× -35.535083, -71.489521

× -34.967705, -71.379981

× -35.191912, -71.988637

× -36.282780, -71.814875

× -35.999426, -72.774539

× -35.719819, -71.196545

× -34.519511, -71.011852

× -35.421696, -71.658006

× -34.696747, -72.011931

× -35.089143, -72.019493

× -35.967822, -70.559244

× -35.401508, -71.646036

× -35.967822, -70.559244

× -34.896690, -72.178454

× -34.536815, -71.144756

× -36.290470, -71.646309

500 OBRAS. 1 PROYECTO

ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS Y PROYECTUALES
EN LA OBRA DE TÍTULO DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE TALCA

× -35.422579, -71.648105

× -34.967705, -86.3743

× -35.095902, -72.021317

Arq. Marcelo Staricco Fiorentino

× -34.967705, -71.379981

× -34.461053, -71.477442

× -35.927503, -70.993389

× -35.745896, -71.007185

× -39.447458, -72.046134

× -34.202025, -71.010295

× -35.595263, -71.729109

× -35.463789, -71.619121

500 OBRAS. 1 PROYECTO.

Estrategias Didácticas y Proyectuales en la Obra de Título de
la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR

UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

500 OBRAS. 1 PROYECTO.

Estrategias Didácticas y Proyectuales en la Obra de Título de
la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Arq. Marcelo Staricco Fiorentino
Director de Tesis: Mag. Arq. Pedro Livni

Maestría en Arquitectura. Área de Proyecto y Representación.
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Universidad de la República.
Montevideo, Uruguay. Agosto de 2020.

Agradecimientos

A mi tutor Pedro Livni, quien con su inteligencia y profesionalismo supo guiarme con lucidez y precisión en este proceso. A los profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Talca, cuyo trabajo es el objeto de esta tesis, y muy especialmente a Germán Valenzuela y Glenn Deulofeu quienes me abrieron las puertas de la Escuela y las de sus propias casas, durante mi agradable estadía en la ciudad de Talca. También quiero agradecer a Andrés Maragaño y Eduardo Aguirre por haberme permitido entrevistarlos y por las entrañables charlas que compartimos en el *campus* de la Escuela. A Juan Paulo Alarcón por aclarar muchas de mis interrogantes, haber compartido su trabajo y mostrarme bellísimos paisajes del Valle Central. A Rodrigo Sheward por permitirme entrevistarlo y compartir su experiencia en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016. A todos los egresados de la Escuela de Arquitectura de Talca por concederme entrevistas personales o a la distancia y por haberme facilitado sus memorias de titulación. A Andrés Cotignola y Carolina Tobler por su apoyo y sus siempre lúcidos e inteligentes consejos. A Marcelo Danza por haberme facilitado tan generosamente sus contactos en Chile, aporte fundamental para poder haber llevado a cabo este trabajo. Al Departamento de Enseñanza de Anteproyecto y Proyecto de Arquitectura (DEAPA, Fadu, UdelaR) por haberme otorgado la beca para la realización de la Diplomatura de Especialización Proyectual, posgrado que me permitió poder contar con los créditos y antecedentes suficientes para poder cursar la maestría. A Agustina Sánchez por su paciencia y tolerancia en este largo proceso, así como por sus valiosos aportes y colaboración en el diseño gráfico de este trabajo. Por último, a Beatriz Fiorentino, mi madre, por su incondicional apoyo y consejo constantes.

CONTENIDO

11

CAPÍTULO 0

Resumen
Introducción
Objetivo general
Objetivos específicos
Metodología
Antecedentes

23

CAPÍTULO 1: METAPROYECTO

1998
Modelos que cuestionan
La cuarta escuela
El emboscamiento de jünger
El docente académico vs. el maestro oficiante
Plan de estudios
Ciudad Valle Central
El concepto de lugar en la Escuela de Arquitectura de Talca
El modelo matérico de enseñanza: el arquitecto como artesano
Del territorio al detalle
La figura del maestro ignorante
Aprender haciendo
Estrategia didáctica: reflexión en la acción

95

CAPÍTULO 2: 500 OBRAS. 1 PROYECTO

Universo de estudio
Laboratorio. discurso y práctica
Discurso y práctica en la arquitectura chilena contemporánea
Invariantes en la obra de titulación
Variantes: estrategias proyectuales en la obra de titulación

175

CAPÍTULO 3: TALCA EN VENECIA. SITE Y NON SITE

A Contracorriente

Grupo Talca

El desplazamiento del emplazamiento

201

REFLEXIONES FINALES

Originalidad

Aprender a pensar (haciendo)

Aprender representando vs. aprender haciendo. Simulacro vs. realidad

Perfil del arquitecto

Cultura visual vs. cultura material

Escala real

Contexto

Futuro

211

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

223

ANEXOS

Entrevistas

500 obras. 1 proyecto.

Fichas obras



CAPÍTULO 0

RESUMEN

El objeto de estudio de este trabajo es la práctica académica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca en el Valle Central de Chile.
Como resultado de ella, desde su fundación en 1999, se implementaron una serie de estrategias didácticas y proyectuales, que se distancian de la tradicional enseñanza de la disciplina, que hicieron posible que sus estudiantes materializaran un número considerable de obras de arquitectura en pequeño formato, pero de gran impacto territorial y social en su conjunto.
Entrelazados con el plan de estudios, cuatro talleres consecutivos estructuran, a distintas escalas y con grados de dificultad creciente, una didáctica basada en la experiencia y en el aprender-haciendo. El último de ellos, el taller de titulación, constituye el proyecto final de carrera donde el alumno debe salir del halo protector de la universidad para confrontarse con la realidad y construir su primera obra de arquitectura. Este taller, que funde en una misma arista el plano académico y profesional, exige que el estudiante deba construir una pequeña obra, de unos 10 m2, que implique un problema lo suficientemente complejo para verificar que está en condiciones de obtener su título de arquitecto.
Esta producción reciente ha logrado trazar una nueva narrativa del paisaje arquitectónico en el territorio mediante la construcción de aproximadamente unos 500 proyectos de escala reducida. Estas obras, que a simple a simple vista conforman un conjunto heterogéneo, comparten, sin embargo, una serie de atributos que una vez identificados, permiten reconocerlas como expresión de un solo proyecto. Del estudio de este proyecto académico, a través del análisis transversal de las obras que surgen de su práctica, trata este trabajo de tesis.

PALABRAS CLAVE

Talca - estrategias proyectuales - enseñanza de arquitectura - aprender haciendo - reflexión en la acción

ABSTRACT

The subject of this thesis is the academic practice of the School of Architecture of the Universidad de Talca in the Central Valley of Chile. As result of their distinct pedagogy, they have implemented a series of didactic and design strategies that have enabled their students to materialize a series of small scale architectural works of great territorial and social impact.

Intertwined with the curriculum, four sequential workshops, through explorations of increasing scale and complexity, give structure to an educational approach focused on experiential learning and learning-by-doing. The fourth workshop, where students produce their final project before graduation, is designed to push them outside the confines of the university and into a more open reality for them to produce their first work of architecture. This workshop puts academic and professional practice on the same plane, demanding students build a small piece, of approximately 10 m2. These small projects must involve a problem of sufficient complexity for them to demonstrate the required competence to earn their degree.

The production of the more than 500 small works in this mode has helped trace a new narrative about architectural objects within the landscape. Although at first sight they might appear as independent works, once their common attributes have been identified, they can be understood as varied expressions of a single project. The academic project that permeates the production of these works is the focus of this thesis.

INTRODUCCIÓN

El escenario actual de la enseñanza de arquitectura en Chile está condicionado por la existencia de 44 escuelas de arquitectura correspondientes a 32 universidades públicas y privadas. Del total de estas escuelas, existen 18 ubicadas en Santiago, 13 en la zona norte de Chile, 12 en la zona sur y 1 en la zona central, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca[01] (Assael, 2008). Es así que la condición de aislamiento respecto al resto de sus pares surge en 1997[02] por iniciativa del Ministerio de Cultura que funda una Escuela de Arquitectura en el Valle Central de Chile[03], territorio compuesto por la angostura de Paine y el río Bío-Bío, en el sentido norte-sur, y por la cordillera de Los Andes y la cordillera de La Costa, en el sentido este-oeste (Ver Fig. 01 y 02), como estrategia para equilibrar en parte, la distribución de centros educativos especializados en esta disciplina dentro del vasto territorio chileno[04].

Talca es una ciudad y comuna a 255 km al sur de Santiago de Chile, capital de la provincia homónima y de la Región del Maule[05]. Cuenta con poco más de 200.000 habitantes[06] y es uno de los engranajes fundamentales del motor agrícola de Chile. Esta ciudad que otrora supo ser el centro de una buena parte de la aristocracia chilena y gozó de gran esplendor y prestigio dentro del país, hoy parece ser una ciudad genérica, incluso en parte anodina para quien la visita. La elección de la ciudad de Talca por parte del Ministerio de Cultura obedeció a razones estrictamente geopolíticas y estratégicas. Esta ciudad se encuentra a la mitad de la zona centro, prácticamente equidistante entre la ciudad de Santiago de Chile y Concepción (la primera de las ciudades al sur que posee un centro de enseñanza de arquitectura). Talca posee una escala importante a nivel regional y forma parte del tren que une el eje Santiago-Chillán, que cose gran parte del país en sentido norte a sur. Ubicación, escala, masa crítica suficiente y conectividad parecían hacer de esta ciudad, *a priori* sin atributos singulares, la candidata ideal para situar este nuevo centro educativo de arquitectura.

En 1997 la Universidad encarga al arquitecto Juan Román Pérez[07] el diseño del nuevo Plan y le contrata después como Director de la Escuela de Arquitectura de Talca, la que inicia sus funciones en marzo de 1999 con el arribo de sus primeros 80 estudiantes[08].

La condición de aislamiento geográfico, junto con la total confianza de las autoridades académicas, fueron los ingredientes fundamentales que permitieron a Juan Román delinear una minuciosa estrategia

---

01 La Universidad de Talca es una universidad estatal chilena, que cuenta con cinco campus a nivel nacional. Su casa central se ubica en la ciudad de Talca, capital de la Región del Maule, distante a 250 kilómetros al sur de Santiago, capital del país.

02 Según Juan Román, el proyecto Creación de Carrera de Arquitectura de la Universidad de Talca fue aprobado por la Comisión de Autorregulación Concordada del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, en julio de 1998. J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017. Ver Anexo de Entrevistas.

03 Utilizaremos la definición del Valle Central de Chile formulada por el académico Juan Román Pérez, quien se refiere al mismo como el territorio compuesto por la angostura de Paine y el río Bío-Bío, en el sentido norte-sur, y por la cordillera de Los Andes y la cordillera de La Costa, en el sentido oriente-poniente. Román, J.(2003). Ciudad Valle Central. Talca, Chile: Editorial Universidad de Talca.

04 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

05 El Maule es una importante región de la zona central de Chile. La cruza el río Maule, que fluye desde los Andes hacia el oeste a través del lago Colbún. Su capital es la ciudad de Talca.

06 Según el Censo de 2017 la Comuna de Talca cuenta con 220.357 habitantes. Recuperado de: http://reportescomunales.bcn.cl/2017/index.php/Talca/Población

07 Arquitecto por la Universidad de Valparaíso (Chile). Master en Desarrollo Urbano por la Universidad Politécnica de Cataluña (España, 2005). Doctor en Arquitectura y Patrimonio por la Universidad de Sevilla (España, 2015). Decano de la Universidad de Arquitectura y Música de la Universidad de Talca. En 1998 le corresponde elaborar el Proyecto de Creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca donde se desempeña hasta hoy.

08 G. Valenzuela, comunicación personal, 11 de mayo de 2017.

de enseñanza-aprendizaje para llevar adelante su proyecto académico[09].

El plan de estudios original, si bien ha sufrido sucesivas modificaciones a lo largo de los años, se divide hasta el día de hoy, en una currícula de acuerdo a la tradicional división de conocimientos de las carreras de arquitectura (historia-teoría, tecnología, representación y proyecto). Sin embargo en sus postulados reside la cuota de originalidad de esta experiencia que prevé una implementación lo suficientemente flexible que permita el funcionamiento de cuatro talleres consecutivos de acuerdo a la didáctica de aprender-haciendo. El taller de materia, el taller de cuerpo, el taller de agosto y el taller de titulación. Este último, probablemente el más radical, constituye el trabajo final de carrera, donde cada estudiante debe construir una pequeña obra de arquitectura que no supere los U$S 2.000 dólares de costo para obtener su título de grado. Un taller que se ha convertido en un revulsivo en mucho ámbitos académicos de Latinoamérica, aunque siempre en el marco de *workshops* o cursos extracurrículares, siendo Talca el único que otorga título habilitante a través de este tipo de ejercitaciones a escala uno:uno.

Este taller propone investigar, diseñar, gestionar y construir un proyecto a escala real en algún lugar del territorio del Valle Central, estrategia académica que además de abordar el diseño, la relación con las autoridades locales, los vecinos, los proveedores de materiales, ha de preguntarse por la pertinencia de su accionar en el territorio.

Es en la implementación de estos cuatro talleres que la Escuela de Talca ha logrado distanciarse de las tradicionales formas de enseñanza-aprendizaje del medio latinoamericano, en su mayoría de excelente nivel académico, que siguen líneas de influencia del contexto europeo y norteamericano, lo que tiende a uniformizar las didácticas de aprendizaje más allá del contexto.

Con más de 500 obras de titulación en su haber, la Escuela de Talca es reconocida al día de hoy como una experiencia académica singular respecto a la enseñanza de la arquitectura en Latinoamérica. A casi veinte años de su fundación hemos tomado la distancia suficiente para poder revisar el quehacer disciplinar de la Escuela, así como los postulados académicos que le dieron sustento.

OBJETIVOS GENERALES

Estudiar el proyecto académico de la Escuela de Arquitectura de Talca y sus estrategias didácticas y proyectuales puestas en práctica en la obra de titulación, entendida esta como un laboratorio de experimentación que ha producido en los últimos quince años más de 600 ensayos arquitectónicos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explicitar las estrategias académicas del proyecto Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

- Documentar, sistematizar y clasificar las obras de título de la Escuela de Arquitectura de Talca en el Valle Central producidas en los últimos 15 años, ampliando y complejizando el archivo y registro existente de la Escuela.

- Explicitar las estrategias proyectuales puestas en práctica en la obra de titulación, a través del estudio de una serie de casos y su puesta en relación con los postulados del proyecto académico.

---

09 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

METODOLOGÍA

La metodología escogida parte del análisis de textos y se complementa a través del estudio directo de las obras arquitectónicas de titulación de la Escuela. Se viajó a la ciudad de Talca para poder tomar contacto directo con el fenómeno y ello permitió realizar numerosas entrevistas con los docentes y estudiantes de la Institución. Las que no se pudieron hacer de forma presencial fueron realizadas mediante comunicación personal vía teleconferencia. La transcripción de aquellas más relevantes constan en el apartado final de anexos de este trabajo.
La observación y experimentación directa de las obras analizadas ha sido una parte fundamental del trabajo, pero también lo ha sido el análisis de los textos y escritos de distintos autores y académicos de la Escuela de Arquitectura de Talca, así como entrevistas a egresados, tarea que permitió establecer las bases conceptuales que definen los distintos posicionamientos arquitectónicos que se concretan en cada estrategia proyectual.
Por tanto, se trató de aunar, teoría y práctica, textos y obras, ya que como afirma el catedrático Alberto Campo Baeza, se trata de *"descubrir que la Arquitectura es una cuestión de ideas, pero también de la construcción de esas ideas."* (Campo Baeza, 2012, p.62). Esta frase se encuentra sintetizada en los capítulos "Metaproyecto" y "500 Obras. 1 Proyecto". Las obras construidas son el resultado de un proceso de pensamiento que viene de atrás y que se conecta con la historia pasada y con el presente. La investigación, desde este punto de vista se presenta como la búsqueda de los pensamientos que sustentan cada estrategia estudiada y así poder entender como cada proyecto se relaciona con los preceptos académicos de la Escuela. Por este motivo se ha enfocado la investigación en el análisis de estrategias más que en el estudio de casos aislados, ya que este sistema permite establecer cuales han sido las referencias e influencias de cada posicionamiento, observando como, en muchas ocasiones, provienen de otras disciplinas, permitiéndonos también descubrir continuidades en los modo de proceder de otros proyectos y líneas de pensamiento. Se trata de esta forma de extraer una lógica general (estrategia) a partir del carácter específico de los proyectos analizados y hacer una lectura transversal que sintetice una agenda y establezca las lógicas proyectuales puestas en juego.

