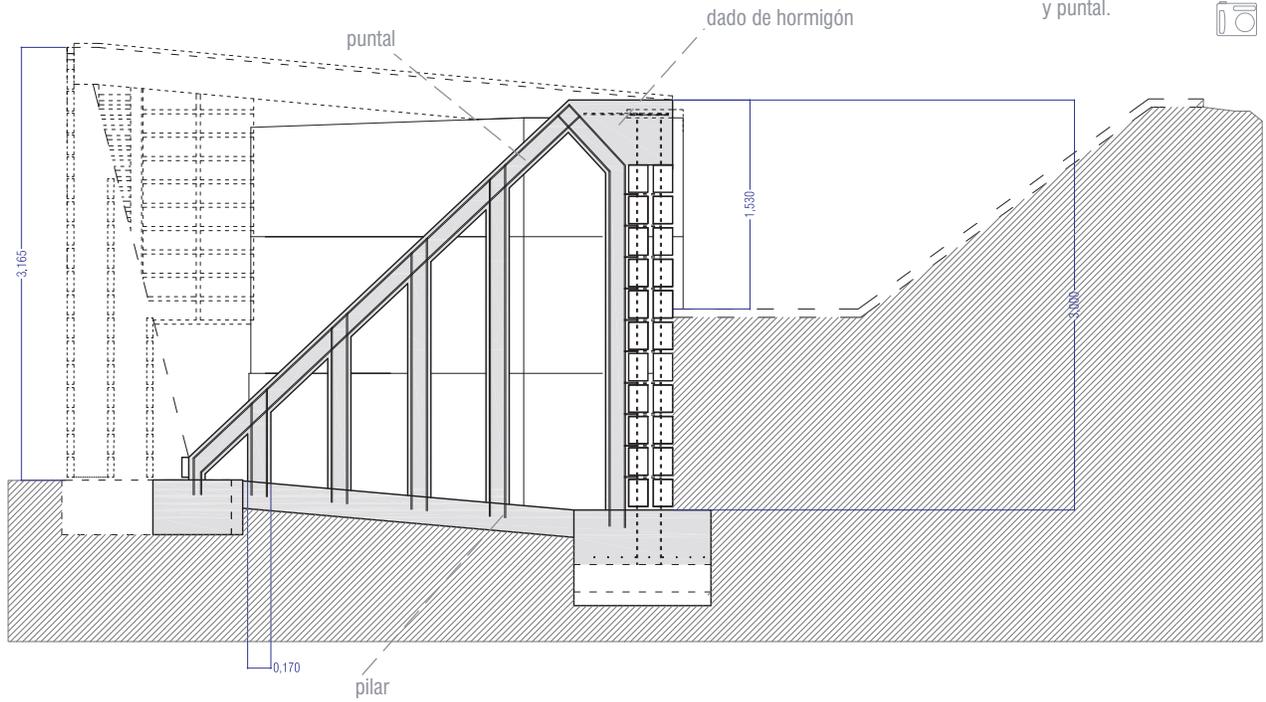
planta de cortes

taller de obras planimetría





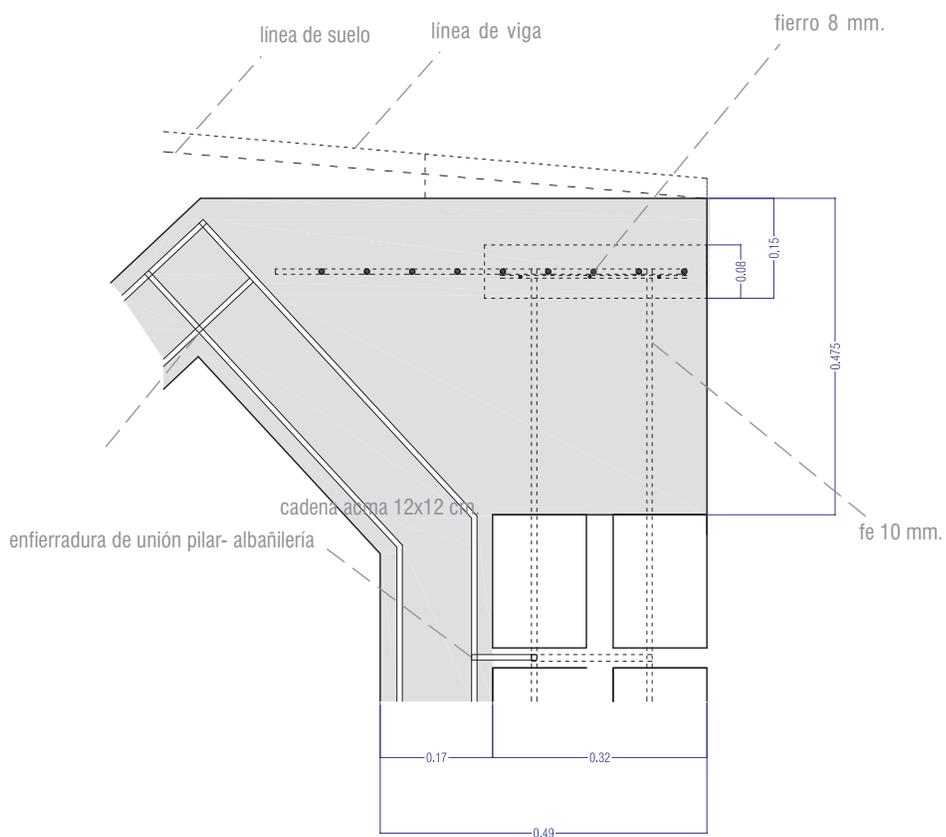
estructuras de hormigón armado
corte E-E'



vaciado del hormigón en conjunto con el dado, pilar y puntal.