La tesis se estructura en tres capítulos:

- Una primera parte, a modo de introducción, contiene la estructura del proyecto de investigación.
- El primer capítulo, denominado "Metaproyecto" trata sobre las ideas, conceptos y circunstancias que dieron sustento a la formación de la Escuela de Talca y su proyecto académico. Es decir nos referimos al proyecto del proyecto, así como también antecedentes de otros modelos alternativos que influenciaron el de Talca.
- El segundo capítulo, denominado "500 obras. 1 proyecto" refiere por completo a la producción de la Escuela, en tanto materialización de las ideas y conceptos contenidos en el proyecto académico. Estas obras a pesar de su variedad y cantidad pueden ser trasvasadas por ciertos temas que trascienden la unidad y hacen al conjunto. Es por ello que son parte de 1 solo proyecto, que se manifiesta de 500 maneras distintas, pero con una agenda común y un discurso único.

Este capítulo se desarrolla en dos grandes partes:

Se realiza una primera síntesis, un catálogo del universo de casos comprendido en el arco temporal a estudiar (2006-2016), en el entendido que el compilar esta información aislada y dispersa, y re formatearla de acuerdo a un mismo código de documentación permite analizar el fenómeno en su conjunto, pudiendo extraer así conceptos generales. Este catálogo de proyectos forma parte de los anexos del trabajo de tesis. A partir de esta primera síntesis se identifican una serie de constantes en la obra de titulación: autoencargo, escala reducida, cultura material, uniones y sensibilidad topográfica. Derivado del primer recorte, y como segunda síntesis, se realiza un estudio de casos más reducido de obra de titulación, a través de la identificación de cuatro estrategias proyectuales, que permite clasificar los casos y analizarlos separadamente:

1) Inspiración Vernácula
2) Amplificadores de Paisaje
3) Proyectos Encontrados
4) Actos Poéticos

Para estudiar cada uno de los casos se realizó el modelado y representación axonométrica de 40 proyectos de obra de titulación, reconstrucción tridimensional basada en fotografías de las obras, planos originales realizados por sus autores, así como descripciones plasmadas en las "Memorias de Titulación". Representaciones gráficas que junto con la correspondientes fichas descriptivas y de análisis dan cuenta de cada una de las obras que se utilizan para estudiar y analizar las cuatro estrategias proyectuales identificadas. Estas fichas forman parte de los anexos de este trabajo y dieron sustento a la reflexión proyectual mencionada. El dibujo es la herramienta del quehacer diario del arquitecto proyectista, de ahí la pertinencia de utilizar medios gráficos para analizar los proyectos de arquitectura. Si la representación gráfica permitió al autor diseñar la obra, también puede facilitar una nueva aproximación a quien la estudia posteriormente. El texto, la palabra, son medios de reflexión, pero no son los únicos para indagar en la arquitectura. Por tanto se puede reflexionar sobre los dibujos originales con nuevos dibujos. Por el carácter escultórico de muchos de los trabajos estudiados, se entendió que la representación axonométrica era la más adecuada al momento de graficar los proyectos estudiados.

- El tercer capítulo trata sobre la experiencia de la Escuela de Arquitectura de Talca en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016 de la que fuera curador el también chileno Alejandro Aravena. Este acontecimiento resulta un punto especialmente relevante en la trayectoria de la Escuela, y debido a su singularidad, lo utilizaremos a modo de epílogo. Se podría decir al respecto que es la edición del proyecto académico (Torres Nadal, 2019, p. 31) de la Escuela de Arquitectura de Talca[10] .

- Por último, y a modo de cierre, se realizan una serie de reflexiones sobre algunos temas que parece pertinente instalar en la discusión disciplinar sin que ello signifique formular juicios concluyentes, sino meramente consideraciones provisionales que ambienten un mayor y mejor entendimiento del fenómeno estudiado.

10 Según el académico José María Torres Nadal en la teoría de la Pedagogía se considera que el tiempo dedicado a pensar el después....,el después de un curso, el después de una reunión, el después de un proyecto. (Torres Nadal, 2019, p. 31)

ANTECEDENTES

En el año 2016 tomamos contacto directo con la Exposición del Pabellón de Chile en la 15ª Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, "Reporting from the front"[11] en la que se presentaron 15 obras proyectadas por estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, diseñadas con el objetivo de transformar la vida cotidiana de las personas que viven en regiones rurales de Chile. Curada por Juan Román Pérez y José Luís Uribe Ortiz[12] "A Contracorriente" exhibía el trabajo de una nueva generación de arquitectos que concibieron, gestionaron, diseñaron y construyeron pequeños proyectos de arquitectura con el fin de obtener su título profesional en arquitectura. Proyectos que fueron construidos con muy pocos medios, utilizando los recursos sobrantes de procesos agrícolas y materiales locales fácilmente disponibles en un entorno rural. Si bien teníamos conocimiento y contacto directo con esta experiencia y los productos que habían sido generados a partir de esta Institución, siendo referencia directa, en muchos casos, de la experiencia académica realizada en el marco de los cursos de primer año del Taller Danza de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República[13], encontrar el trabajo de estos colegas compilado bajo un tema curatorial en la bienal de arquitectura más importante del mundo fue una experiencia removedora; por lo que dicha exposición se convirtió en un aporte fundamental en el comienzo del desarrollo de este trabajo y en la elección del tema de estudio.

También es un antecedente fundamental que recopila parte de la experiencia arquitectónica reciente en este territorio el libro editado José Luís Uribe Ortiz, "Talca: Cuestión de Educación"[14]. Esta publicación describe el modelo educativo construido por la Escuela de Arquitectura de Talca, y recoge algunas de las experiencias arquitectónicas más relevantes que han surgido del laboratorio de arquitectura en los últimos años.

Por su parte la Escuela de Talca ha realizado también desde su fundación una serie publicaciones que recogen su forma de pensamiento y los antecedentes del modelo que han dado lugar al "método Talca". Existen las Revistas de la Escuela de Talca, el libro "Talca Inédito"[15], así como diversos artículos publicados por algunos de sus profesores en revistas latinoamericanas y europeas.

Como estudio de una experiencia académica muy similar en el entorno rural también, pero en América del Norte, resultan especialmente relevantes como precedentes los libros escritos por Andrea Oppenheimer para la Universidad de Princeton, "Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency"[16]

---

11 La Junta de la Biennale di Venezia nombró al arquitecto chileno y ganador del Premio Pritzker Alejandro Aravena como el Director de la 15° Exhibición Internacional de Arquitectura, que se realizó entre el 28 de mayo y el 27 de noviembre de 2016.

12 Arquitecto, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile. Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, España. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

13 El Taller Danza, es una de las 9 cátedras del Departamento de Anteproyectos y Proyectos de la Facultad. Desde el 2011 viene desarrollando en los cursos de primer año los talleres uno:uno. Son proyectos ideados, desarrollados, gestionados y construidos colaborativamente por los estudiantes en distintos espacios del territorio, estableciendo diálogos y trabajando en coordinación con distintas instituciones que se han sumado a las propuestas.

14 Uribe, J. Grioborio, A. (2013). *Talca: Cuestión de Educación*. México. Editorial Arquine.

15 Román, J.(2013). *Talca Inédito*. Talca, Chile. Editorial Pequeño Dios

16 Oppenheimer, A. Hursley, T. (2002). *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. New York, Estados Unidos. Princeton Architectural Press Ed.

y "The Rural Studio After Samuel Mockbee: Rural Studio: Twenty Years of Designing and Building in Hale County"[17] . Estas publicaciones dan cuenta de la producción arquitectónica del Rural Studio de la Auburn University of Alabama (E.E.U.U.). Un programa de diseño y construcción fuera del *campus* de la Universidad creado en 1993 por Dennis K. Ruth y Samuel Mockbee, que brinda a los estudiantes de arquitectura una experiencia práctica educativa que al mismo tiempo ayuda a una población marginada en la región del Cinturón Negro de West Alabama[18].

También fue un antecedente obligado para el desarrollo de este trabajo la experiencia de la Universidad Católica de Valparaíso al norte de Chile. Fundada en 1971 en el extremo sur de la playa en Ritoque, la "Ciudad Abierta" es una escuela de arquitectura que ha definido su pedagogía como una conjugación de poesía y arquitectura. Un ámbito académico que reelaboró, desde sus comienzos, las relaciones y límites entre los oficios de la arquitectura, el diseño, la pintura y la escultura, con la poesía. En el marco de sus ejercicios de taller, los estudiantes participan en eventos colectivos que remiten a prácticas surrealistas como el "cadáver exquisito" y la escritura automática. Estas prácticas son puntos de partida para el diseño y construcción de edificios e instalaciones en el *campus* de Ciudad Abierta. El proceso evidencia la filosofía de la escuela: que la arquitectura debiere ser un evento colaborativo, efímero y utópico que exista fuera de los límites de la práctica convencional de la profesión. (León, 2016, p. 80) Modelo pedagógico alternativo que, aún con sus diferencias, comparte varios puntos de contacto con la experiencia en Talca.

Por último la exposición realizada por José Luís Uribe Ortiz, "Arquitecturas de Autor: Primera Exposición de Arquitectura Emergente en el Maule"[19], nos hizo tomar conciencia que la experiencia realizada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca comenzaba a transitar un nuevo estadio, en el cual ya no era la única protagonista del Valle Central, sino que empezaban a egresar las primeras generaciones de jóvenes arquitectos que comenzaban a producir sus primeras obras de arquitectura. La exposición planteaba así una visión crítica en torno a la actual narrativa arquitectónica local, mediante la revisión del trabajo de algunas jóvenes oficinas de arquitectura con profesionales formados en el seno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Muchos de los proyectos de titulación han sido ampliamente difundidos en publicaciones de arquitectura, tanto impresas como electrónicas. Sin embargo, en la enorme mayoría de los casos, la difusión consiste simplemente en presentar las obras (incluso en el caso de publicaciones que incluyen un conjunto de casos) como objetos singulares y aislados, sin información del contexto académico de su origen y con especial y casi único énfasis en sus atributos visuales y paisajísticos. Es por ello que este trabajo ofrece la oportunidad de elaborar consideraciones acerca de las condiciones en las que se disparan los proyectos, las estrategias de proyecto, el proyecto como proceso de aprendizaje y las búsquedas y reflexiones individuales, pero fundamentalmente, colectivas que los sostienen.

---

17 Freear, A., Barthel, E.,Oppenheimer A., Hursley, T. (2014) *The Rural Studio After Samuel Mockbee: Rural Studio: Twenty Years of Designing and Building in Hale County*. New York, Estados Unidos. Princeton Architectural Press.

18 Región situada al suroeste del sur de los Apalaches, un área que se conoce con el nombre de "Black Belt", debido al color negro característico de la tierra del lugar y rica en producción de algodón.

19 Inaugurada el 3 de octubre de 2016 en la Galería Gabriel Pando, ubicada en Calle 1 Norte #927, Edificio Portal del Maule 1º piso, Talca, Chile.

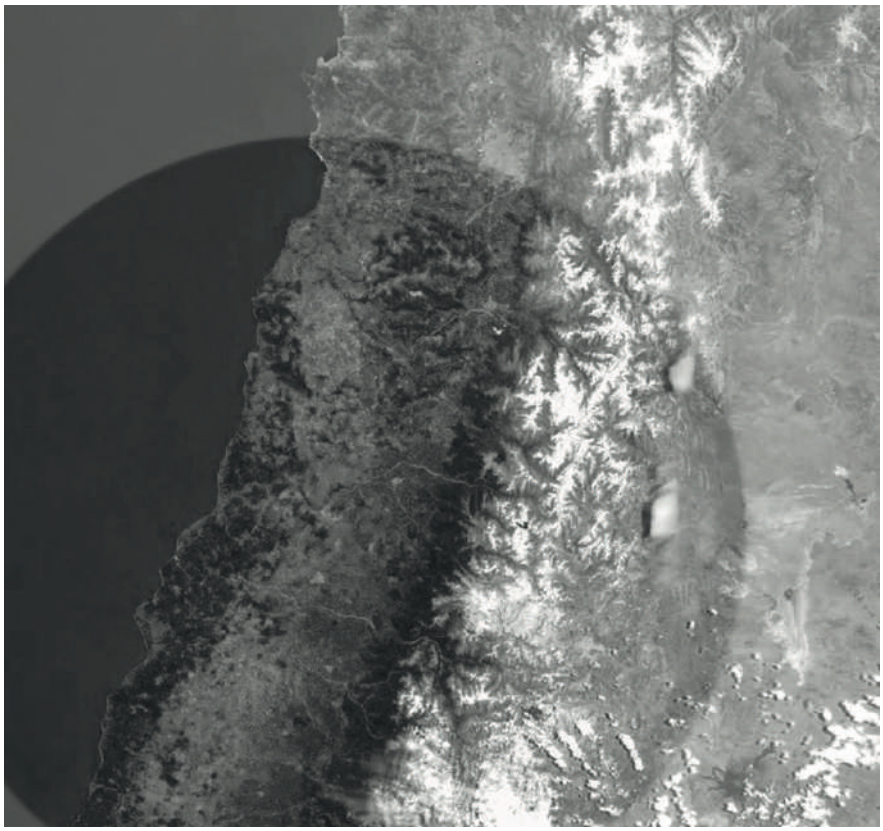


Figura 1 – Foto Satelital del Valle Central de Chile. 250 km a la redonda.
Fuente: Talca Inédito



Figura 2 – Valle Central de Chile. Precordillera de los Andes
Foto: Hector Labarca Rocco



1

METAPROYECTO

METAPROYECTO

En enero de 1998 la Universidad de Talca solicita a la arquitecta Ángela Schweitzer[01] el proyecto de creación de la carrera de arquitectura. La profesora Schweitzer, en ese entonces reconocida experta en enseñanza de la arquitectura en Chile (Román, 2014, p. 115), no acepta el encargo[02] y recomienda contratar al arquitecto Juan Román Pérez quien realiza un proyecto que es aprobado por la Junta Directiva de la Universidad de Talca el 19 de agosto de 1998[03]. En octubre del mismo año, la Universidad contrata al profesor Román como Director de la Escuela de Arquitectura que inicia sus funciones en marzo de 1999 con la llegada de sus primeros 80 alumnos. Juan Román comenta en una entrevista realizada por Andrés Giriborio para la revista Arquine:

> *Hay una decisión primera de la Universidad por crear una escuela de arquitectura, etapa de la cual no tengo mayores antecedentes, pues, a principios de 1998 me contactan para concebir y desarrollar el proyecto, esto es elaborar el perfil del egresado, la malla curricular, los planes de estudio y todo eso. Hace ya tiempo que no reviso ese escrito pero sé que están ahí el territorio, el saber-hacer y el poder-hacer, cosas que, con otros nombres, se mantienen vigentes hasta hoy. Posteriormente, a finales de 1998, la rectoría me propone dirigir la escuela, ofrecimiento que hasta hoy no termino de entender pero que en ese momento acepto. El caso es que en marzo de 1999, junto a Germán Valenzuela y Juan Pablo Corvalán –entonces jóvenes promesas- recibimos a nuestro primeros alumnos, todos provenientes de Talca y ciudades cercanas, una zona en la que nunca había existido una escuela de arquitectura. Y bueno, ya a mediados de ese año había caído en cuenta que las maneras, que lo métodos de enseñanza había que cambiarlos pues se trataba de un estudiante distinto de aquellos que había tenido antes en otras ciudades de Chile. Ese parece ser el momento en que surge un proceso que algo tuvo de original.* (Román, 2013)

Sobre los comienzos de la Escuela, y los sucesivos cambios que hicieron al plan originalmente propuesto al rector de la Universidad, Germán Valenzuela[04] comenta:

> *Y fue así que al cabo de los primeros cuatro meses ya nos dimos cuenta de que el Plan no estaba mal, pero que estaba desajustado. Veníamos de la Escuela de Valparaiso, de la Universidad de Chile, de la tradición de la Católica de Santiago, etc. De una realidad totalmente diferente. Y ahí surge la idea que tenía que ser mucho más radical que lo que nosotros mismos nos habíamos podido imaginar en*

---

01 Arquitecta chilena egresada de la Universidad de Chile (1952). Desde 1960 ejerció la docencia y la investigación en la Universidad de Chile, de Valparaíso. Fue invitada en varias ocasiones a distintas escuelas de arquitectura en Inglaterra, Alemania y España, donde pudo ejercer la docencia y la investigación, y a la vez, perfeccionarse en la pedagogía de la arquitectura. Alrededor de los años 80 fue nombrada Directora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Norte donde tuvo la labor de organizar, para ese entonces, aquella nueva carrera.

02 La arquitecta chilena María Ángela Schweitzer Lopetegui fallece poco tiempo después, el 9 de julio de 2002.

03 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

04 Germán Valenzuela es arquitecto por la Universidad Marítima de Chile y Master en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Es co- fundador y ex Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, donde es profesor de diversos talleres de arquitectura, profesor guía de cursos investigación y de obras de titulación.

> *Valparaiso desde donde redactamos el plan. Es ahí que surge la idea o la premisa que la herramientas tradicionales de la arquitectura no nos servían para transmitir a los futuros arquitectos los conceptos básicos de la disciplina*[05].

Desde el nacimiento del proyecto de Escuela ideado por el arquitecto y profesor Juan Román se propuso la elaboración de una estrategia de enseñanza-aprendizaje deliberadamente singular y experimental, respondiendo, y aprovechando, la condición periférica de la institución dentro del territorio chileno. Estrategia que se fue ajustando en el tiempo en la medida que se iban realizando los distintos cursos, y se iba entendiendo el perfil del estudiante que llegaba a la Escuela. El Plan de Estudios redactado por Román y sus colaboradores era lo suficientemente radical como para seducir a las autoridades pero también lo suficientemente (y estratégicamente) amplio como para poder ir ajustando los cambios que se consideraran necesarios en la implementación del mismo:

> *Es que el plan de estudios era muy abierto, bastante ambiguo. Estaba construido de forma generalista a propósito para que nos diera la mayor libertad posible. Aunque era un plan muy radical ya en el 98, nos permitía cambiarlo cuántas veces quisiéramos. Porque definimos los bordes de los cursos, pero no los contenidos con toda precisión, para que pudiéramos tener la libertad de poder ir cambiando a medida que fuéramos entendiendo las circunstancias. Ya intuimos en esa época que íbamos a tener que hacer modificaciones sobre la marcha.*[06]

Estos cambios se fueron sucediendo en el tiempo de acuerdo a una serie de constataciones empíricas. La primera de ellas fue que el perfil del estudiante que acudía a la Escuela, tenía un capital cultural escaso, con los índices más bajos en las pruebas de educación, y por sobre todas las cosas con una capacidad de abstracción muy reducida (Adriá, 2012, p. 19). Según Juan Román a los pocos meses se dieron cuenta que no podían centrar los cursos en el espacio, como era costumbre en las escuelas de arquitectura de donde provenían. Descartado así el enfoque espacial que necesitaba una capacidad de abstracción y nivel cultural con el cual no se contaba, se abrió una senda cercana a la materialidad de los objetos, a lo táctil, a lo manual propios del artesano. Con el tiempo lo material ya no fue una estrategia de remplazo, sino que se convirtió en un camino que tomó fuerza (Adriá, 2012, p. 19).
En el siguiente capítulo se analizarán los distintos lineamientos estratégicos puestos en práctica por Juan Román y sus colaboradores[07], así como algunos antecedentes de clara influencia, en el proyecto académico de la Escuela.

MODELOS QUE CUESTIONAN

Unas de las claves para la renovación de la *praxis* de la arquitectura reside en los experimentos

---

05 G. Valenzuela, comunicación personal, 11 de mayo de 2017.

06 G. Valenzuela, comunicación personal, 11 de mayo de 2017.

07 Si bien la redacción del Plan estaba a cargo del profesor Juan Román y se encuentra firmado por él, Román reconoce a Germán Valenzuela, como co-autor del proyecto de la Escuela de Arquitectura de Talca.

pedagógicos realizados en las escuelas que imparten la disciplina. Según Muxi y Montaner (2014), gran parte de la arquitectura institucional de la sociedad industrial del siglo XIX pudo hacerse gracias al sistema compositivo racional que el arquitecto Jean Nicolas Louis Durand ideó para formar ingenieros civiles en la École Royale Polytechnique de París en la primera década del siglo. Cien años más tarde, la escuela de la Bauhaus en Alemania, concentró gran parte de la renovación disciplinar, formal y estética de la primera mitad del siglo XX, con las orientaciones pedagógicas innovadoras de arquitectos y artistas como Walter Gropius o Lászlo Moholy-Nagy. (Muxi y Montaner, 2014)

Este efecto revulsivo en la disciplina, que surge desde la academia, se ha comprobado también en las últimas décadas a partir de instituciones como la Cooper Union de Nueva York, dirigida por John Hejduk en el último tramo del siglo XX, y de la que han egresado arquitectas y arquitectos como Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio o Laurie Hawkinson. Otra de las escuelas que ha influenciado durante décadas la práctica arquitectónica es la Architectural Association de Londres, en especial desde 1971 hasta 1990, cuando estuvo dirigida por Alvin Boyarsky y había profesores como Rem Koolhaas, Elias Zenghelis, Steven Holl, Bernard Tschumi y Zaha Hadid entre otros. Más recientemente, pero en EE.UU., podemos encontrar el ejemplo del Rural Studio de la Universidad de Auburn (Alabama). Escuela con una serie de programas relacionados con la realidad social del contexto próximo a la que haremos referencia con mayor profundidad más adelante.

Muchas de estas experiencias han sido recopiladas y estudiadas en el proyecto de investigación que lideró Beatriz Colomina, en conjunto con estudiantes de doctorado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton (EEUU), llamado “Radical Pedagogies” que tiene su enfoque en las escuelas y programas que surgieron de la postguerra, fuertemente ligadas a los cambios sociales de la época (Colomina, 2017).

Esta investigación da cuenta de algunas de las prácticas académicas más innovadoras alrededor del mundo que revolucionaron a través de sus postulados y estrategias de aprendizaje. Entre ellas la experiencia en Latinoamérica, como por ejemplo en Argentina donde han proliferado prácticas renovadoras, de gran influencia, como la de la Escuela de Arquitectura de Tucumán, creada a fines de los 40, como una nueva Bauhaus en Sudamérica. Uno de sus más destacados profesores, fue el italiano Enrico Tedeschi, que en 1961 se afincó en Mendoza para fundar una nueva Facultad de Arquitectura, atenta a la escala urbana y al medio ambiente. Desde el propio plan de estudios, Tedeschi planteaba un enfoque innovador en la enseñanza disciplinar, en lo referido a la interpretación del contexto, la consideración de la naturaleza y la historia de la arquitectura como herramienta crítica del proyecto. También en Argentina, pero en la década de los 90, el Instituto del Diseño, en la Facultad de Arquitectura en la Universidad Católica de Córdoba, creado por César Naselli, discípulo de Marina Waisman, ha continuado con estos laboratorios pedagógicos; profundizando en los procesos creativos y didáticos del diseño, estimulando una amplia escuela de profesores, arquitectos y arquitectas, como Mónica Bertolino e Inés Moisset entre otros[08]. (Muxi y Montaner, 2014)

Sin embargo uno de los países más fértiles en materia de ensayos pedagógicos es Chile, siendo la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) uno de sus ejemplos más paradigmáticos.

---

08 Experiencias Pedagógicas estudiadas por la historiadora española Beatriz Colomina en su trabajo de investigación “Radical Pedagogoies” realizado junto a estudiantes del curso de doctorado de la Universidad de Princeton, EEUU. Recuperado de: https://radical-pedagogies.com

Experiencia académica creada en 1952 por un grupo de profesores que impulsaron una línea autónoma de enseñanza, fundando en 1970 la "Ciudad Abierta", un proyecto social y educativo cuya expresión material fue una serie de edificios autoconstruidos y aislados para la enseñanza, la creatividad y la residencia.
La influencia conceptual de esta práctica académica, basada en una visión poética de la realidad se ha notado durante décadas en una parte de la arquitectura chilena, teniendo continuidad en otras escuelas también basadas en la observación, la imaginación y la acción social, como las de Bio Bio y Talca. (Montaner, 2011, p. 66)

La Ciudad Abierta de la Universidad Católica de Valparaíso

En el caso específico de la Escuela de Talca el modelo pedagógico y didáctico puesto en práctica por Juan Román, si bien con características específicas y originales, puede ser rastreado en varios antecedentes. Entre ellos el más significativo y conocido, es el de la experiencia educativa llevada a cabo por la Universidad Católica de Valparaiso en el norte de Chile. Liderada por el arquitecto chileno Alberto Cruz[09] y el poeta argentino Godofredo Iommi[10], su pedagogía dejó de lado las fuentes disciplinares y se volcó, para un conjunto más amplio de referencias de las vanguardias históricas, en una búsqueda por lo "*absolutamente moderno*"[11]. Esta práctica académica se basó en la integración de alumnos y docentes para la realización de prácticas colaborativas con el objetivo de construir una serie de edificios dentro de los confines de la Escuela. Con el tiempo esta experiencia devino en la necesidad de una vida en comunidad que se concretó en la creación de la "Ciudad Abierta de Amereida" en la década del setenta. Fue así que la Escuela proponía un radical cuestionamiento de los modelos de enseñanza académica de la arquitectura y también eliminar la distancia entre los alumnos y los profesores así como asumir la experiencia práctica de construir como parte de la formación de la profesión.
Ciudad Abierta surge en 1970 cuando un grupo de treinta profesores con sus familias, encabezados por Cruz y Iommi se asentaron en un terreno de casi 300 hectáreas situado en Ritoque a unos 50 km al norte de Valparaiso[12]. En ese momento se crea la "Cooperativa Amereida", asociación civil que construyó una veintena de edificaciones esparcidas entre las dunas y sobre la colina. El principio básico de esta cooperativa es que todo lo construido es propiedad colectiva, incluso las viviendas unifamilares son realizadas por estudiantes y profesores con los recursos disponibles y los materiales locales. Los proyectos se diseñan colectivamente, "en ronda" (Caraves Silva, 2007, p. 8), incluso sin

09 En 1952 fue uno de los creadores e impulsores del Instituto de Arquitectura y Urbanismo perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, junto a destacados profesionales como el poeta Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y los arquitectos Fabio Cruz Prieto, Francisco Méndez, José Vial y Jaime Bellalta. Partícipe de la primera Travesía, fue fundador del Instituto de Arquitectura de la P.U.C.V., la Escuela de Valparaíso y autor de libros, proyectos y obras de arquitectura en Chile.

10 Fue un poeta y profesor universitario que tuvo un rol protagónico en la formación del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, la Escuela de Arquitectura de la PUCV y la Ciudad Abierta de Ritoque. Fundó en 1952 la Escuela de Valparaíso, una escuela que rompe con los cánones de la época y basa su enseñanza en la modernidad. Godofredo Iommi contribuye de manera fundamental en las bases teóricas de la escuela, donde se concibe la arquitectura ligada a la poesía.

11 Bajo el título "Hay que ser absolutamente moderno" Godofredo Iommi reflexiona en una clase dictada en 1979 sobre los postulados poéticos que conducen a la poesía moderna y a una definición de modernidad que aborda el presente en su disputa con la tradición. Iommi, G. (2003). Santiago, Chile. Editorial Archivo Histórico José Vial Armstrong.

12 El terreno fue previamente parte de una gran finca. La compra se hizo posible gracias a la reforma agraria establecida por Frei, a pesar de que tuvo lugar durante el gobierno de Allende. Alfieri, M. (2000) *La Ciudad Abierta: Una Architettura Fatta in Comune, una Comunità di Architetti = An Architecture Created in Common, a Community of Architects.* Italia, Roma: Libr. Dedalo.

un plan de antemano. Es así que entre 1970 y 1980 se construyeron los espacios de uso público, las ágoras, edificios utilizados para actividades docentes y recreativas. Todos ellos diseñados de acuerdo a un trazado sin núcleo central o ejes viarios estructurales, ajenos a los trazados regulares y próximos a los principios urbanos de los situacionistas. (Segre, 2011, p. 59) También fueron construidas unas veinte viviendas, las llamadas hospederías, que albergan la vida familiar dentro del *campus*, pero que también son espacios de convivencia y trabajo, además de ser los lugares de alojamiento de los visitantes. Así paulatinamente, el proyecto académico devino en una forma de vida para los profesores de la Escuela. No era simplemente un trabajo, decidieron transformar el proyecto de "Ciudad Abierta" en su casa. El equipo docente recibió contratos a tiempo completo por parte de la Universidad, aunque con sueldos reducidos. (León, 2016, p. 83) No obstante lo cual, el compromiso de compartir sus salarios y ocasionalmente las condiciones de vida les permitió evitar el trabajo en oficinas profesionales fuera de la escuela. (León, 2016, p. 83) De esta forma la práctica profesional del grupo se desarrolló en simultáneo a la académica, de modo semejante a los talleres de la Escuela de Bellas Artes de París: es decir, el trabajo realizado en el Instituto era parte de un proceso de aprendizaje en el que participaban estudiantes y profesores fuera de las aulas. Modelo colectivo que contrastaba radicalmente con el de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica en Santiago, donde los profesores mantenían una carrera profesional autónoma, separada de sus cargos docentes de medio tiempo. Desde los inicios de la Escuela, los miembros del grupo Valparaíso trataron de distanciarse de la práctica profesional tradicional, que veían como un obstáculo para el desarrollo de un discurso más significativo y coherente. (Pérez de Arce, Pérez y Rispa, 2003, p. 35) Esta posición los aislaba aún más del resto de la academia chilena. Al respecto, Mario Pérez de Arce, ex profesor y decano de la PUC en Santiago[13], y colega de Cruz, describe su impresión del grupo del Instituto de Arquitectura: *"Cada tanto tiempo me encontraba con ellos, pero la verdad es que yo siempre sentí a la Escuela de Valparaíso como una cosa muy cerrada, hermética. Como que ellos hablaban un lenguaje propio".* (Pérez de Arce et al, 2003, p. 40)

A continuación enumeramos algunas influencias y diferencias con la Escuela de Arquitectura de Talca:

• **Construir:** La UCV, desde su fundación, se propuso ser una comunidad que combinara la vida, el trabajo y el estudio, pero por sobre todas las cosas, experimentar desde la acción directa como forma de desarrollar el aprendizaje en la arquitectura. A través de talleres colectivos y colaborativos se piensan y construyen, hasta el día de hoy, las obras dentro y fuera del *campus*, algunas efímeras y otra permanentes. Así el acto de construir es la obvia influencia que tiene la Escuela de Valparaiso sobre la Escuela de Arquitectura de Talca. Esta influencia, se encuentra especialmente remarcada debido a que el Profesor Juan Román cursó sus estudios en la Universidad de Valparaiso[14]. Claramente el modelo de la primera tuvo influencia en la segunda. Sin embargo cabe puntualizar algunas diferencias importantes. La primera de ellas es que en el trasfondo de la arquitectura que se enseña en Valparaíso podemos encontrar un humanismo de raíz católica interpretado de la manera más poética posible, que entiende la creación humana como un sistema de objetos construidos a partir del ensamblaje de materiales que,

13 Sigla que designa a la Pontificia Universidad Católica de Santiago

14 Cursó sus estudios de grado en Universidad de Chile de Valparaiso, por la cual la experiencia de la Universidad Católica de Valparaiso le era muy cercana.



Figura 3 – Ciudad Abierta. UCV. Construcción 1:1. Ritoque, Región de Valparaíso, Chile, 1971.
Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



Figura 4 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Titulación. "Refugio de Pleamar". Dunas de Cuchi, 25 Km. al norte de Constitución, Región del Maule, Chile. Estudiante: Daniel Prieto Labbé. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Daniel Prieto Labbé.

poéticamente, van colonizando y señalando un territorio siempre inacabado, continuamente refundado, la "Ciudad Abierta". Al preguntarle sobre la influencia de la UCV[15] sobre Talca, Juan Román simplemente contestó: *"el único punto de contacto es construir"*[16]. Esta sentencia deja en claro que los docentes de Talca no consideran que los postulados de la "Ciudad Abierta" tuvieron influencia, al menos directa, en el proyecto académico de Talca. No obstante lo cual, en su negación reconocen que hay un punto de contacto entre ambas Escuelas, y este punto de contacto es nada más y nada menos la característica más distintiva de ambas (Ver Fig. 3 y 4). En la afirmación de Román podemos inferir que la diferencia entre ambos modelos se hace presente en la pregunta de cuál es el objetivo de construir.