detalle

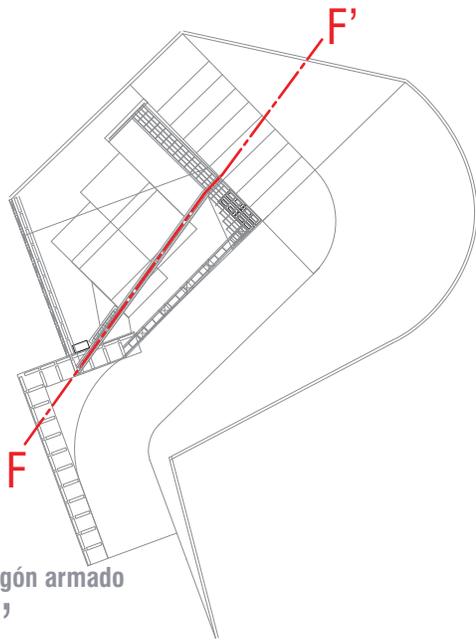


dado h.a

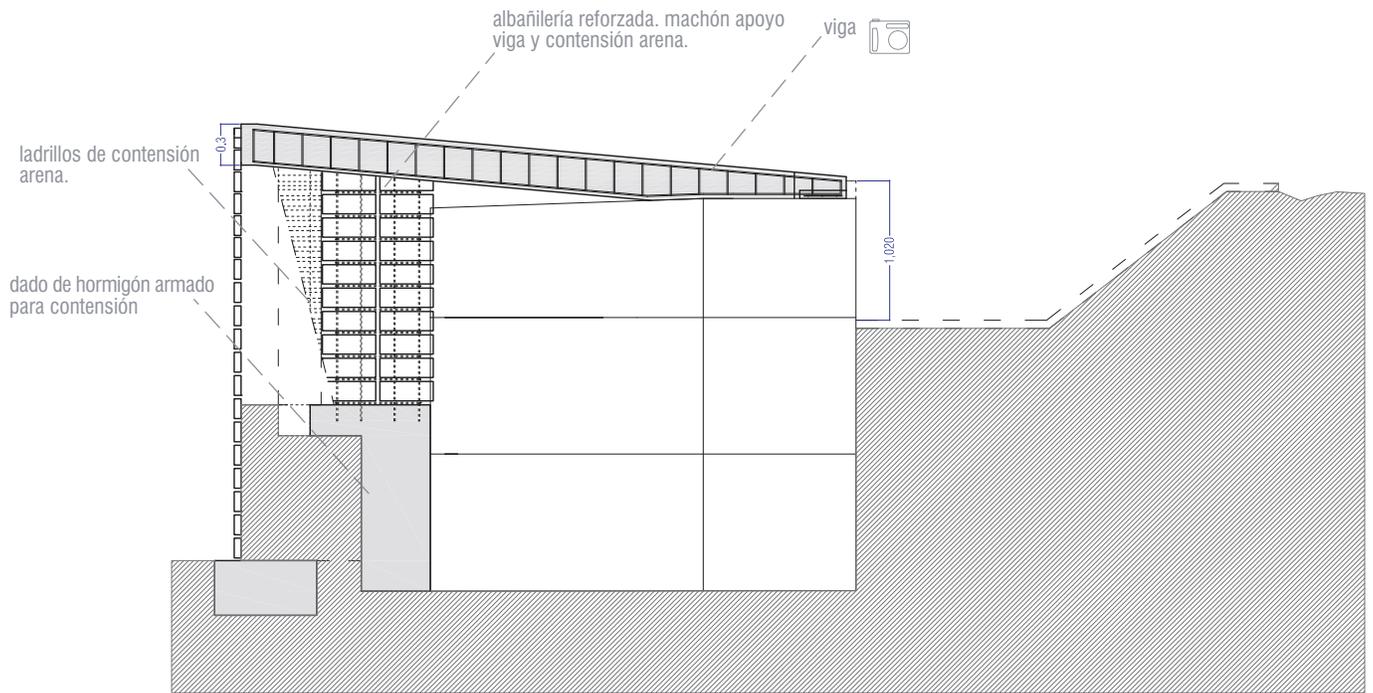


vaciado en conjunto dado, pilar, puntal



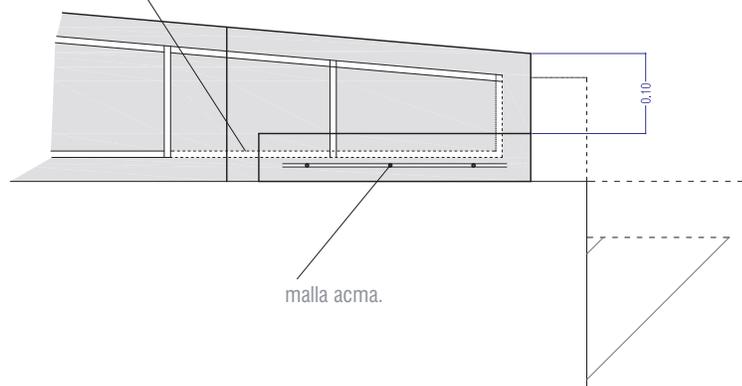


estructuras de hormigón armado
corte F-F'



detalle

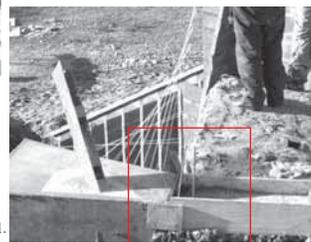
fe 8 mm. que se asoma del vaciado del tensor para amarrar la enfierradura de la viga.



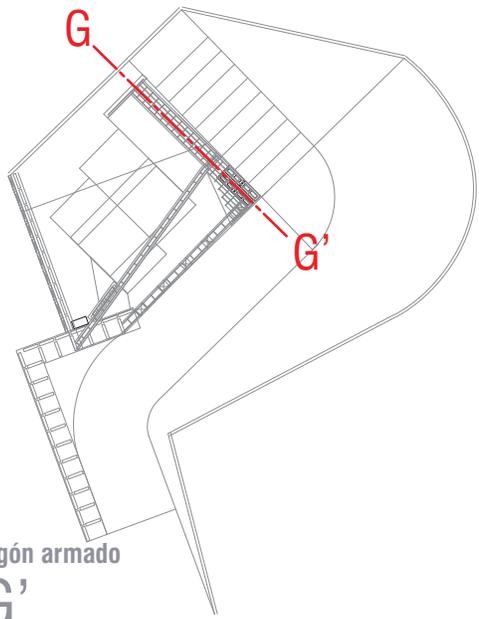
vaciado viga.



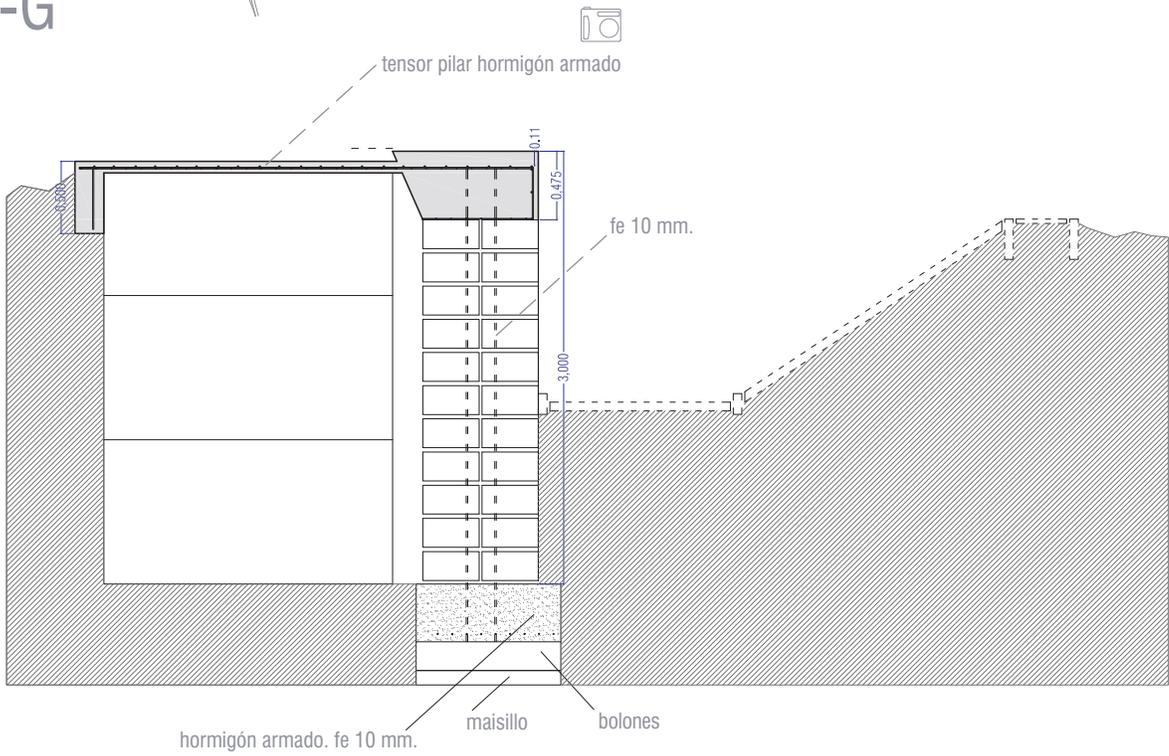
viga.



amarre tensor-viga.

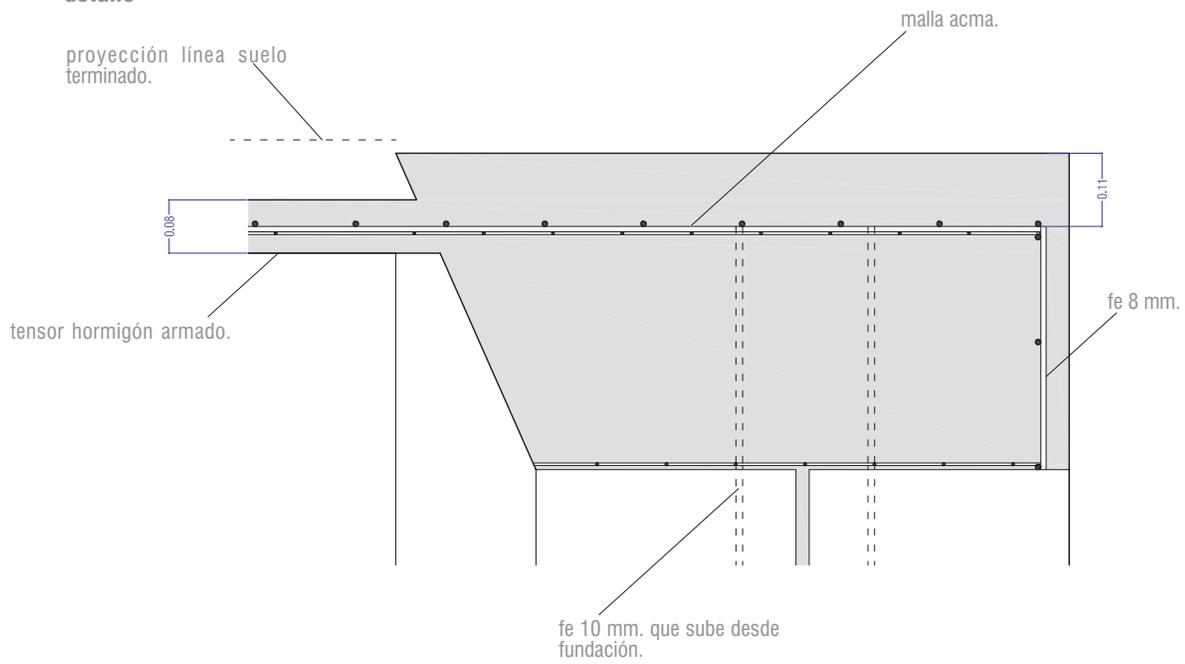


estructuras de hormigón armado
corte G-G'



taller de obras planimetría

detalle



tensor dado y pilar h.a.