En el caso de la Católica era construir una utopía, otra realidad alternativa a la existente, una refundación poética de América, bajo la tesis de que Cristóbal Colón, venía a las Indias y América emerge como un regalo, donde el continente sudamericano es un territorio desconocido, al que hay que nombrar y fundar nuevamente[17].

En Talca este sentido tiene una base más pragmática; construir para formar arquitectos, porque según sus convicciones, es la mejor forma de transmitir las habilidades disciplinares a los estudiantes que reciben, y construir para mejorar la calidad de vida de la población local, pues ese es el fin social del arquitecto. Es por ello que cada uno de los proyectos que se llevan a cabo en los distintos talleres, pretenden ser funcionales a la comunidad del Valle Central. Por lo tanto si bien existe una palabra común entre ambos proyectos académicos, construir, la gran diferencia entre ellos es la pregunta que se hace cada Escuela: ¿Para qué construir? Y cuando los profesores de Talca responden a esta pregunta, la respuesta es siempre la misma, *"para formar arquitectos"*[18], siendo el trasfondo social que adquieren muchas de sus obras, no un fin en sí mismo, sino una parte fundamental de la formación profesional. O sea, existe una base pragmática en esta forma de hacer las cosas, no se trata de la construcción a través de la poética, sino en todo caso en la poética de la construcción como estrategia para formar arquitectos que, a su vez, entiendan que la profesión tiene un fin social.

• **Entorno, Observación y Oficio:** El método y las aportaciones de la Escuela de Valparaiso constituyen todo un proceso que ha ido evolucionando y construyéndose a lo largo de la experiencia de muchos años. En una primera fase partieron del estudio a fondo de la arquitectura popular autoconstruida de Valparaíso, espontánea, versátil y policroma. Por tanto, los primeros pasos consistieron en aprender a proyectar a partir de saber ver e interpretar de un modo poético la realidad del entorno. Esto podría configurar el segundo punto de contacto entre los dos proyectos académicos: aprender sobre el entorno construido inmediato, identificando y aplicando las reglas del sentido común en las que se basan la arquitectura vernácula de cada una de las regiones en las que se encuentran.

En el caso de Valparaiso esto se ha ido desdibujando con el correr de los años, sin embargo Talca ha mantenido un proceso más coherente y una línea más marcada en este sentido. Aprender de las construcciones locales, del entorno agrícola, entendiendo cuales son las bases de esa arquitectura de

15 Sigla que designa a la Universidad Católica de Valparaiso

16 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

17 Los profesores de la Católica de Valparaiso se propusieron redescubrir el sentido de América y su destino en el mundo, para de esa manera, refundar el continente desde la poesía y proponer un modo de habitar poético. Esto se basaba en que para ellos la fundación de América había sido fallida, desde el momento que Colón había creído que había llegado al continente asiático.

18 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

sentido común, para poder reinterpretarlas en clave contemporánea. Entonces, la observación de dónde y cómo habito, parece ser otro factor común entre ambos modelos. En el caso de la UCV la arquitectura es concebida como el oficio con el que el hombre obra en el mundo, cogenerada con la poesía que se asienta en la observación directa con el dibujo y texto. (Muntañola Thornberg, 2007, p. 23) En el caso de Talca esta observación parte de entender cuales son los oficios de un lugar, y las formas de habitar un territorio para así reinterpretarlas.

• **Travesías y los Talleres de Obra:** En 1965, Alberto Cruz, Godofredo Iommi y Fabio Cruz, junto a otros siete acompañantes, emprendieron una primera "Travesía por América". Este "estudio geo-póetico", según lo calificó la prensa de la época[19], fue concebido como una experiencia de compenetración con el territorio, que permitiera desarrollar, *in situ*, soluciones coherentes con el entorno. En esa travesía[20] inaugural se gestó lo que posteriormente se convertiría en el poema "Amereida I"[21], texto fundacional que inspira el quehacer de la Escuela. El ejercicio se convirtió con el tiempo en una actividad curricular, que sus alumnos realizan anualmente hasta el día de hoy. En el caso de Talca, el proyecto académico instala también una actividad que se realiza todos los años desde el 2004 y ha sido llamado "Taller de Obras" o "Taller de Agosto"[22]. Esta instancia curricular convoca desde entonces a los estudiantes de primero a quinto año de la Escuela durante seis semanas, en un proceso que conjuga investigación, proyectación y construcción para indagar en las maneras de la modernización del territorio asociado al Valle Central de Chile. La "travesía" de los docentes y estudiantes de Talca nuevamente tiene otro trasfondo, más pragmático, conocer el territorio, entenderlo y poder actuar en consecuencia de forma adecuada y no con soluciones importadas. Al respecto de este taller Germán Valenzuela dice:

> *...en el año 2004 a raíz de una serie de trabajos académicos que se venían haciendo desde 1999 con los estudiantes, decidimos un poco salir del campo protegido del campus universitario y poner nuestra obra en algún lugar del territorio. De alguna forma vincularse con la sociedad y con el problema que significa estar en un lugar público, en una plaza, en un espacio social ... Al principio estábamos más preocupados de insertarnos en el paisaje ... Es una región muy bella, muy hermosa y muy potente climáticamente, morfológicamente... Partimos en realidad del desconocimiento, de cómo podía resultar salir a la calle con los estudiantes. Y elegimos una escena que tiene más que ver con el territorio, el encuentro de los ríos por ejemplo.... Y vincularse a una muy muy pequeña comunidad rural para quienes construimos una plaza más bien efímera ... En los años siguientes fuimos incorporando cada vez más el tema de la participación de los propios poblados." (Valenzuela, 2013, p.72)*

---

19 *"10 Profesores Universitarios inician un estudio geo-poético por América Latina"* titulaba un diario local de la época (1965). Fuente: Escuela de Arquitectura UCV (1986). Amereida: Bitácora de la Travesía. Valparaiso, Chile. Editorial Universidad Católica de Valparaiso.

20 Las travesías son viajes realizados anualmente por estudiantes y profesores de la UCV por distintos lugares de América donde construyen pequeñas obras colectivas y colaborativas a través de materialidades austeras y la intervención sutil del paisaje.

21 Amereida es un poema escrito de forma colectiva y publicado el 15 de mayo de 1967. Se le conoce también con el nombre de Amereida I, debido a que existe un libro subsecuente, también llamado Amereida que, para ser diferenciado del primero, fue nombrado como Amereida II. Además, existe un tercer libro llamado Amereida Travesías 1984 a 1988, que también debido a la sucesión, fue denominado Amereida III. Fue compuesto luego de un viaje realizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1965, en donde se recolectaron diversos textos, poemas e ideas. Fuente: https://www.ead.pucv.cl/escuela/vision-poetica/amereida/

22 Termino coloquial que le dan al taller los estudiantes y docentes de la Escuela de Arquitectura de Talca. El taller se realiza en el tercer trimestre que coincide con el advenimiento de la primavera, estación especialmente apta para realizar trabajos de campo.



Figura 5 – Acto Inaugural de la Ciudad Abierta. UCV. Construcción 1:1. Ritoque, Región de Valparaíso, Chile, 1971.
Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



Figura 6 – Escuela de Arquitectura de Talca. Construcción 1:1. Taller de Obras 2009.
Ciudad de Talca. Profesor: Germán Valenzuela. Foto: Germán Valenzuela.

Si bien en el inicio de las travesías de la UCV[23] existe un trasfondo poético, con el correr de los años estos viajes de descubrimiento han ido adquiriendo un objetivo más disciplinar, siendo en la actualidad ambas modalidades bastante similares en cuanto a sentido y duración. En la web de la UCV dice respecto a las travesías: *"En 1984 se incorpora al currículum de los alumnos de Arquitectura y Diseño la realización de una travesía anual dentro del ámbito de cada Taller. El continente se extiende y nosotros con ellos vamos a él para habitar su intimidad y su mar interior al que amereida canta. Se han realizado ya más de 100, en donde la totalidad de los talleres de la Escuela, alumnos y profesores realizan obras concretas de Arquitectura y Diseño, en algún punto de América fijado a través del estudio que desarrolla cada Taller. Estas Travesías se llevan a cabo durante el tercer trimestre de cada año y duran alrededor de un mes"*[24]. Por lo tanto si bien ambas experiencias se diferencian en sus orígenes, actualmente comparten varios puntos de contacto desde el punto de vista didáctico, la duración en el tiempo de los talleres, el trabajo colaborativo entre estudiantes y docentes y especialmente la voluntad de construir una obra de arquitectura, que convierten a la instancia en una experiencia académica de extensión, proyectación y construcción. (Ver Fig. 5 y 6)

• **La Utopía. Aislamiento y Fundación:** Comparecen también en estas escuelas dos características fundamentales que explican en parte la posibilidad de plantear un modelo de enseñanza-aprendizaje alternativo al establecido. Ambas surgen de actos fundacionales que procuran crear una ruptura con el exterior, una situación de aislamiento o emboscamiento como diría Jünger. (Jünger, 2002) En la Católica con la creación del Instituto de Arquitectura por parte de Iommi y Cruz[25] en 1952; germen junto a la reforma universitaria de 1967[26], de "Ciudad Abierta." En Talca con la puesta en práctica en 1999 de una escuela de arquitectura totalmente nueva en una ciudad rural. Miquel Adriá alude a la condición alternativa y utópica de la Escuela en el artículo "Habitar el Territorio" del libro "Talca: Cuestión de Educación" y dice: *"Talca tiene algo de mítico. A priori es el lugar de una utopía, precedida por imágenes de objetos arcaicos, de miradas ocasionales, de experimentos formales que dialogan con el paisaje."* (Adriá, 2012, p. 17)
Modelos alternativos que tuvieron su correlato en el aislamiento. Desde siempre la insularidad ha sido una constante en la formulación de modelos distintos a los establecidos. Gran cantidad de utopías se desarrollan en una isla, o sea una superficie acotada, cerrada, con cierta asepsia[27]. La ambientación en una isla como ficción geográfica no es casual, especialmente si el o los utopistas buscan crear una comunidad alternativa y la ideal manera de gestionarla y preservarla es localizarla en una isla con el objetivo de crear un mundo cerrado y ajeno a la corrupción exterior (Blanco Martínez, 2000, p. 64).

---

23 Universidad Católica de Valparaíso

24 Recuperado de: https://www.ead.pucv.cl/escuela/travesias/

25 El Instituo de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaiso fue fundado por el arquitecto Alberto Cruz, el artista Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y los arquitectos Miguel Eyquem, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial, Fabio Cruz y Arturo Baeza. Fuente: Maluenda, A. (2010) *La arquitectura moderna en latinoamerica*. Barcelona, España. Editorial Reverte.

26 La Reforma Universitaria chilena fue un proceso de transformación administrativa, social, política y académica de las universidades de Chile inspirado en el homónimo proceso de 1918. Los inicios del proceso se remontan a 1920, desarrollándose durante buena parte del siglo XX. Pero la fase central (o más conocida) se produjo entre 1967 y 1973; impulsada por un movimiento de protesta estudiantil, que muchas veces contó con el apoyo de docentes y funcionarios. El movimiento de Reforma introdujo en Chile el debate sobre la necesidad de extensión y autonomía universitaria. Esta última fue aplicada en la Universidad de Chile a partir de 1931. Además, la reforma logró profundos cambios en la cultura académica (cátedras paralelas, libertad de cátedra, asistencia libre y programas interdisciplinarios). En algunos casos llevó al cogobierno (a partir de 1967) y, casi en todos los demás, a alguna instancias de representación de la comunidad universitaria en la toma de decisiones o generación de autoridades.

27 Siendo probablemente el caso más conocido y representativo el de Tomás Moro con su novela situada en la isla de "Utopos".

En el caso de Valparaiso la "isla", como ficción geográfica, fue Ciudad Abierta, estableciendo una vida en comunidad alejada de la urbe en la localidad de Ritoque. En el caso de Talca, Juan Román debió trasladarse al Valle Central, a una capital de provincia, lo suficientemente alejada de los juicios y la mirada desde los centros culturales y académicos de Chile: *"Creo que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca tiene que ver con eso; el emboscamiento que Jünger plantea como una opción, es para nosotros, una asumida condición."* (Baixas, Sato, Román y Tidy, 2005, p. 20)

• **Proyecto Alternativo y Colectivo:** En la "Ciudad Abierta" al igual que en las utopías, la colectividad prevalece por sobre los intereses individuales, estos están al servicio de la comunidad y de la ciudad. La familia, si existe, debe someterse a reglamentos precisos, pero siempre subordinada a los intereses comunes. El gran propósito de la utopía es alcanzar la felicidad colectiva no individualizada (Blanco Martínez, 2000, p. 66). Y para llevar a cabo estos fines la educación ocupa un lugar preponderante. De ahí que detrás de las utopías hay siempre un modelo pedagógico. Y detrás de un proyecto educativo casi siempre hay un proyecto colectivo.
En el caso de la Escuela de Valparaiso este viene dado a través de una vida en comunidad donde no existe la propiedad privada, la formulación de poemas colaborativos y la realización de obras colectivas donde no hay un reclamo de autoría. La "Ciudad Abierta" era el escenario de este proyecto colectivo.
En el caso de Talca, el proyecto colectivo también surge desde la determinación de un lugar que propone una alternativa a la realidad existente. Surge así en los primeros años la idea de "Ciudad Valle Central". Un nuevo modelo de escala regional que entendía la región como una comunidad sinérgica de ciudades, que podía ofrecer en su especialización y escala un modelo diferente al de la capital.
Si bien el modelo planteado a las autoridades nunca prosperó a nivel formal, devino en el entendimiento del ámbito de actuación de la Escuela. No ya una ciudad abierta sino dispersa. Juan Román señala que:

> *Ciudad Valle Central es una idea de futuro para pueblos y ciudades del valle Central de Chile que considera a la renovada carretera 5-Sur y al ferrocarril Santiago-Chillán-250 minutos, como los detonantes potenciales de una nueva estructura urbana de escala territorial, caracterizada por la complementariedad de funciones entre las ciudades y pueblos que se ubican en el valle ... Se constituye así a la movilidad como base del sistema y se entiende que la movilidad se define a partir de atractores y facilitadores. Y es así porque Santiago es el gran atractor nacional y lo que se pretende es que cada ciudad del Valle sea un atractor en sí mismo ... Ahí entonces, debieran estar las ciudades de la cultura, de la diversión, de la salud. No porque sí, sino para mejorar la calidad de vida de las personas que ahí habitan y para incorporar a la economía de la región los dineros que hoy se vienen a Santiago.*[28]

En sus comienzos Talca no sólo pretendía reformular ciertos aspectos de las escuelas del "centro", sino también conformar un modelo territorial alternativo al existente.

• **Proyecto y Utopía:** Con independencia de los constructos utópicos, en todos los modelos pedagógicos hay una intencionalidad y método cargado de ciertos componentes utópicos. Detrás de toda reforma educativa hay una ilusión alternativa al modelo que se reforma. Talca y Valparaiso comparten esa

28 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

voluntad reformista y rupturista.
En el caso de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso la alternativa era una elaboración del proyecto intelectual de la modernidad y una respuesta al modo en que la arquitectura moderna había sido institucionalizada y absorbida en América Latina. Por ese entonces mientras los talleres de proyecto de otras escuelas chilenas conjugaban en su discurso modernización, técnica y un programa social utópico, con el lenguaje del movimiento moderno (Colomina, 2017), la Escuela de Arquitectura de Valparaíso se concentró en los aspectos plásticos de la arquitectura como alternativa al modelo académicamente aceptado. Los ejercicios combinaban esas exploraciones con un interés en la experiencia vivida en la ciudad. La poesía fue el medio elegido por la Escuela para desarrollar una búsqueda creativa.
En el caso de Talca, la alternativa estaba dada por la aspiración de convertirse en la cuarta Escuela de referencia en el país, reconociendo en la Católica de Santiago, la Universidad de Chile y la Católica de Valparaiso, cada una con su impronta diferenciada, los tres modelos de enseñanza de arquitectura en Chile. Surge de esta voluntad el modelo matérico planteado por Talca en 1999, como alternativa a los otros existentes. Un proyecto académico basado en el aprender-haciendo, en experimentar desde la acción que reivindicaba la necesidad de un pensamiento dispuesto a construir objetos en lugar de permanecer al margen de los mismos, y que planteaba la integración de las tres funciones universitarias como base del sistema. La alternativa consistía en concebir la enseñanza de la arquitectura como una práctica colaborativa a todo nivel: entre partes, entre funciones, entre instituciones y entre el territorio y la academia. Un proyecto académico pero también un proyecto social, donde la "isla" para desarrollar la utopía era el espacio entre dos imponentes accidentes geográficos, la Cordillera de la Costa y la Cordillera de los Andes.

Rural Studio

Además de la Escuela de Valparaiso podemos rastrear otras influencias. En 1993 los profesores Dennis K. Ruth y Samuel Mockbee crean el "Rural Studio" dentro de la propia Escuela donde impartían clases. La experiencia surge como un programa académico de la Escuela de Arquitectura, Planeamiento Urbano y Paisaje de la Universidad de Auburn, Alabama (E.E.U.U.), que ofrece a sus estudiantes la posibilidad de diseñar y construir viviendas y edificios comunitarios para la población más necesitada del condado de Hale, uno de los más pobres del país. Este programa permite que los estudiantes de arquitectura de la Universidad construyan edificios de coste acotado para los habitantes de esta zona de pocos recursos: casas, centros comunitarios, iglesias, equipamientos, centros deportivos, almacenes. El estudiante se forma enfrentándose con la realidad concreta y busca el máximo provecho en todo tipo de elementos estructurales y constructivos obtenidos mediante sistemas de reciclaje. Al ingresar al programa, Rural Studio pide a sus alumnos que abandonen su hospedaje en la escuela para residir directamente en el condado de Hale y abordar así directamente los encargos desde el propio lugar. La ejercitación pretende que los estudiantes se integren y entiendan realmente la problemática del lugar, de forma de no buscar soluciones a necesidades de la comunidad desde el exterior, sino desde dentro. Más allá del trasfondo social, Rural Studio es un programa de formación, un medio para que el estudiante ejerza la práctica directa de la arquitectura fuera de la simulación. Los estudiantes deben, como parte del programa, investigar materiales alternativos reciclados, recuperados o reutilizados. Los proyectos disponen de

un presupuesto acotado (en la escala de E.E.U.U.), y en consecuencia se impulsa a los estudiantes a aprovechar al máximo los recursos disponibles, demostrando una visión innovadora y emprendedora en el uso y apropiación de los materiales. Cualquiera de ellos que pueda ser recuperado o reutilizado es válido para construir: tanques, ventanas, llantas de automóvil, perfiles de ferrocarril, adobe, cartón corrugado, chapa galvanizada o madera, todo ello puede volver a utilizarse de manera inusual. Al recuperar mecanismos de la tradición y del sentido común, se trata de hacer primar el aprovechamiento de las oportunidades y de los subproductos. Por tanto, la formación que ofrece la escuela de arquitectura se sitúa en el conocimiento de una nueva estética, capaz de adaptarse a materiales heterodoxos y heterogéneos, y en el proyecto y la construcción de nuevos detalles tecnológicos. Una enseñanza basada en la educación social y en intentar resolver adecuadamente ensambles inéditos.

Algunas influencias y diferencias con la Escuela de Arquitectura de Talca:

• **Construir:** De nuevo la palabra construir aparece como contacto entre dos proyectos educativos. Aunque en una primera aproximación parecería que la Escuela de Talca tuviera mayores similitudes con la Escuela de Valparaiso, al profundizar en su estudio se aprecia que los preceptos que rigen el modelo de enseñanza guarda más coincidencias con el de la Universidad de Auburn y su programa de arquitectura conocido como Rural Studio. Nuevamente la palabra construir, como acto inminentemente arquitectónico surge como factor común, y además como parte de una formación de índole práctica que genera una serie de obras de arquitectura en un contexto específico (Ver Fig. 7 y 8). En el caso de estos dos modelos las similitudes están dadas por la pregunta, ¿Para qué construir? Tanto Talca como Rural Studio, conciben el acto de construir como fundamental en la formación del arquitecto, y reconocen y reivindican una función social del arquitecto y de la academia que debe ser plasmada de forma tangible en el territorio. No obstante lo cual, existen dos diferencias sustanciales dentro de los ámbitos de las Escuelas, mientras en Talca la Obra de Título es el trabajo final de carrera, por lo tanto el examen habilitante, una vez aprobado, para el ejercicio de la profesión, en el caso del Rural Studio dentro del programa de formación de la titulación de arquitectura la Auburn University ofrece la posibilidad de asistir al curso de forma optativa para alumnos de tercero y quinto año, dándoles la oportunidad de realizar una estancia de un semestre completo en las instalaciones que la Escuela tiene en un *campus* exterior al de la Universidad.
La otra diferencia sustancial es la escala de los trabajos que se abordan en los cursos de una y otro. Mientras en el Rural Studio podemos encontrar escalas múltiples de abordaje, de viviendas hasta edificios público como iglesias, en Talca estas escalas son una rareza e incluso en muchas ocasiones su resultado es considerado una anomalía que no debe repetirse, trabajando con edificios que oscilan entre 15 y 50 m2 en la mayoría de los casos. Es claro también que el manejo distinto de escalas se debe a que la "Obra de Titulación" en Talca es un trabajo individual, financiado o gestionada su financiación por parte del estudiante. En el Rural Studio, la financiación se encuentra en el ámbito de la Institución que consigue los fondos (ya sea en dinero o donaciones materiales). Además el programa de Auburn trabaja con 12 o 15 estudiantes que desarrollan los proyectos comunitarios, o sea es de carácter colaborativo. Así a pesar de las coincidencias en el objetivo de construir, la escala de trabajo, el carácter individual y el carácter opcional dentro del itinerario formativo son diferencias sustanciales entre ambos modelos didácticos.



Figura 7 – Construcción 1:1. Proyecto 5o. año. Rural Studio. Universidad de Auburn. Alabama. Lions Park. Greensboro, Alabama, E.E.U.U. 2010
Estudiantes: Cameron Acheson, Bill Batey, Courtney Mathias, Jamie Sartory – Foto: Timothy Hursley



Figura 8 – Construcción 1:1. Proyecto 5o. año. Rural Studio. Universidad de Auburn. Alabama. Perry Lakes Park Covered Bridge. Marion, Alabama, E.E.U.U. 2004. Estudiantes: Sara Singleton, Charlie Jorgenson, Lynielle Houston, Matthew Edwards – Foto: Timothy Hursley

•**"Con lo que hay":** Al decir de Samuel Mockbee hay tres formas de cocinar: *"cuando se compran los ingredientes necesarios, cuando se va al mercado y se cocina en base a lo que se puede comprar y cuando se abre la heladera y se usa lo que hay. Esta es la forma de Rural Studio."* (Oppenheimer y Hursley, 2002, p. 55) Esta forma de abordar la materialidad requiere tener que adiestrar el ingenio y la experimentación para establecer nuevas relaciones entre los materiales. Es que debido a las exigencias presupuestarias, el proyecto establece acuerdos con empresas o particulares que les puedan proveer materiales como forma de patrocinio. Señales de tráfico, cristales o neumáticos de automóviles, toneladas de moqueta de oficina, etc. son recibidos e integrados como materiales de trabajo. Algunos de los diseños más exitosos del programa como la Yancy Tire Chapel[29] de 1995 o la Lucy Carpet House[30] de 2002 son fruto de estas conexiones improbables entre materiales. En el caso de la Escuela de Talca, si bien el patrocinio o financiación de los proyectos no surge desde la Universidad (aunque sí muchas veces desde el estado o el municipio, si el proyecto logra despertar el interés público) la estrategia de utilización de los materiales es similar. Se recurre a la reutilización de materiales destinados a otros usos como los agrícolas o directamente a los desechos de la industria forestal. O sea trabajar con ingenio, casi como un alquimista, para sacar provecho de materiales que no necesariamente se utilizan para la construcción. En el caso de Talca los ejemplos son variados y de muy distinto tipo. En la mayoría de los proyectos de la Escuela podemos encontrar estas estrategias, utilizadas parcial o totalmente para generar la obra de arquitectura. Es el caso del trabajo de Susana Sepúlveda[31] en 2008, que diseña y construye el pabellón "Reciclaciudad"[32] (Talca) a través de la utilización de cajas de cartón recicladas, o Rodrigo Sheward que construye el "Casetón Acopio de Pinohuacho"[33] (Villarrica, 2006) utilizando y modificando los troncos de pino coigüe[34] que se encontraban abandonados en la falda de la montaña desde hace años, o la plaza realizada enteramente con *pallets* reciclados producto de la actividad agrícola de Johnattan Silva[35] (Plaza Pallets, Teno, 2014), o el "sombreadero" en los viñedos realizado por Macarena Ávila (Viña Casa Donoso, 2007), que pone en valor duelas de barricas de roble de desecho (cada barril tiene una duración de dos años antes de ser reemplazado) e inventa un sistema de ensamble de piezas para conformar una cubierta que permita servir de sombra durante el descanso de los trabajadores rurales de la vid[36].

A pesar de la diversidad existente en la ecléctica colección de edificios construidos al abrigo de la Escuela de Talca y Rural Studio, todos ellos tienen en común una serie de aspectos procedimentales y de gestión relacionados con la propia esencia de los programas académicos, una aleación compleja que entrevera arquitectura, diseño, educación, economía, activismo social y concienciación medioambiental. Posiblemente uno de los factores más determinantes sea el referido a los más que ajustados presupuestos

29 Iglesia realizada a través de muros construidos con neumáticos.

30 La casa Lucy es un proyecto concebido con el patrocinio de Interface Américas, la empresa de moquete más grande del mundo. El reto de este proyecto consistía en la utilización de restos materiales reciclables procedentes del proceso de manufacturación de las moquetes Interface. La vivienda está conformada por 72.000 piezas de moquete de 60 x 60 cm Interface apiladas a compresión mediante una viga carrera perimetral de madera. Las losetas no son estructurales, solamente el cerramiento. La carga de la cubierta se transmite a fundaciones mediante pilares metálicos. El presupuesto total de la obra en 2002 fue de U$S 30.000.

31 Actualmente profesora y directora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

32 Ver Anexos. Ficha 2009 024

33 Ver Anexos. Ficha 2007 001

34 El pino coigüe también llamado roble, es un árbol perenne que crece en el centro y sur de Chile.

35 Ver Anexos. Ficha 2014 036

36 Ver Anexos. Ficha 2007 009

que se manejan en ambos casos, que obligan a los estudiantes a diseñar y construir bajo un estricto control financiero. El pragmatismo y la sinceridad constructiva, el gusto por los detalles *low-tech*, los criterios de sostenibilidad y las técnicas para maximizar la eficiencia energética también son características transversales en toda la obra de las dos escuelas.

Los proyectos utilizan materiales de construcción sencillos y baratos, fabricados o suministrados por alguna empresa local, y han de cumplir un riguroso examen de durabilidad en unas condiciones de poco o ningún trabajo de mantenimiento, además de ser de fácil reparación. El uso de estos materiales no parece presentarse como un debate de posicionamiento ético o estético, sino que, simple y llanamente, resuelven una necesidad concreta de forma eficiente y resultan más baratos que si se emplearan materiales nuevos. Los procesos de reutilización permiten transformar elementos inútiles en artefactos arquitectónicos novedosos con una inversión mínima, ya sean 900 ruedas viejas para levantar los muros de una capilla o bidones metálicos para crear un área de juegos infantiles, o la utilización de *pallets* para crear una plaza pública, o cartón corrugado de cajas de desecho para crear una pérgola en un espacio público.

• **¿Dónde Enseño Arquitectura?:** En el caso de ambas Escuelas el contexto es determinante en su práctica, las obras que construyen tienen una pretendida intención de trabajar con la memoria del lugar. En el caso del Rural Studio, su actuación se desarrolla en el Alabama conocido como el "Deep South", que conforma un entorno con viviendas humildes, iglesias, graneros, remolques, mansiones desocupadas, galpones y toda una serie de construcciones rurales, características de las zonas pobres del sur del estado. Una región cultural y geográfica de los Estados Unidos llamada "Black Belt", denominación que tiene origen en el color de la tierra negra y rica para la producción de algodón, con un paisaje dominado por campos abiertos, donde las construcciones rurales, precarias viviendas y remolques que ofician de hogares se sitúan dispersas a lo largo de grandes extensiones de campo que van cambiando de colores conforme avanzan las estaciones.

En Talca el paisaje es el Valle Central, territorio de actuación de la Escuela que define fuertemente su accionar disciplinar. El paisaje arquitectónico del Valle está compuesta por una serie de construcciones precarias emplazadas en la periferia rural de ese territorio que corresponde a edificaciones que se asocian al oficio y cultura del habitante del lugar. Construcciones de carácter vernáculo, anónimas y sin *pedigree*[37] que forman parte del imaginario colectivo. Así es posible identificar al menos tres preexistencias a las cuales referirse. La primera corresponde a las construcciones que los campesinos erigen con los materiales que encuentran en un radio cercano al lugar que habitan (corrales, bodegas y refugios de animales), vinculados de maneras tan simples como amarrar y superponer, lo que da lugar a la idea de expresividad constructiva. La segunda apunta a las construcciones tradicionales, en las que se incluye la casa principal (construida con barro y paja del lugar en forma de adobe, que privilegia el lleno sobre el vacío y constituye el muro alto, largo y texturado) que define tanto a la vivienda como a la bodega y al predio en un elemento arquitectónico propio de ese territorio. La tercera preexistencia son los acopios agrícolas en los que los productos vegetales se apilan, como el maíz, se cuelgan, como las hojas de tabaco, o se esparcen, como el ají, para secarlos al sol, y se convierten en elementos característicos del paisaje. (Román, 2016b, p. 45)

37 Al decir de Bernard Rudofsky en su catálogo para la exposición Architecture Without Architects: "A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture"(1964) [Arquitectura sin Arquitectos: Una corta introducción a la Arquitectura sin Pedigree]

Estos objetos arquitectónicos fueron concebidos desde una manera de operar a partir de la precariedad de recursos, precariedad que, a su vez, da pauta a una gran variedad de propiedades materiales, tecnología de bajo costo y una iconografía que repercute en la memoria.
Por lo tanto, si bien en situaciones geográficas bien distintas, cada una de las escuelas toma como base de su práctica un entendimiento por el lugar donde opera, por el contexto rural que condiciona a ambos, la cultura, el entorno social y las características construcciones de infraestructura agrícola. Ambas escuelas basan su práctica en una reinterpretación de la construcción vernácula, a veces de forma más literal, otras simplemente con sutiles guiños.
Incluso independientemente de lo radical y descontextualizada que puedan parecer en un principio algunas de estas construcciones, la incorporación de ciertos recursos arquitectónicos, como las cubiertas a dos aguas, la organización espacial alrededor de la cocina, o los porches delanteros que sirven como espacios de transición entre el interior y el exterior en el caso de Rural Studio, o la utilización de puntales, característicos en las construcciones festivas del campo chileno, el uso de la madera, malla sombra y otros desechos materiales de la producción agrícola en el caso de la Escuela de Talca, pone de manifiesto que la arquitectura de ambas prácticas entiende y dialoga con la idiosincrasia y la cultura material de los entornos de su actuación.