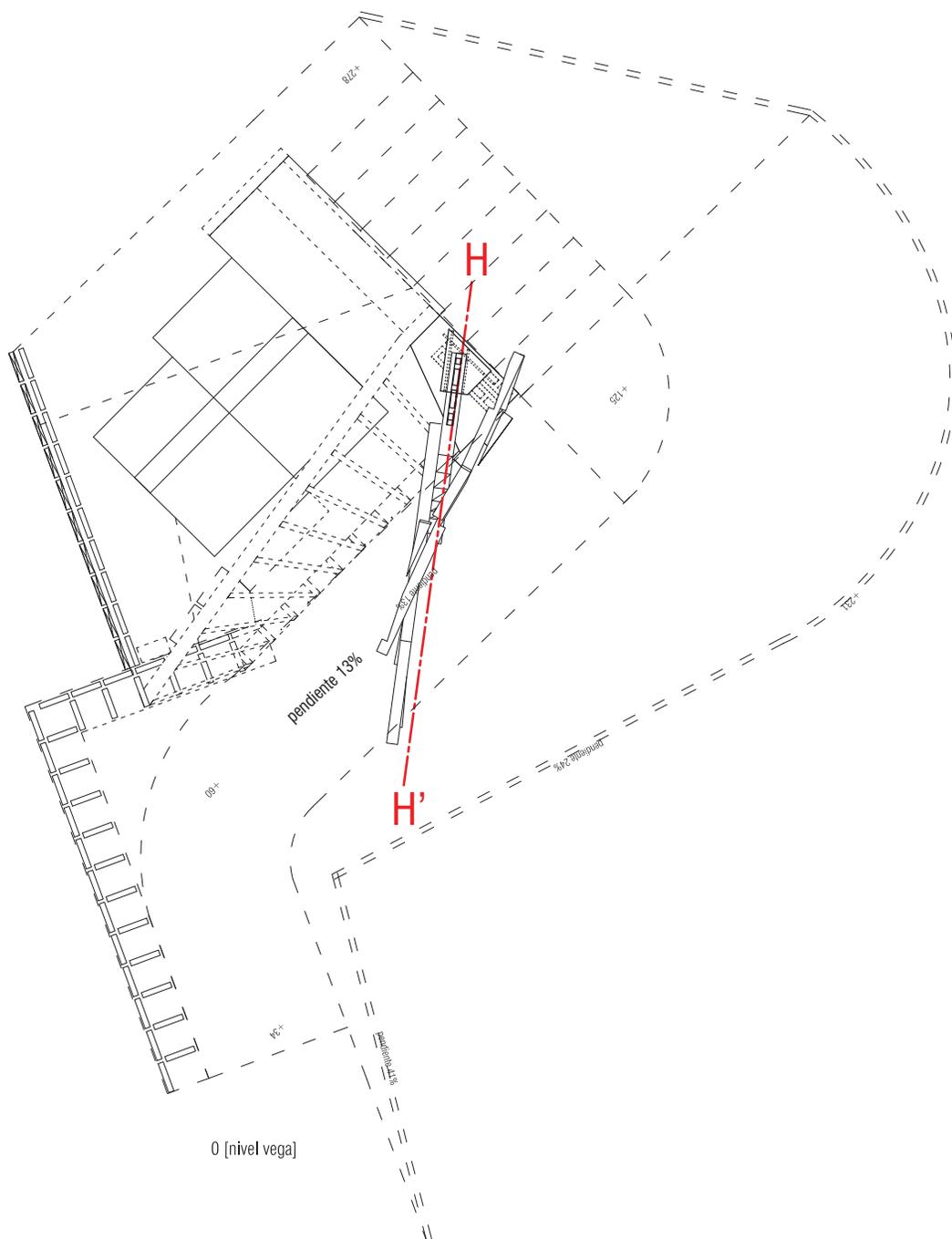


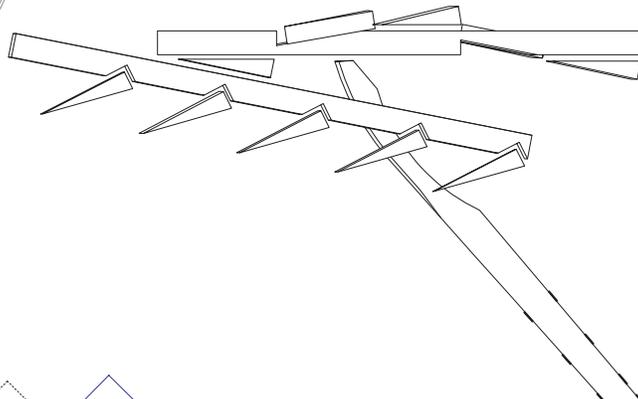
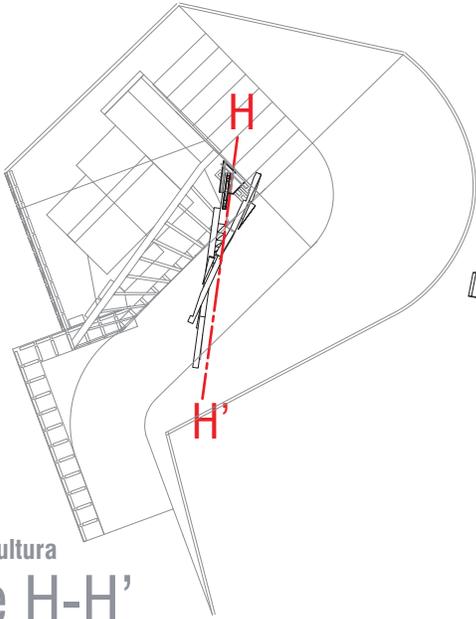
14
catorce

pletina escultura

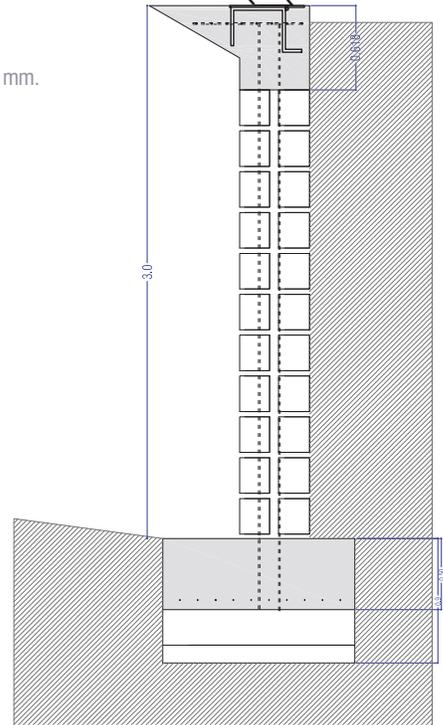
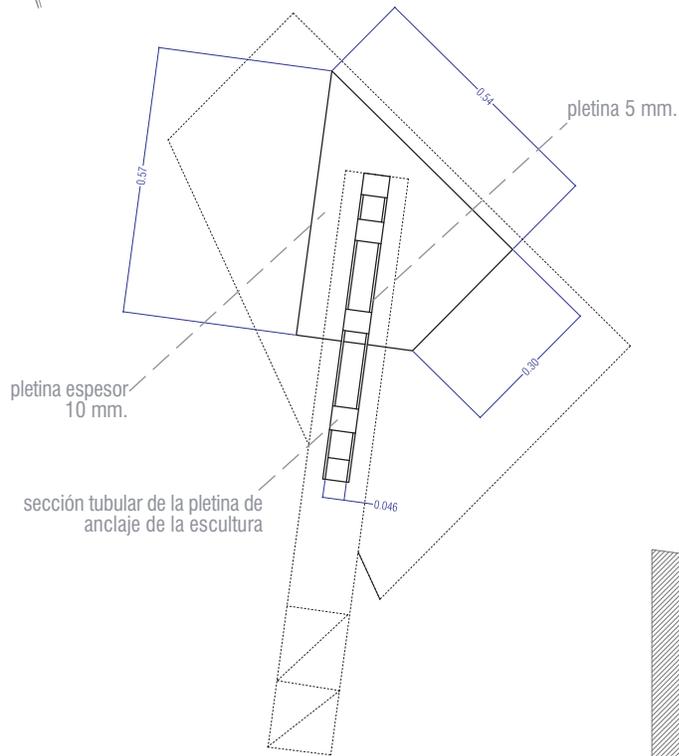
planta de cortes