LA CUARTA ESCUELA

"¿Para qué otra escuela de Arquitectura, si existen más de 40?"[38], les había dicho el profesor Juan Román a las autoridades del Ministerio de Cultura, cuando le encargaron su creación en 1998. A pesar de contar con 44 escuelas de arquitecturas a lo largo del territorio, desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, los tres grandes centros culturales de la arquitectura chilena se relacionan con tres universidades. La más clásica y elitista, la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, que fue neoclásica hasta mediados del siglo XX, y que desde entonces ha mantenido recurrentemente estrechas relaciones con Norteamérica y fundaciones como Ford y Rockefeller. La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso que surgió en 1952 como una escisión de la de Santiago, que con la creación de "Ciudad Abierta" ha sabido ocupar a lo largo de los años un lugar de reconocimiento en el panorama nacional e internacional. Por último, la Universidad de Chile, la pública, con toda la influencia teórica del arquitecto Juan Borchers, una de las figuras más prominentes de la teoría de la arquitectura chilena durante el siglo XX, considerado como un exponente de la arquitectura moderna en el país, y especialmente de la influencia que las ideas de Le Corbusier ejercieron en el contexto nacional chileno. (Montaner, 2011, p. 61)
Siendo muy consciente del panorama, para Juan Román era evidente que no tenía el menor sentido crear otra Escuela de Arquitectura que simplemente tratara de emular los modelos ya existentes, en especial de las tres Escuelas más influyentes y sus replicas, más pequeñas y menos prestigiosas a nivel nacional: *"Quise crear la cuarta escuela de Chile, es decir, distinta a las más influyentes: la Católica de Santiago, la Universidad de Chile y la Católica de Valparaíso."*[39]

38 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

39 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

EL EMBOSCAMIENTO DE JÜNGER

Jünger definió el emboscamiento como la huida de todo y de todos para refugiarse en los bosques, pero no en los reales sino en los metafóricos. Dicho de otra forma, se refería a una huida de lo sobreentendido para replantearse el mundo otra vez. Pero para "emboscarse" había que llegar a cierto grado de disidencia intelectual o de criticismo. Este "emboscamiento" es el que decide hacer el profesor Juan Román en 1998 para retirarse a los confines del centro sur de Chile, y de esa forma repensar la forma de enseñar arquitectura. Ello implicaba un aislamiento como forma de poder plantear una alternativa a los modelos existentes, que si bien exitosos dentro de su contingencia, consideraba no se adaptaban a lo que necesitaban sus estudiantes oriundos del Valle Central.

Esta situación de insularidad y aislamiento, como ya se ha mencionado, es característica de los proyectos alternativos, como las utopias. *"El insularismo utópico es ante todo una actitud mental, de lo que la isla no es sino su representación ingenua. Corresponde a la convicción que sólo una comunidad al abrigo de las influencias disolventes del exterior puede alcanzar la perfección de su desarrollo; entraña evidentemente, una autonomía y autarquía casi absolutas."* (Trousson, 1995, p. 44)

En Talca no existían los recursos humanos calificados en la disciplina para conducir el proyecto de escuela. Tanto su director como los docentes que fue eligiendo en el proceso debían provenir de otras regiones y ciudades chilenas. Todos ellos debieron no sólo embarcarse en un nuevo proyecto académico sino también en un nuevo proyecto de vida que implicaba trasladarse fuera de los centro culturales hegemónicos disciplinares, de las urbes chilenas y arraigarse en el campo del sur de Chile.

EL DOCENTE ACADÉMICO VS. EL MAESTRO OFICIANTE

Desde sus comienzos, la enseñanza de la arquitectura ha estado muy ligada al taller y su maestro quien siempre era alguien con un ejercicio profesional activo fuera del ámbito académico. El taller era el lugar donde concurría la ciencia, el arte y todos los saberes requeridos por el oficio del arquitecto, todo esto en gran cercanía con la obra, casi como un acto único de concebir y hacer. El ámbito por excelencia donde convergían la teoría y la práctica. Sin embargo, con el explosivo desarrollo de las ciencias y las nuevas tecnologías durante la revolución industrial, se produce una fragmentación del conocimiento en diversas disciplinas y especialidades, proceso que en el caso específico de la enseñanza de la arquitectura se reflejó en una diferenciación entre las denominadas asignaturas teóricas y el taller de proyecto.

Según Schön *"Cuando en la primeras décadas del siglo XX las profesiones comenzaron a apropiarse del prestigio de la Universidad instalando sus centros de formación en el marco universitario, la profesionalización significó la sustitución del arte por el conocimiento sistemático, preferentemente científico"* (Schön, 1992, p. 126). En el caso específico del aprendizaje y enseñanza de la arquitectura este nuevo escenario implicó al menos dos cambios fundamentales; primero que los saberes de la profesión comienzan a adquirirse de modo fragmentado en forma de "taller" más otras disciplinas complementarias (asignaturas teóricas), y segundo la perdida del "arte", inherente a la competencia y peso en el proceso formativo del "maestro" en un sentido más tradicional (Schön, 1992). No obstante esto, el taller de proyecto sigue siendo el espacio fundamental en la formación de los arquitectos (y nada indica que esto se vaya a modificar a mediano plazo).

La enseñanza de la arquitectura, que tradicionalmente descansó en arquitectos con amplia trayectoria en el ejercicio de la profesión que dedicaban parte de su tiempo a la academia, esta dando paso a una nueva situación donde la docencia se perfila como una actividad más "profesionalizada". Posiblemente esta situación pueda explicarse por constituir un campo laboral específico en un mercado que demanda docentes en un contexto de alta presencia al interior de las escuelas de arquitectura. Circunstancia que se explica también porque los sistemas internacionales de *ranking* y aseguramiento de calidad de las universidades y escuelas consideran como una variable de importante ponderación la cantidad de docentes a dedicación total, sus estudios de posgrado, la producción de ensayos, investigación y artículos en publicaciones indexadas. Este nuevo perfil docente con dedicación exclusiva supone nuevos desafíos para las escuelas y en sus estructuras académicas, pero también para los profesores que basaban la docencia en su experiencia profesional. Es por ello, que en la actualidad, para resolver esta dicotomía la tendencia de las escuelas de arquitectura es el modelo del docente académico que imparte los cursos, en conjugación con el docente profesor visitante (el maestro oficiante), en el entendido que ambos perfiles son necesarios y complementarios en la formación de profesionales universitarios.

Chile no escapa a esta realidad, y es un país, que al igual que los sistemas anglosajones, realiza un *ranking* anual de las mejores escuelas para una determinada carrera. Es por ello que la Escuela de Talca adoptó este modelo mixto, con la aspiración de poder posicionarse fuertemente en estos ámbitos formales. Juan Román constató desde el principio que los guías que debían orientar a los futuros nuevos arquitectos en el proceso de aprendizaje, no estaban en Talca. Era una región sin antecedentes en la enseñanza de la arquitectura, y por ende no existía el capital humano calificado.

La estrategia docente del Director consistió en generar una estructura diferenciada que hiciera posible tener profesionales calificados que hicieron viable el proyecto, entendiendo que iba tener que recurrir a dos tipos de docente:

• **El Docente Académico:** La primera estrategia fue reclutar gente muy joven, recién egresada de la Facultad, que todavía podía formarse en cursos de posgrado, y por sobre todas las cosas, con el talento, la energía y la ambición suficiente para emprender un proyecto de riesgo en una aislada ciudad del sur de Chile. Estos docentes conformarían el plantel de jornada completa (dedicación total). Los jóvenes profesores debían estar dispuestos a conformar una nueva vida lejos de sus hogares y de los centros culturales chilenos. Este proceso de selección docente, que procedían de distintas escuelas, fue llevado adelante con minucioso cuidado por Román. Se trató de una delicada elección en la que se seleccionaban y dosificaban ingredientes y profesores. Se corría el riesgo más grande de todos, convertir a la Escuela de Talca en una sucursal de otra de mayor prestigio y reconocida trayectoria, como tantas otras escuelas periféricas en el mundo que se forjaron a imagen y semejanza de centros de enseñanza de referencia. Es así que se establece como estrategia una formación escalonada de un equipo estable a jornada completa de profesores jóvenes, recién titulados, o incluso por titularse que, después de estar uno o dos años en la escuela, realizaran, con el financiamiento de la propia Universidad[40], sus estudios de posgrado en el extranjero, de manera que, ya de vuelta con su grado de magíster, pudieran calificar como profesores de jornada completa ante la Universidad. El criterio

40 Chile cuenta por intermedio del Ministerio de Cultura de un programa llamado "Becas Chile" que ofrece financiamiento a estudiantes que quieran realizar estudios de posgrado en el país y en el extranjero.

consistió en que el equipo debía estar conformado por un máximo de dos arquitectos egresados de una misma escuela. La selección de los centros de posgrado fue objeto de la misma rigurosidad y planeamiento, yendo secuencialmente a la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, a la Architectural Association de Londres, al Instituto Berlage de Rotterdam, la Universidad Técnica de Delft y a la Universidad Católica de Lovaina[41]. De esta forma se salvaguardaba la originalidad pretendida del proyecto de Escuela, manteniendo un equilibrio entre el perfil distinto de cada uno de sus docentes. Es así que Juan Román entendió que en la diferencia iba a encontrar la identidad de su proyecto académico.

• **El Maestro Oficiante:** La segunda estrategia consistió en traer profesores de prestigio, profesionales de reconocida trayectoria, con carreras consolidadas, que no estaban dispuestos a radicarse fuera de los centros culturales y disciplinares y que, por supuesto, ya tenían una vida consolidada en sus ciudades de origen. Juan Román establece entonces que a efectos de atender a los estudiantes se requiere una reducida cantidad de profesores de "jornada completa"[42] (por lo tanto residentes en la ciudad de Talca) complementada con profesores con experiencia y prestigio que vengan por el día a Talca para el dictado de los cursos. Para ellos creó un sistema de bimestres de forma de conseguir que por solo dos meses arquitectos destacados dictaran cursos. Este régimen de estancias cortas permitió que talentosos profesionales accedieran a viajar una o dos veces por semana a la ciudad de Talca. Es así que en los años fundacionales de la escuela fueron profesores visitantes Mauricio Pezzo, Eduardo Castillo[43], Smiljan Radic, Cazú Zegers y otros tantos que dejaron una fuerte impronta en la Escuela.
Otro de los movimientos estratégicos de Juan Román fue establecer un régimen de dirección rotativa cada dos años. De esa forma a medida que cada uno de los docentes fuera realizando su posgrado en el exterior, podría acceder al régimen de dedicación total y tener también las credenciales para asumir la dirección de la Escuela. Esto le permitió, con el correr de los años, poder emigrar con el objetivo de obtener su *master* y luego doctorado en la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, además de permitir que cada uno de sus discípulos pudiera involucrarse directamente en la gestión del proyecto académico que se fue construyendo con el correr de los años.

PLAN DE ESTUDIOS

La estructura académica de la Escuela de Arquitectura de Talca está determinada por las siguientes características consignadas a través de su plan de estudios (Ver Fig. 18) aprobado por la Junta Directiva de la Universidad de Talca el 19 de agosto de 1998:

41 Es curioso observar como todas las Universidades elegidas son europeas, quizás como estrategia para distanciarse de la PUC de Santiago, donde los intercambios y becas son más fluidas con universidades norteamericanas.

42 Actualmente el plantel de la Escuela de Arquitectura de Talca está conformado por los profesores de jornada completa Juan Román (también Decano de la Facultad de Arquitectura y Música), Germán Valenzuela, Andrés Maragaño, Eduardo Aguirre, Kenneth Gleisser, Glenn Deulofeu, Blanca Zuñiga, Susana Sepúlveda (Directora de Carrera) y Fernando Montoya.

43 Eduardo Castillo fue profesor titular visitante durante varios años, siendo director de tesis de muchas de las obras de titulación de la Escuela, en especial aquellas que tuviera una fuerte relación con el arte y la arquitectura vernácula del Valle Central.

• Los estudios se dividen en seis años de formación en los que el aprendizaje del proyecto, conformado por una estructura vertical de talleres desplegados en seis años (12 semestres), cada uno de ellos con fuerte especificidad, se ve apoyado por las actividades del resto de los cursos y talleres. El estudiante al final de la carrera debe cursar y aprobar un total de 330 créditos.

• Junto a Proyectos como el Taller, de mayor carga lectiva, se desarrollan cada año seminarios de contexto, tecnología, y taller de obra. Los dos últimos promueven en sus programas docentes la integración entre la labor proyectual y la construcción, dedicando parte del espacio del seminario a la resolución de los aspectos tecnológicos y constructivos que se desarrollan en el taller paralelo de proyectos. Así, en lugar de establecer las líneas de formación tecnológica y proyectual separadas de las grillas tradicionales donde la integración de los cursos queda sujeta a la necesidad del estudiante y la auto-alimentación que éste logra sumar a sus proyectos o trabajos el plan de estudios, buscó una integración transversal de los cursos. Esta modalidad de formación como una línea de trabajo vertical pero de afectación horizontal, se produce desde primer año a quinto año (Ver Fig. 19).

• Los talleres de comunicación oral, relaciones sociales, aprendizaje autónomo, autogestión y emprendimiento, responsabilidad social e idiomas extranjeros conforman otro de los hechos diferenciales de la docencia impartida en esta escuela.

• El sexto año, con una carga de 30 créditos se dedica en exclusiva al proyecto y ejecución física del proyecto final de grado, la obra de titulación.

• El proceso de enseñanza contenido en el Plan de Estudios de la Escuela de Talca se ordena de acuerdo a tres principios básicos y complementarios:

• Operar, que incluye las competencias relativas a la pro-actividad necesaria para el desempeño profesional en un medio competitivo.
2. Oficiar, que incluye las competencias relativas a la concepción, proyectación y supervisión de la construcción de un edificio, en su definición extensa.

3. Innovar, que incluirá las competencias relativas a informar la transformación del conocimiento en riqueza.

Como podemos observar los tres principios básicos contenidos en la currícula que vertebran la propuesta académica utilizan la palabra "competencia". El modelo de enseñanza-aprendizaje por el cual optó Juan Román para realizar el proyecto académico de la Escuela de Arquitectura de Talca es el que se suele llamar de "competencias" y que se relaciona directa con los postulados de Donald Schön.
Para Schön la disciplina de la arquitectura forma parte de lo que se podría definir como una "comunidad de prácticos" donde un práctico competente se preocupa siempre por los problemas instrumentales tratando de encontrar los medios más idóneos para la obtención de determinados fines. Desde ese punto de vista para él "*la competencia profesional consiste en la aplicación de teorías y técnicas derivadas de la investigación*

sistemática, preferiblemente científica, a la solución de los problemas instrumentales de la práctica" (Schön, 1992, p. 128) y distingue dos tipos de situaciones de la práctica que conllevan dos formas de conocimiento que les resultan apropiadas, *"...una en las que el práctico puede resolver el problema apelando a rutinas de acciones, reglas y procedimientos derivados del conocimiento profesional"* y otras *"donde el problema no resulta inicialmente claro y no hay un ajuste entre las características de la situación y el corpus disponible de teorías y técnicas."* (Schön, 1992, p. 130) que en el caso de un arquitecto sería el pensar como arquitecto.

Este modelo de competencias se utiliza en varias universidades del mundo para varias disciplinas desde hace unos años (principalmente el modelo anglosajón), y considera que existe una integración en una unidad única el saber y el actuar, no obstante no debe entenderse el saber-hacer como procedimiento o técnica. En la competencia, el conocimiento y el hacer no tienen un valor intrínseco, por si mismos y de manera separada, su valor radica en la complejidad de su integración cuando se aborda la solución de un problema. La competencia en tanto "orden heurístico" implica un modo de pensar y hacer creativo, no determinado por la regla sino por el uso de un método contextualizado a una situación problemática.

Según Jacques Tardif una competencia corresponde a: *"... un saber actuar complejo que se apoya sobre la movilización y la utilización eficaces de una variedad de recursos. Una competencia no constituye una forma de algoritmo memorizado y practicado repetidamente en vista a asegurar la perennidad y la reproducción, sino un saber actuar muy flexible y adaptable a diversos contextos y problemáticas ... Una competencia es más bien de orden heurístico más que algorítmico ... La flexibilidad y la adaptabilidad de la competencia justifican plenamente su movilización: Todos los recursos disponibles y movilizables no son movilizados en una situación dada, sino solamente aquellos que parecen apropiados en circunstancias precisas. Se trata de una movilización selectiva de recursos"*. (Tardif, 2008, sf) El concepto de competencia propuesto por Tardif, nos plantea un cambio de paradigma respecto del valor que se le asigna a los contenidos específicos de una currícula, en tanto conocimientos, y la necesidad de su revisión para determinar hasta que punto la actual condición formativa es capaz de responder a los desafíos de operar en escenarios complejos y dinámicos.

El modelo por competencias aplicada a la Escuela de Talca se visualiza y materializa, como veremos más adelante, a través de los distintos talleres de innovación (como le llaman sus profesores)[44]. Los talleres de innovación son los de Materia, Taller de Cuerpo, Taller de Obras y finalmente Obra de Titulación. En estos talleres los estudiantes deben poner en práctica su saber-hacer. Si bien esta metodología le es propia a todos los talleres de proyecto de arquitectura, en Talca, el modelo de competencias se aplica mediante la aplicación de problemáticas reales cada vez más complejas (dependiendo del taller y avance de carrera), evitando de esta forma la práctica del saber y hacer bajo situaciones de simulacro.

• El plan de estudios queda estructurado de acuerdo a:

PROYECTO

Se estructura mediante seis talleres consecutivos, divididos en bimestres, de los cuales dos de ellos, refieren al hacer directo del estudiante. El primero de ellos es el taller de materia y el último el taller de Obra de Título.

---

44 Cabe aclarar que la manera de usar el término "innovar" consignado en el Plan de Estudios de la Carrera de Arquitectura en la Universidad de Talca no refiere al carácter innovador de los talleres en sí mismo sino a los talleres "cuyas competencias promueven el uso del conocimiento para agregar valor a algo".



Figura 9 – Escuela de Arquitectura de Talca. Taller I: Materia. Plásticos. Profesor: Juan Román Pérez. Foto: Gustavo Burgos.



Figura 10 – Maqueta de estudio en madera. Taller Obra de Título. Autor: Antonia Ossa. Profesor: Juan Román. Foto: Antonia Ossa.

• **TALLER I:** Materia, Espacio y Lugar. Refiere en orden al Cubo de materia de 30 cm de arista confeccionado con la materia que hay alrededor de Talca, el Taller de Cuerpo o de Movimiento y el Taller de Lugar. Estos tres talleres se encuentran concatenados en sus dinámicas y resultados.

• **TALLER II:** Habitabilidad. Es un curso de ejercitaciones proyectuales en torno al programa de vivienda unifamiliar en ámbitos urbanos y rurales. Se trabaja en proyectos que rondan los 60 a 100 metros cuadrados.

• **TALLER III:** Asentamientos Humanos. Curso referido a la gran escala territorial en relación a la escala arquitectónica.

• **TALLER IV:** Edificio. Taller de ejercitaciones proyectuales de mediana escala de programas de tipo públicos en entorno rurales o urbanos.

• **TALLER V:** Programas Complejos. Se concentra en cuarto año el aprendizaje en la proyectación de edificios de programas de cierta complejidad, ordenando esta complejidad de manera incremental para facilitar que el estudiante pueda ir adquiriendo los conocimientos y destrezas en forma escalar, a la vez que permita completar sus eventuales vacíos al curso siguiente, dentro del mismo tema. Por otra parte, se articulan los contenidos de este taller con los de taller de tecnología en cada bimestre, concentrándose en la escala de los edificios.

• **TALLER VI:** Obra de Titulación. Trabajo Final de Carrera que consiste en el diseño, gestión y construcción de una pequeña obra de arquitectura que permita verificar que las competencias consignadas en el plan de estudios se encuentre instaladas en el estudiante (Ver Fig. 10).

TECNOLOGÍA

Se estructura mediante cinco talleres consecutivos, divididos en bimestres, en los que en todos se trabaja mediante la manipulación de objetos y materiales. También se realizan ensayos y prototipos. O sea todos estos talleres tienen como resultados productos tangibles y entregables como parte de la instancia de aprobación final. Estos cursos son transversales en sus temáticas a los cursos de Proyecto. Incluso los docentes de práctico son los mismos docentes que los de Taller de Proyectos (Ver Fig. 11 y 12).

• **TECNOLOGÍA 1:** Consta de dos módulos.
Módulo 1. Representación: Se imparte a los alumnos conceptos y técnicas ligadas a la representación arquitectónica. Este curso contempla una base en geometría descriptiva, necesaria para entender en adelante las posibilidades que otorgan los *software* que complementan las tareas manuales. Se realizan ejercicios individuales de representación de espacios y edificios cuyas etapas de avance son intercambiadas entre alumnos, de manera que propiciar el "descubrir" e "interpretar", a partir de dibujos bidimensionales se realizan construcciones tridimensionales y viceversa, con el objetivo de entrenar la



Figura 11 – Escuela de Arquitectura de Talca. Curso de Tecnología 2. Estructuras Metálicas
Profesor: Kenneth Gleisser Avedaño. Foto: Hector Labarca Rocco

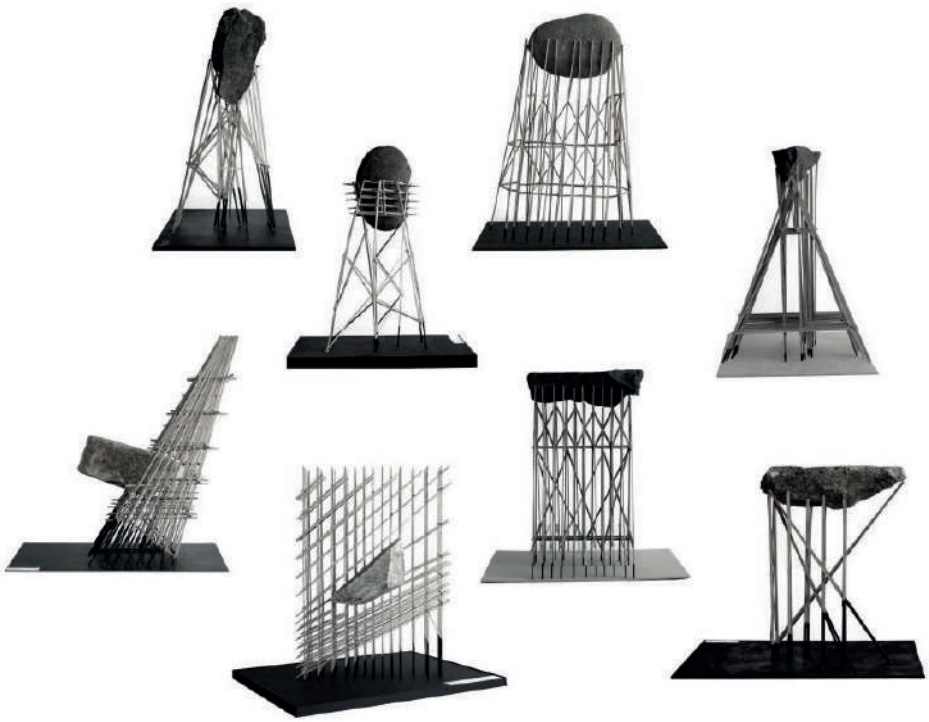


Figura 12 – Escuela de Arquitectura de Talca. Curso de Tecnología 3. Estructuras I Reticulas en Madera
Profesor: Eduardo Aguirre De León. Foto: Hector Labarca Rocco

percepción espacial con herramientas de precisión geométrica.
Módulo 2. Proyecto: Denominado “Lightness”, instruye a los alumnos en los campos básicos de las Estructuras Arquitectónicas, cuyo énfasis está en la concepción de estructuras ligeras y de uso mínimo de material. Este curso pretende fortalecer la importancia que tiene la estructura para definir un espacio arquitectónico y la correlación entre el uso de materiales, eficiencia estructural, ligereza y sustentabilidad. Se utilizan modelos físicos ligados a las estructuras, incorporan conceptos y herramientas aprendidas en los módulos de formación anteriores.

• **TECNOLOGÍA 2:** Consta de tres módulos.
Módulo 1 y 2. Sistemas Constructivos (Hormigón/Acero y Madera respectivamente). En ambos módulos se estudian las propiedades básicas de los materiales Hormigón / Albañilería y Acero / Madera respectivamente, para ambos casos la base del aprendizaje está en el estudio de sistemas constructivos, ventajas, limitaciones, procedimientos básicos de construcción, resultados de excelencia y errores al ser aplicados a la obra de arquitectura. El contenido teórico es apoyado por ejercicios prácticos donde se requiere unir una propuesta técnica coherente para una propuesta arquitectónica. (Ver Fig. 11)
Módulo 3. Sustentabilidad: En este curso se desarrollan conceptos, criterios y aplicaciones ligadas al ciclo de vida de los edificios, energía incorporada, construcción sustentable y eficiencia energética. Se trabaja en base a clases expositivas, estudios de física aplicada, simulación informática con software ECOTECT[45] y desarrollo de un proyecto que mezcla sustentabilidad y arquitectura, que los alumnos deben ir mejorando clase a clase. Se propicia la competencia por encontrar la mejor solución de acuerdo a evaluación de performance total de sus propuestas, hasta una exposición final donde se evalúa el resultado alcanzado.

• **TECNOLOGÍA 3:** Consta de tres módulos.
Módulo 1 y 2. (Ver Fig. 12) Estructuras Elásticas y Sísmicas: Ambos módulos consideran aspectos básicos de la Ingeniería Estructural que un Arquitecto debe manejar, con énfasis en la correlación de aspectos cuantitativos y cualitativos de las estructuras arquitectónicas y los materiales. Se trabaja en que la aproximación matemático-física se complemente con una aproximación conceptual sobre las estructuras.
Módulo 3:. Estructuración: Corresponde a la aplicación de cálculos estructurales a un edificio concreto.

• **TECNOLOGÍA 4:** Consta de tres módulos.
Módulo 1. Procesos y Técnicas de Construcción Módulo 2 / Terminaciones e Instalaciones de Edificios
En los dos primeros módulos el contenido general son los procesos necesarios para llevar a buen término la construcción de un edificio, esto incluye: planificación de las obras, administración de los tiempos y procesos, control de calidad, predicción de problemas de ejecución a partir del diseño y desarrollo de cada una de las partidas de construcción. En el proceso se realizan visitas a terreno, tanto a obras en construcción así como a obras relevantes ya construidas y a industrias que fabrican materiales

45 Autodesk Ecotect Analysis es una herramienta de análisis ambiental que permite a los diseñadores simular la construcción. rendimiento desde las primeras etapas del diseño conceptual.



Figura 13 – Escuela de Arquitectura de Talca. Construcción Colaborativa 1:1. Localidad de Curtiduría, Región del Maule. Taller de Agosto. 2006
Profesora Guía: Blanca Zuñiga. Foto: Blanca Zuñiga



Figura 14 – Escuela de Arquitectura de Talca. Construcción Colaborativa 1:1. ¨Vertebraciones¨. Lago Colbún, San Clemente, Región del Maule
Taller de Agosto. 2018. Profesor Guía: Glenn Deulefou. Foto: Glenn Deulefou

o prefabrican componentes de un edificio.
Módulo 3. Taller de Desarrollo de Edificios: Se orienta a la integración de conocimientos adquiridos en los dos módulos anteriores. Como referencia cada alumno utiliza su proyecto de Taller de Arquitectura 4 del bimestre 1, para desarrollarlo desde el punto de vista de las Tecnologías de la Construcción. Esta modalidad ha sido implementada desde 2008 con muy buenos resultados, destacándose notablemente de experiencias anteriores.

• **TECNOLOGÍA 5:** Consta de dos módulos.
Modulo 1 y 2: Sistema urbanos y fabricación. Se estudian mediante clases teóricas y prácticas sistemas de prefabricación en serie para la construcción de edificaciones de escala importante, o complejos habitacionales de repetición. Las clases prácticas incluyen la construcción de prototipos a escala real por parte de los estudiantes de los sistemas estudiados.

MÓDULO DE INTEGRACIÓN DE OBRAS (I,II,III y IV)

Taller vertical desarrollado durante los cinco años de carrera (el sexto año corresponde únicamente al taller de obra de título), que originalmente la escuela llamó taller de agosto o simplemente taller de obra. A partir de la acreditación RIBA en 2009 la Escuela lo incorpora en su plan de estudio como Módulo de Integración de Obras. El taller consiste en una construcción grupal de una obra a escala real que recoge las problemáticas tratadas en los módulos de Taller de Arquitectura y Tecnología (Ver Fig. 13-14). Permite la verificación del manejo apropiado de los principios que determinan la espacialidad de una obra así como el manejo de las variables climáticas, culturales, paisajísticas y económicas. Interesa la rigurosidad de la ejecución de las tareas asignadas dentro del total de la obra, que alcanzan a la comprensión cabal, por parte del alumno, del total y las parcialidades.

CONTEXTO

Se estructura mediante cinco talleres consecutivos, repartidos en bimestres. Los créditos se dividen en clases teóricas magistrales y clases prácticas, donde el estudiante debe aplicar conocimientos vertidos por los docentes en ejemplos y temáticas concretas. A pesar de la naturaleza teórica de la materia, estas clases prácticas refieren a la fabricación de objetos de representación, que van desde series fotográficas hasta maquetas de materiales del entorno rural. Los cursos de Contexto son transversales en sus temáticas y productos a los cursos de Taller. Incluso los docentes de práctico de Contexto son los mismos docentes que los de Taller (Ver Fig. 15 y 16).

• **CONTEXTO 1:** Historia, Arte y Arquitectura. Curso de dos bimestres de historia y arte nacional e internacional hasta finales del siglo XIX. Además de las clases teóricas se realizan ejercicios prácticos basados en la clasificación, sistematización y exposición de edificios mediante la fotografía y maquetas.

• **CONTEXTO 2:** Historia y Teoría de la Arquitectura. Curso de dos bimestres de historia y arte nacionales (primer semestre) e internacionales (segundo bimestre) de todo el siglo XX. El primer semestre se

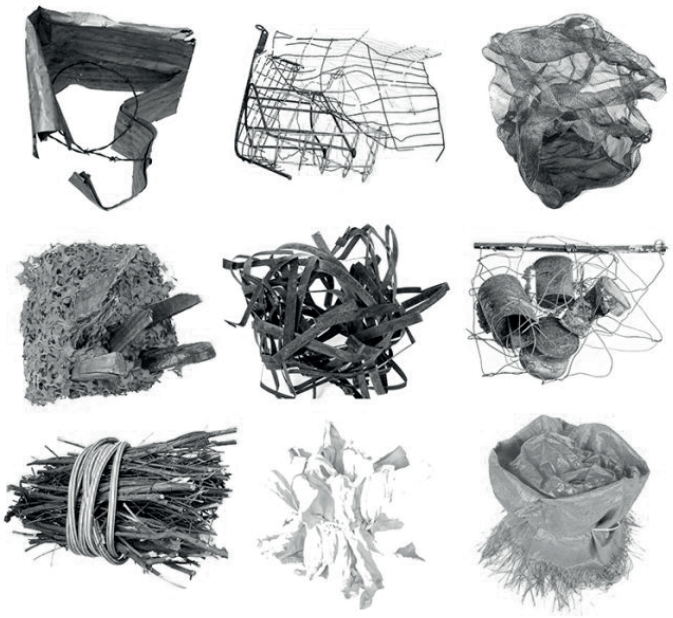


Figura 15 – Escuela de Arquitectura de Talca. Contexto 3. Historia del Urbanismo y Paisaje
Profesor: Andrés Maragaño. Foto: Hector Labarca Rocco

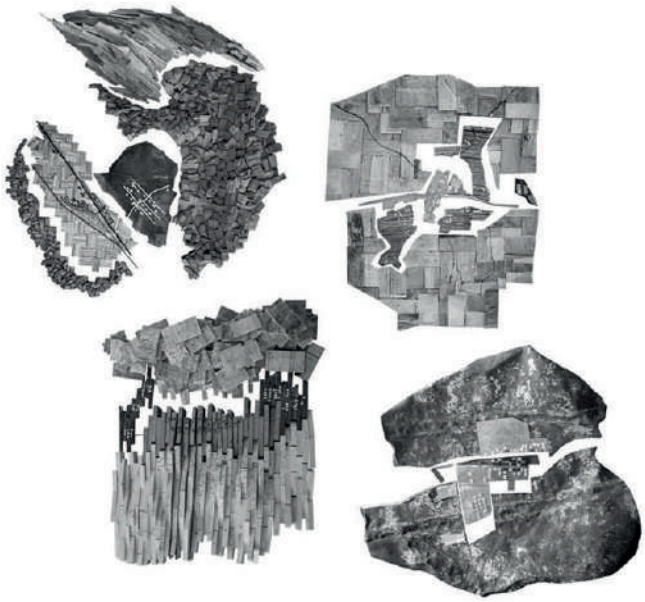


Figura 16 – Escuela de Arquitectura de Talca. Contexto 2. Historia y Teoría de la Arquitectura | Territorio: Asentamientos
Profesor: Fernando Montoya. Ayudante Alumno: Constanza González Foto: Hector Labarca Rocco

enfoca especialmente en el Valle Central de Chile. Los cursos son teóricos y prácticos, siendo las clases prácticas enfocadas en la representación a través de modelos de ejemplos relevantes de arquitectura regional (redibujo y representación en maquetas).