taller de obras planimetría

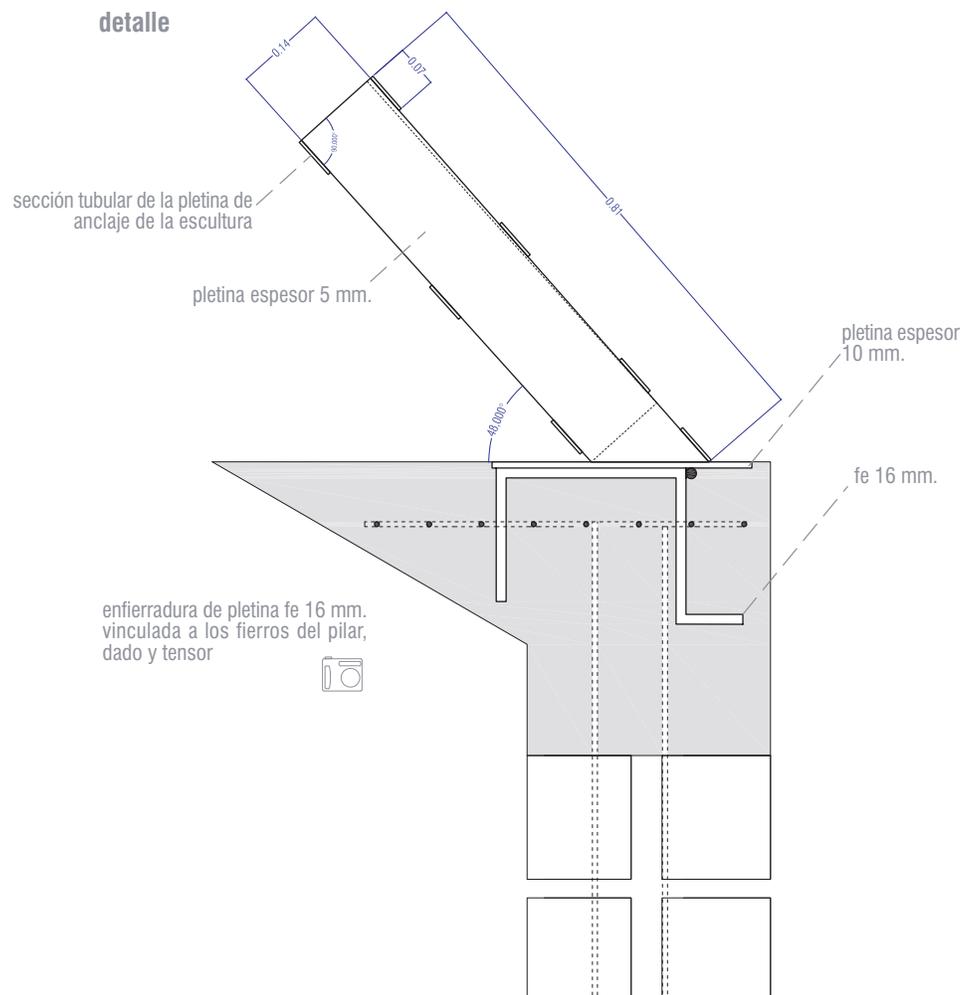




pletina escultura
corte H-H'



detalle



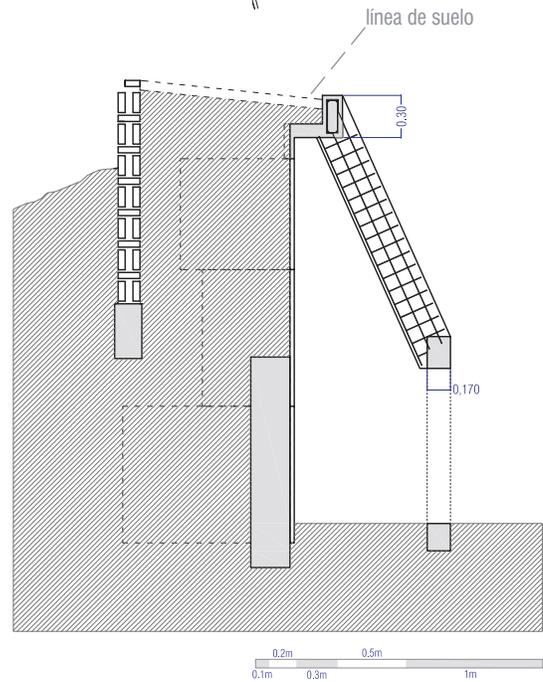
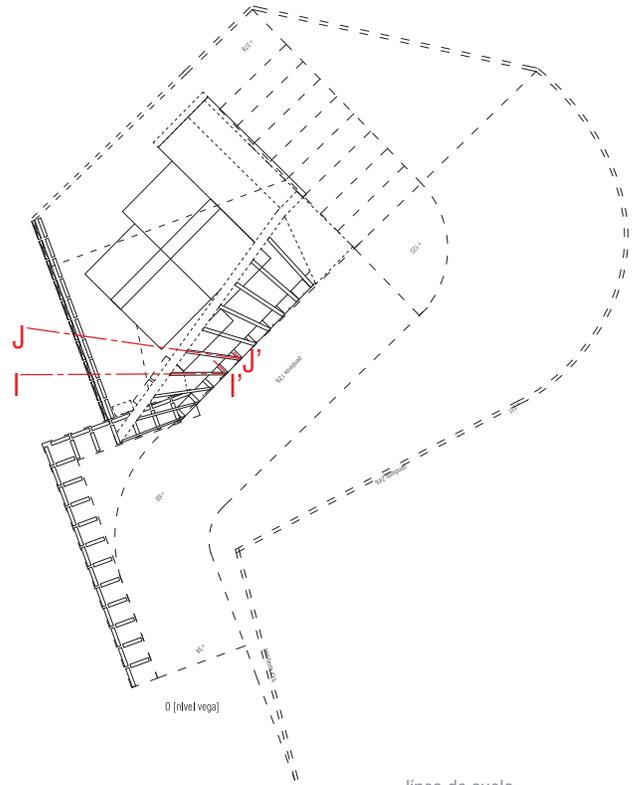
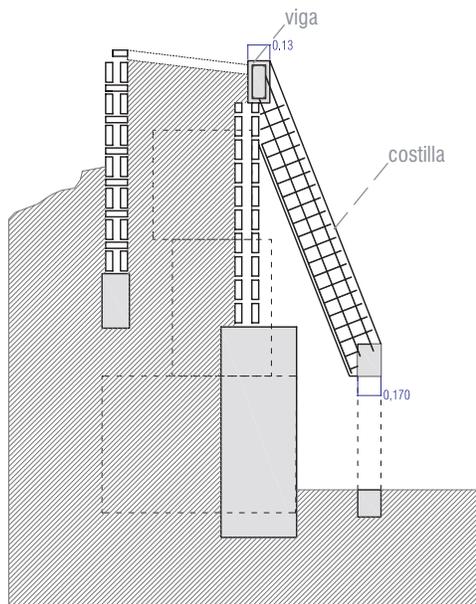
enfierradura pletina.



15
quince

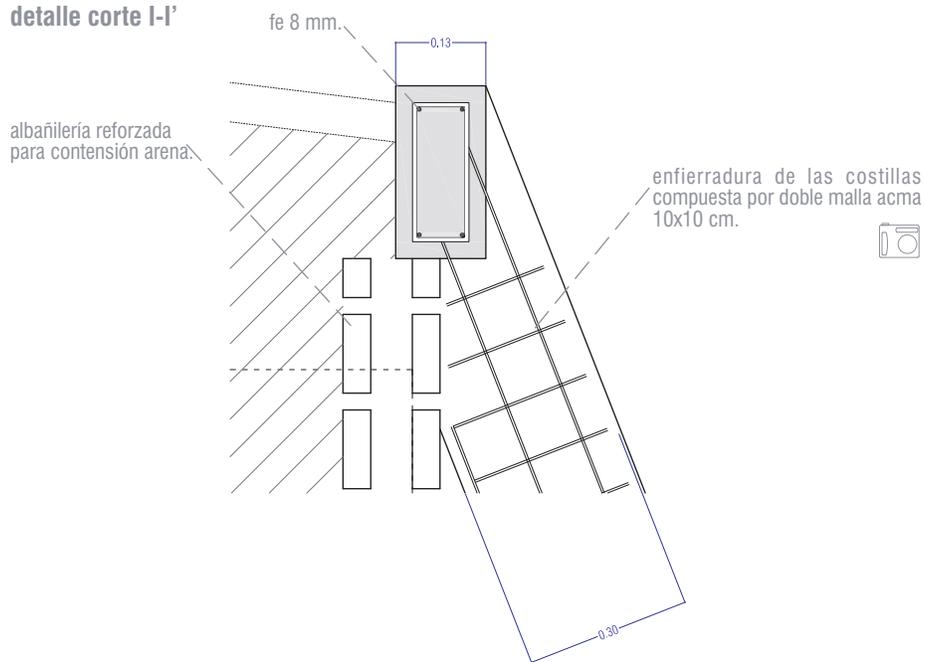
costillas de hormigón

propuesta que que tiene como función, generar una relación de continuidad de las partes de la obra. costillas que en su suceción se traslapan generando un plano continuo en la mirada del que accede, potenciando la relacion vertical que tiene la escultura respecto al observador. Construye la trayectoria de la mirada.

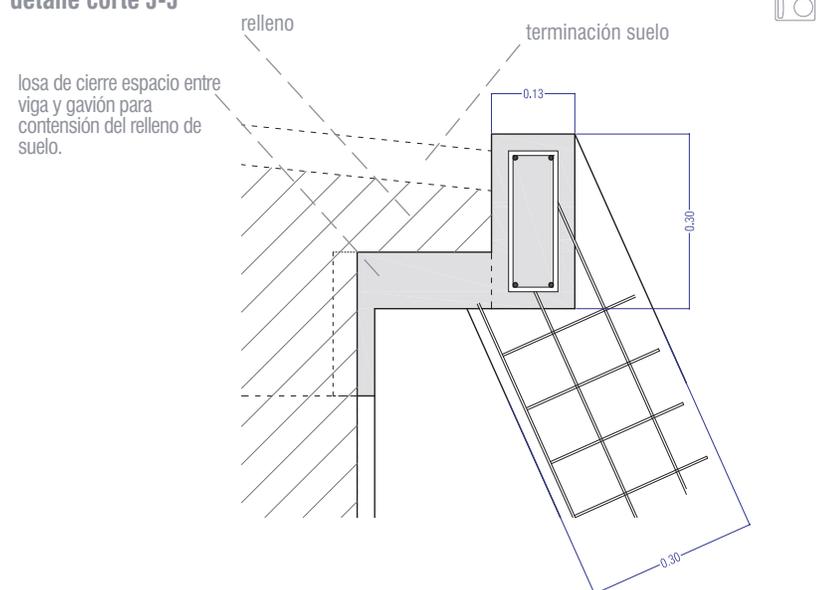


taller de obras planimetría

detalle corte I-I'



detalle corte J-J'



enfierradura costillas.



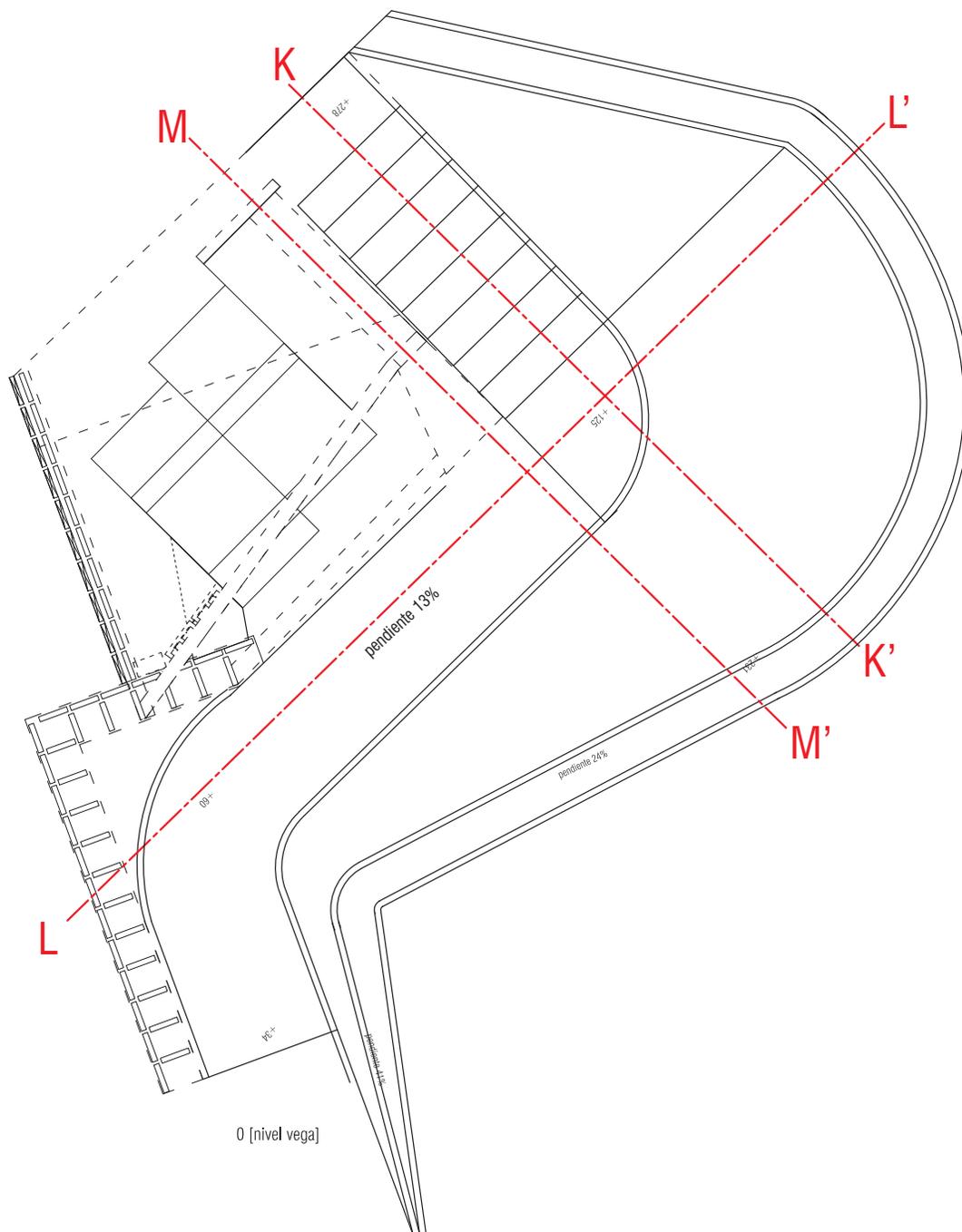
trazado costillas.

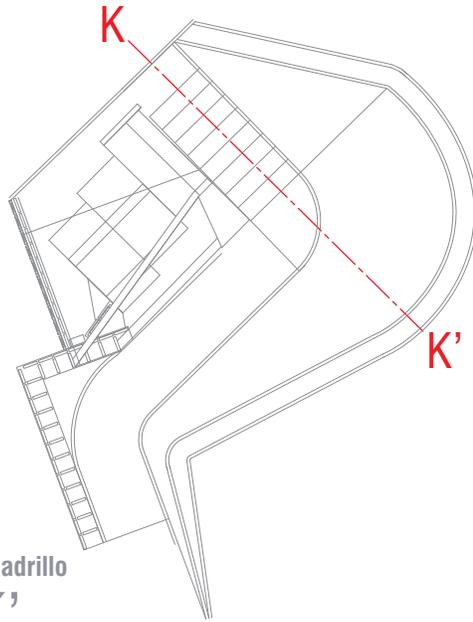
16
dieciseis

pavimentaciones de ladrillo

planta de cortes

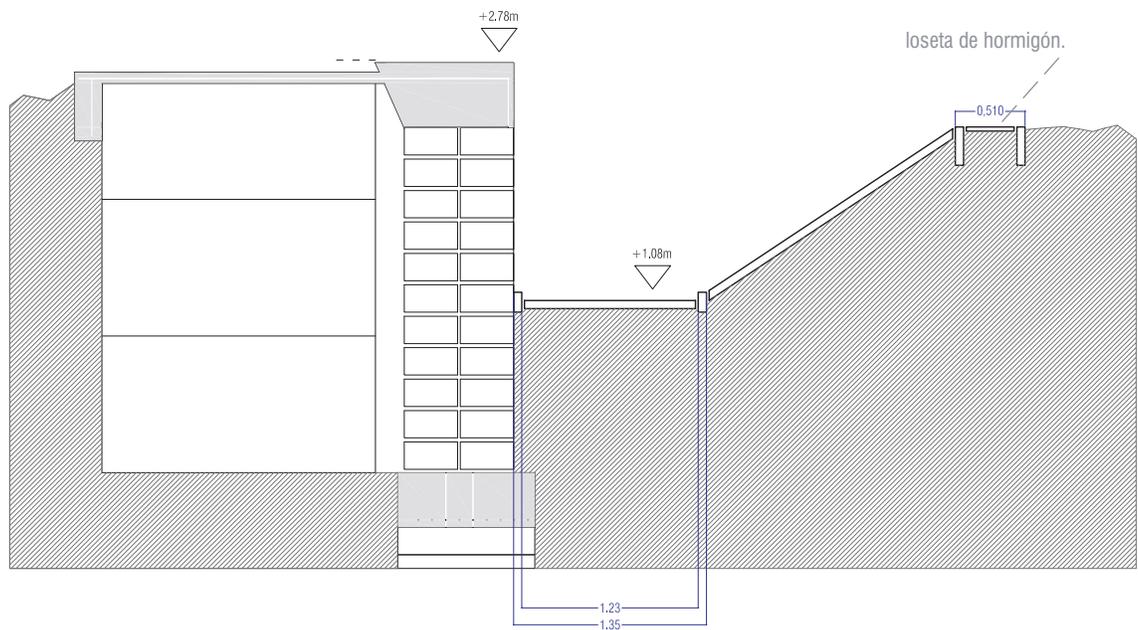
taller de obras planimetría



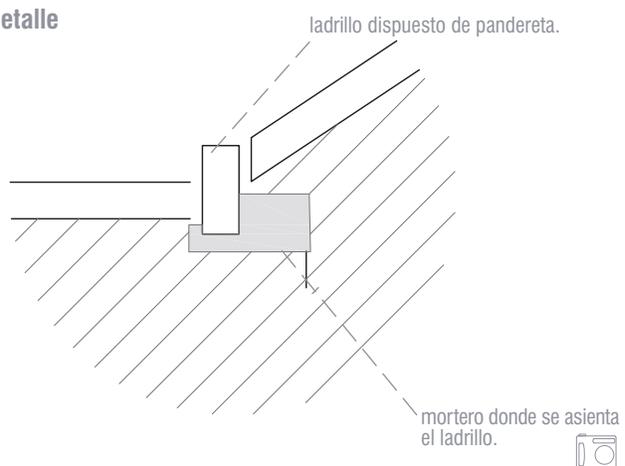


pavimentaciones de ladrillo
 corte K-K'

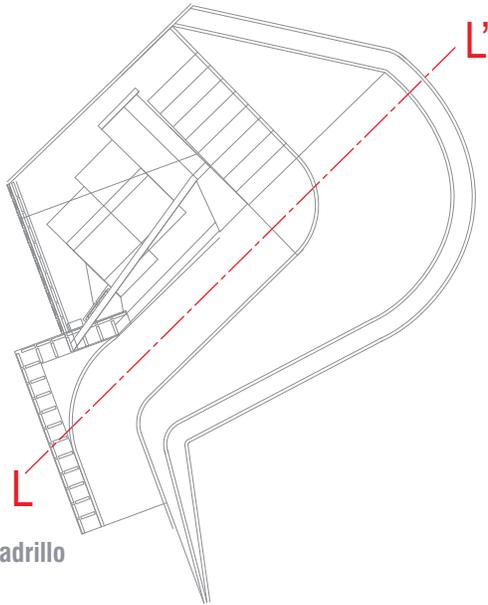
para la pavimentación se ha preparado previamente el terreno; esto es, compactación por saturación de agua y apisonamiento. el proceso constructivo es a partir del confinamiento de sus perimetros, embutiendo el ladrillo dentro de la arena con mortero de pega.



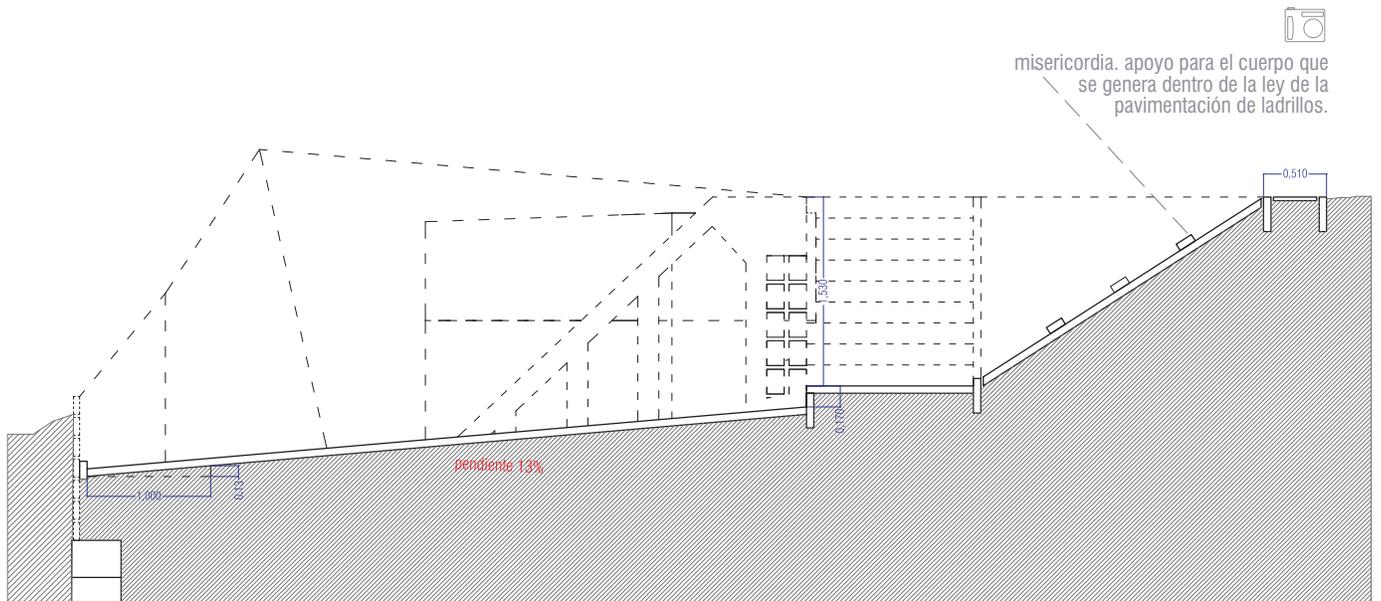
detalle



mortero de asiento al ladrillo.



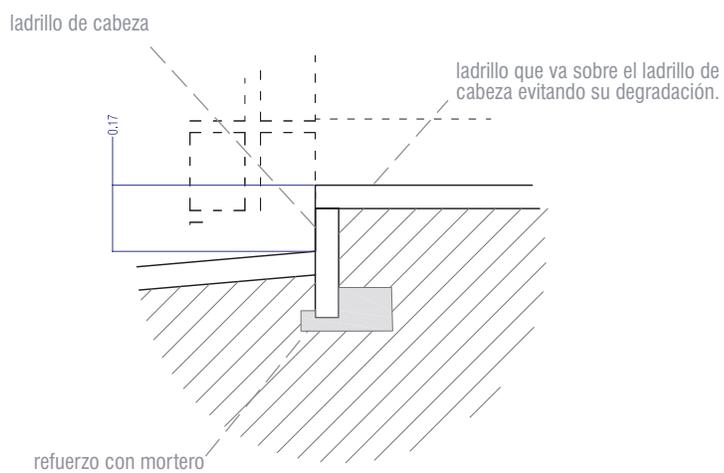
pavimentaciones de ladrillo
corte L-L'




misericordia. apoyo para el cuerpo que se genera dentro de la ley de la pavimentación de ladrillos.

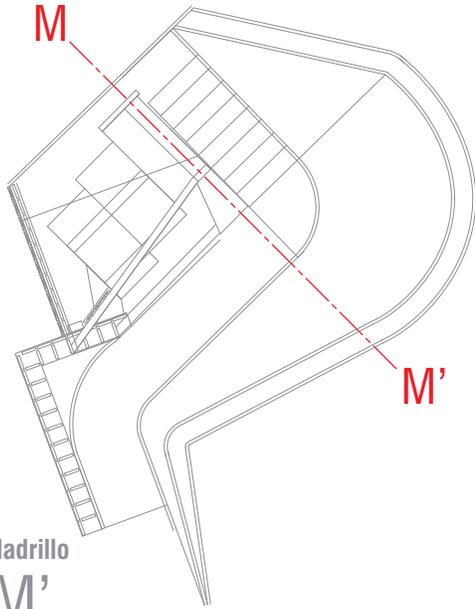


taller de obras planimetría

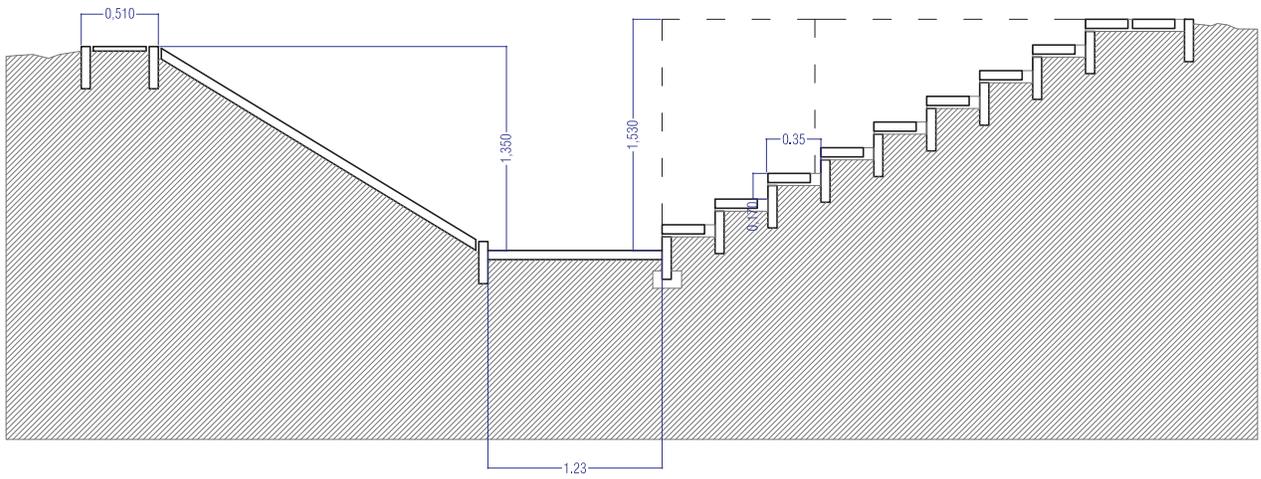


misericordias soporte cuerpo tendido.

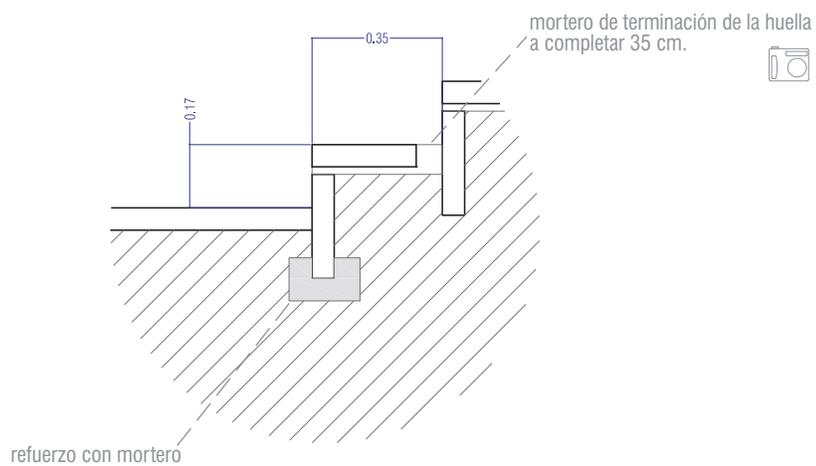




pavimentaciones de ladrillo
 corte M-M'



taller de obras planimetría



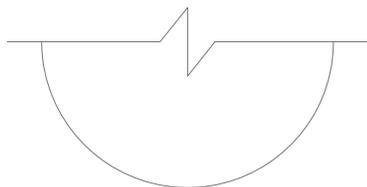
mortero de terminación huella.



17
diecisiete

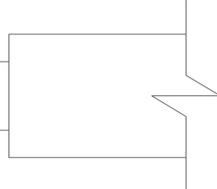
estudio de pendientes

anfiteatro

**1**

pendiente 10%. porcentaje de pendiente de la viga de la estancia para la escultura.

casa Lorca



cortes

1

pendiente 10%
tendiente a lo imperceptible

2

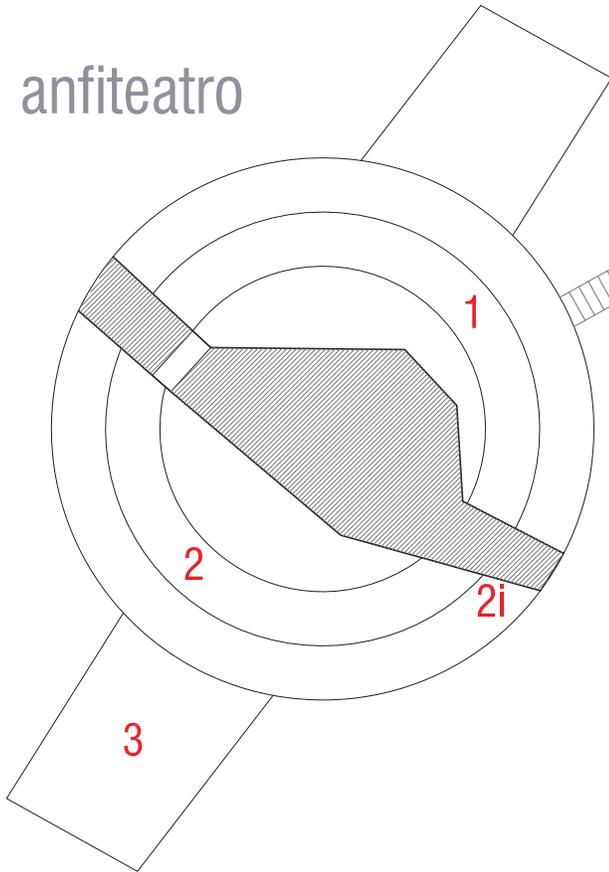
pendiente 17.5%
caminable, aunque no muy cómoda
con su relación de peldaños

2

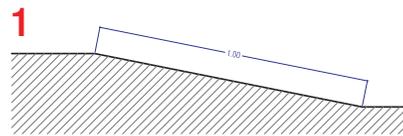
pendiente 17.5%

anfiteatro

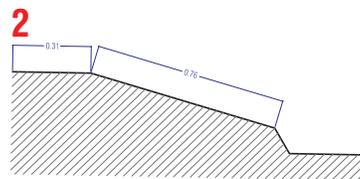
escalera hacia el
palacio del alba



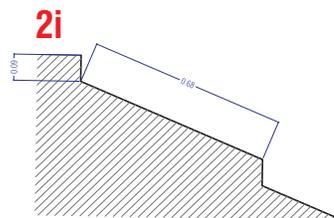
cortes



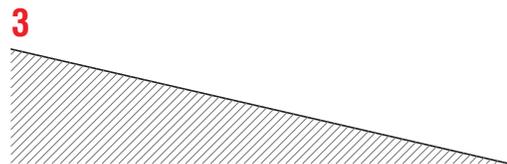
pendiente 20%
acompañada de sus descansos se hace
cómoda, con un caminar pausado.



pendiente 28%
incómoda al pie, tendiendo al asiento.
tiene relación de peldaño.



pendiente 41%
no cómoda para caminar. pendiente que
sostiene al cuerpo sentado, encucillado.

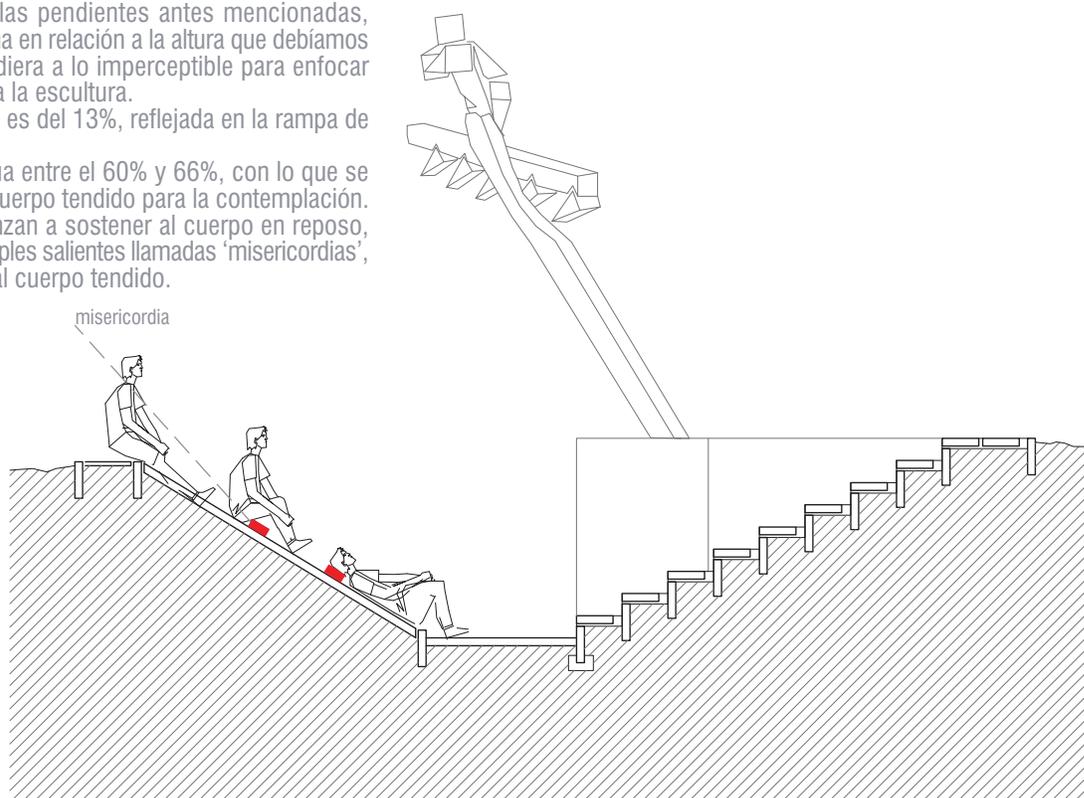


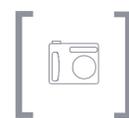
pendiente 23%
es de un caminar forzado.

luego de haber distinguido las pendientes antes mencionadas, llegamos a la pendiente óptima en relación a la altura que debíamos alcanzar, y que a su vez tendiera a lo imperceptible para enfocar la mirada en el acceder hacia la escultura.

se concluye que la pendiente es del 13%, reflejada en la rampa de acceso.

la pendiente del manto fluctúa entre el 60% y 66%, con lo que se tiene mayor relación con el cuerpo tendido para la contemplación. son pendientes que no alcanzan a sostener al cuerpo en reposo, por lo que se construyen múltiples salientes llamadas 'misericordias', las que entregan el soporte al cuerpo tendido.





registro fotográfico

inicio faenas de excavación

001



002



003



001 inicio faenas de excavación en conjunto taller de tercer año

003 sistema de humedecimiento terreno para compactación y excavación

004 bolones de relleno gaviones

005 cerco de niveleta para disposición gaviones



004



005



006

registro fotográfico proceso obra

007



008



009



010



011



012

007 sistema de contención aterrazada de la arena para excavación

008-09 ubicación de los gaviones alcanzando una altura de 3 mts.

010-11-12 bolones de relleno gaviones. diámetros mayores par la capa inferior del relleno

013



014



015



016



017

014 moldaje terciado para armado del gavión así mantener su forma

faenas de fundación

registro fotográfico proceso obra



018 moldaje cimientos para muro de contención acceso .

021 capa inferior 30 cm. bolones. cadena de 30x15 cm. fe 8 mm. separada a 3 cm de la capa de bolones.

024



025



026



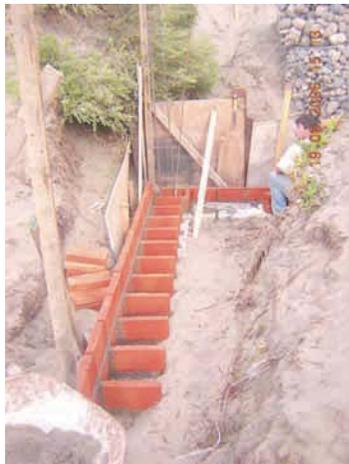
027



024 alfred thieres
 025 felipe rioseco
 026 francisco orellana (chisco)
 027 cristobal hughes

028 inicio construcción muro de
 contención acceso desde la vega.

029 muro de ladrillos dispuestos
 de pandereta reforzado con
 nervios del mismo modo, que lo
 estructuran y cuidan su esbeltez.



028



029



030

estructuras de ladrillos

031



032



033



034



035



036

031-36 niveleta guía para colocación de los ladrillos.

034-35 segundo muro de contención nervado, ortogonal al primero.

037



038



039



039 la unión de los muros es por medio de un vértice pilarizado de hormigón armado.

041 el 'Ladis'.



040



041

registro fotográfico proceso obra



042 inicio construcción pilar-pedestal de la escultura.

043-44 bloques de hormigón pre-fabricados sobre fundación.

045-47 unión de la enfierradura del pilar, mediante estribos colocados por cada corrida de bloques.

048



049



050



051



052



053

049-50 enfierradura pilar de unión de los muros de acceso desde la vega. cadena de 10x10 cm. fe 10 mm.

051-52 fundación muro machón de los suelos superiores.

053 fierros de unión de muro machón con muro de acceso. fe 8 mm.

registro fotográfico proceso obra

054



055



056



057



058



059

054-55-56 muro machón compuesto por dos corridas de ladrillos de pandereta, paralelos y separados por la medida del ancho de un ladrillo de sogá. separación que se llena con hormigón para luego recibir al ladrillo de sogá.

058-59 moldaje para cinta de hormigón sobre muros de acceso.

estructuras de hormigón

060



061



062



063



060 cinta que se vincula a los cimientos constituyendo un muro de albañilería reforzada.

061-62-63 refuerzo del moldaje para evitar su deformación.

064-65 vaciado.



064



065



066

registro fotográfico proceso obra



068 cinta de hormigón armado

069 moldaje para dado de hormigón. dado al que se empotra la pletina que soporta la escultura.

070 tensor del dado. fe de 10 mm.

071 anclaje del tensor a malla acma fe 8 mm tras el gavión.

073



074



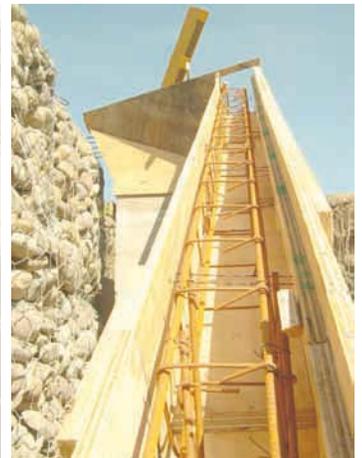
075



076



077



078

073-74 enfierradura del tensor unida a la de la pletina.

075 pletina de fierro galvanizado que soporta la escultura, presentada sobre moldaje del dado para vaciar la mezcla de hormigón.

076-77 moldaje puntal dado.

078 cadena acma 12x12 cm. para puntal.

registro fotográfico proceso obra

079



080



081



082



083

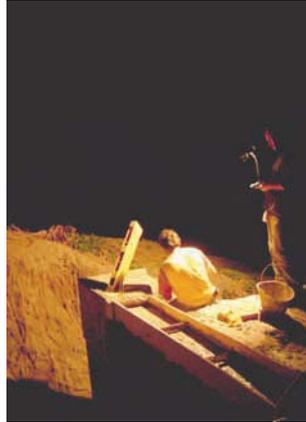


084

081 vaciado del hormigón en conjunto con el tensor, el dado y la puntal.

082-83-84 vaciado del hormigón h25 realizada con vibrador, para disminuir la posibilidad de 'nidos' al fragüe y posterior desmoldaje de la estructura.

085



086



087



088



089



090

085 vaciado del hormigón se realiza de una sola vez.

088 trazado costillas de hormigón. queda en el plano de proyecto.

registro fotográfico proceso obra

091



092



093



094



095



096



097

091 hormigonado viga.

095 enfierradura longitudinal de la viga de 8mm. y estribos de 6mm.

construcción rampa y manto



098-99-100 movimiento de tierra para el encuentro del terreno natural con el manto interno de la obra.

101-02-03 trazado del manto y compactación por saturación de agua.

registro fotográfico proceso obra

104



105



106



107



108



109

104-05-06 faenas de compactación por saturación h20.

108 confinamiento del borde inferior del manto

110



111



112



113



114



115

110 prueba de la disposición de los ladrillos del manto.

111-12 pavimentos rampa.

115 primera vista del perfil de la obra, desde la vega.

registro fotográfico proceso obra

116



117



118



119



120



121

117-18-19 escalera de 120 cm. de ancho. huella de 35 cm. y contrahuella de 17 cm.

122



123



124



125



126



127

122-23-24 confinamiento del borde superior del manto.

125-26 excavación pequeña para mortero de pega y asentamiento del ladrillo dispuesto de canto.

127 confinamiento del acceso a la obra desde la vega.

registro fotográfico proceso obra



128 manto terminado con misericordias, puntos de soporte o apoyo para el cuerpo tendido.

130 perspectiva de sus patios superiores y la escultura como umbral de sus lejanías.

131-32 vistas de la obra terminada.

.conclusión

La estancia para la escultura trasciende del encargo primero, situar la escultura hecha por José, al constituirse como un elemento urbano de la C.A, el cual está en función de un acto y de su entorno. es un elemento vinculator, acotando la extensión y creando la vecindad entre sus partes que le dan una orientación en el recorrido y una ubicación en el estar, construyendo así la transición de los espacios con el pie y con el ojo. su itinerancia.

podríamos pensar entonces en espacios o “estancias escultóricas” ubicadas a lo largo de la C.A, las cuales construyan la relación entre sus partes (pie-ojo) a diferentes escalas; la escala de barrio y la escala interbarrial.