• **CONTEXTO 3:** Historia del Urbanismo y Paisaje. Curso de dos bimestres de historia y teoría del urbanismo y el paisaje. El primer semestre se enfoca especialmente en el Valle Central de Chile. Los cursos son teóricos y prácticos, siendo las clases prácticas enfocadas en la representación a través de modelos matéricos de situaciones urbanas y paisajísticas de los alrededores, así como ejercicios de representación cartográfica y gráfica del contexto territorial del Valle. Son cursos con una fuerte carga instrumental más que teórica, que buscan tener aplicación directa en los cursos de proyecto.

• **CONTEXTO 4:** Teoría de la Arquitectura y Territorio. Curso de dos bimestres de historia y teoría de la arquitectura el territorio. Los cursos son teóricos y prácticos. Los segundos refieren a lectura de edificios de arquitectura de complejidad media y el segundo bimestre a la lectura de espacios públicos de escala mediana. Son cursos con una fuerte carga instrumental más que teórica, que buscan tener aplicación directa en los cursos de proyecto.

• **CONTEXTO 5:** Gestión Pública y Privada. Curso teórico y práctico que refiere a las herramientas de gestión en proyectos de inversión públicos o privados, así como todas las cuestiones normativas, legales y administrativas ligadas a la gestión de un proyecto de arquitectura y su ejecución. Este curso es de especial relevancia en el TALLER VI, la obra de titulación, para además de realizar una gestión de tipo y dinero eficientes, debe obtener los permisos correspondientes ante las autoridades municipales o de guardaparques, dependiendo el caso.

MEDIOS

Se estructura mediante cinco talleres consecutivos, repartidos en bimestres. Los créditos se dividen en clases teóricas magistrales y clases prácticas, donde el estudiante debe aplicar conocimientos vertidos por los docentes en ejemplos y temáticas concretas. Las clases prácticas refieren a la fabricación de objetos de representación, que van desde series fotográficas hasta maquetas de materiales del entorno rural, collage, fotomontajes, renderizado, fabricación digital, representaciones cartográficas y técnicas de publicación y edición de contenidos. Los cursos de Medios son transversales en sus temáticas y productos a los cursos de Taller. Los cursos de Medios tienen ejercitaciones propias y otras referidas directamente a los proyectos desarrollados en Taller (Ver Fig. 17 y 18).

• **MEDIOS I:** Dibujo. Curso de representación mediante dibujos y fotografías. Refiere a cursos de observación y representación del entorno inmediato, enfocado principalmente en las formas de ocupación del territorio. Se trabaja mediante gráficos y maquetas, en clases principalmente prácticas.

• **MEDIOS II:** Representación Arquitectónica. Curso de representación mediante dibujos y fotografías.

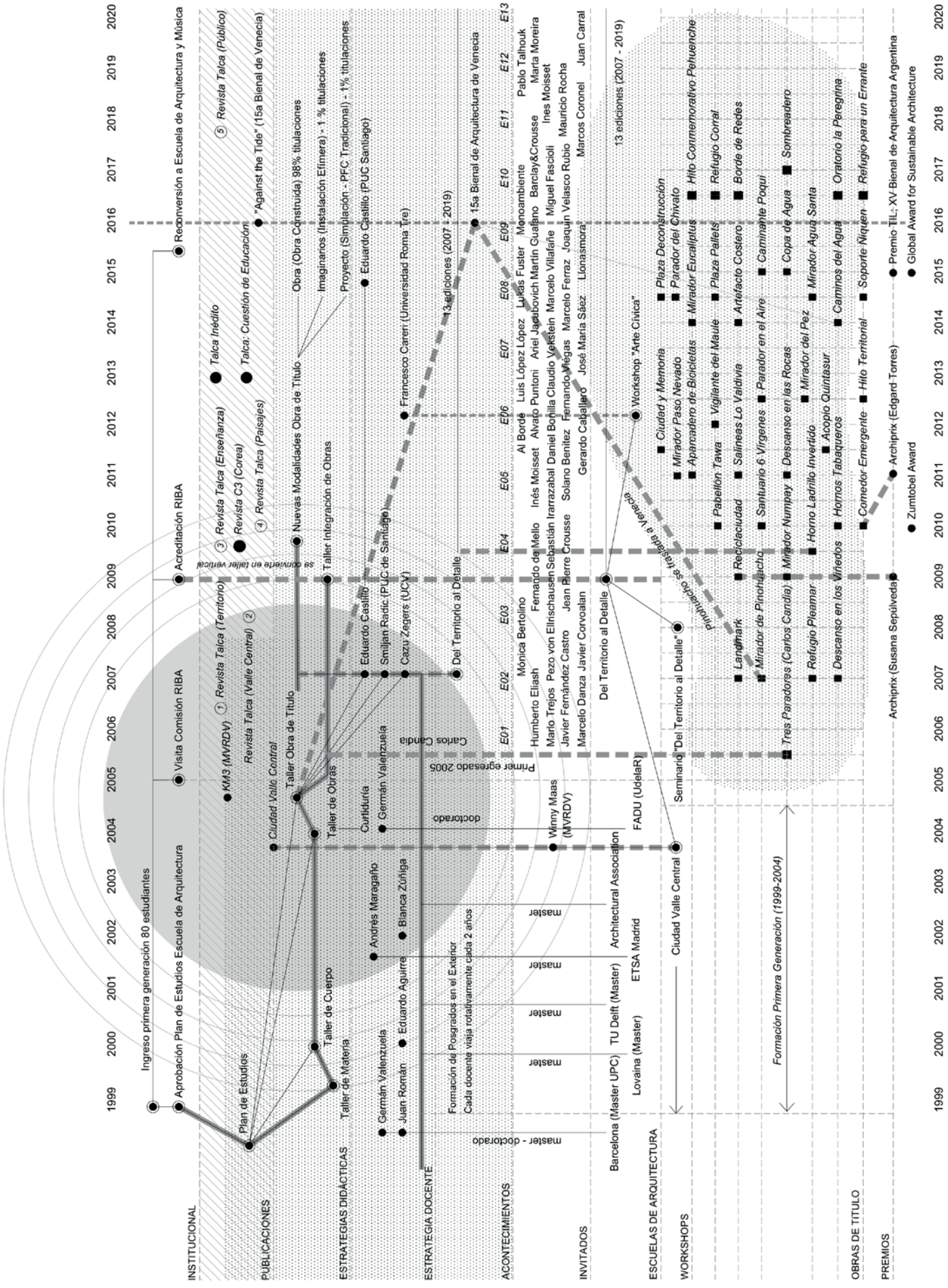


Figura 17 – Diagrama de relaciones y conexiones del proyecto académico de la Escuela de Talca. Fuente: Elaboración Propia.

PLAN DE ESTUDIOS ARQUITECTURA

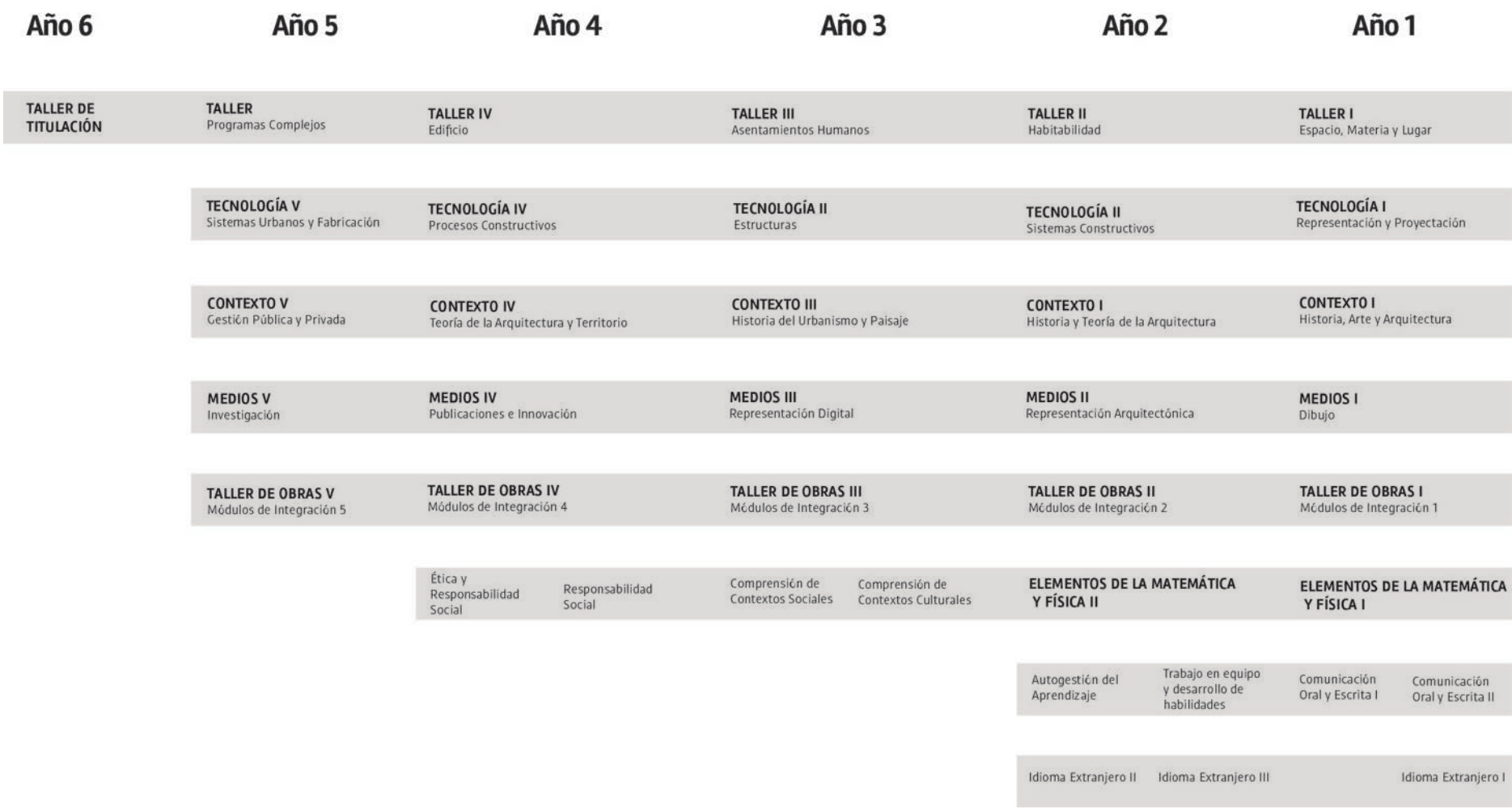
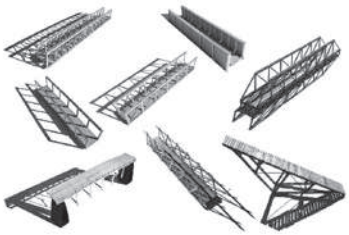


Figura 18 – Plan de Estudios Oficial Escuela de Arquitectura de Talca. Fuente: Elaboración Propia.

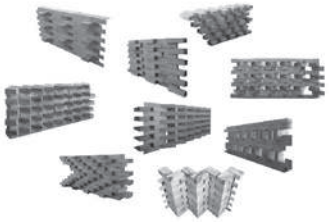
TECNOLOGÍA

Taller vertical de tecnologías. Desde 2009, a partir de la acreditación RIBA, se conforma en una línea de trabajo vertical pero de afectación horizontal desde primer año a quinto año. Se trabajan modelos matéricos y prototipos en todas las clases prácticas.

TECNOLOGÍA I
Representación y Proyectación



TECNOLOGÍA II
Sistemas Constructivos



MEDIOS

Taller de producción de argumentos en distintos formatos audiovisuales y plásticos que suponen la construcción de una idea. Haciendo énfasis en la comprensión de las tecnologías digitales tanto para su uso como para comprender y proponer nuevos productos. Se trabaja también en modelos matéricos.

MEDIOS I
Relatos y Observación



MEDIOS II
Representación Arquitectónica



TALLER DE OBRA

El Taller de Obra cambia su nombre y estructura en 2009 y parte de su orientación al denominarse Módulo de Integración cuya participación y aprobación es obligatoria en todos los niveles. Taller de construcción 1:1 que combina proyecto, investigación y extensión.

TALLER DE INTEGRACIÓN I



TALLER DE INTEGRACIÓN II



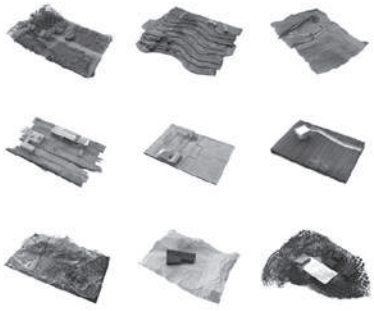
TALLER PROYECTO

Taller de proyecto, que aborda 5 escalas y de dificultad creciente. En todos los cursos se trabajan modelos matéricos que evitan la utilización de materiales adquiridos en comercio, priorizando la utilización el uso directo de los materiales de construcción.

TALLER I
Taller de Materia



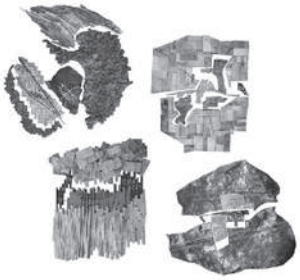
TALLER II
Habitabilidad



CONTEXTO

A pesar de la naturaleza teórica de la materia, que es la que aporta los contenidos de teoría e historia de la arquitectura, las clases practicas de la materia proponen la fabricación de objetos de representación, que van desde series fotográficas hasta maquetas de materiales del entorno rural.

CONTEXTO I
Historia, arte y arquitectura



CONTEXTO II
Historia y teoría de la arquitectura

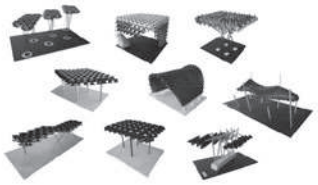


Figura 19 – Plan de Estudios – Modelo Matérico – Ejercicios matéricos en todas las áreas del Plan de Estudios. Fuente: Elaboración Propia

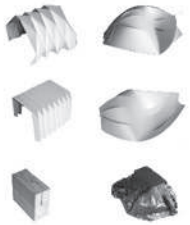
TECNOLOGÍA III
Sistemas Constructivos



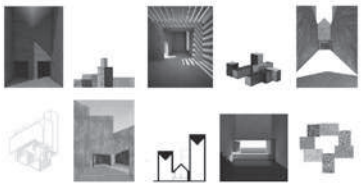
TECNOLOGÍA IV
Estructuras



TECNOLOGÍA V
Sistemas Urbanos y Fabricación



MEDIOS III
Representación Digital



MEDIOS IV
Publicaciones e Innovación



MEDIOS V
Representación Digital



TALLER DE INTEGRACIÓN III



TALLER DE INTEGRACIÓN IV



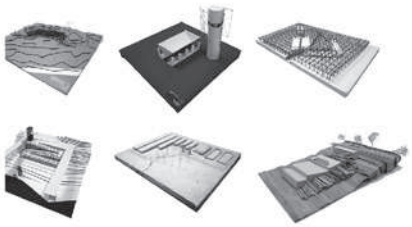
TALLER DE INTEGRACIÓN V



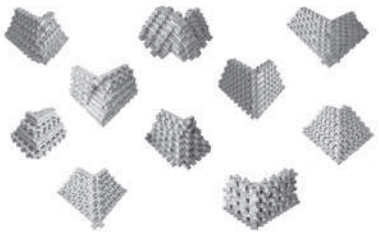
TALLER III
Asentamientos Humanos



TALLER IV
Edificio Productivo



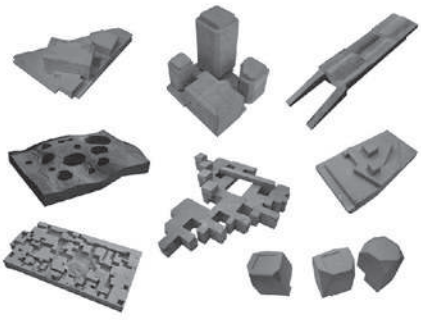
TALLER V
Programas Complejos



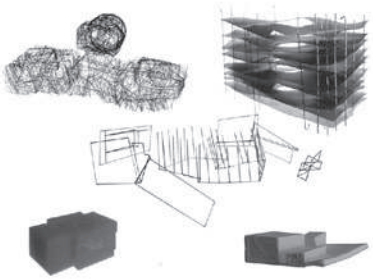
CONTEXTO III
Historia del urbanismo y paisaje



CONTEXTO IV
Teoría de arquitectura y territorio



CONTEXTO V
Investigación



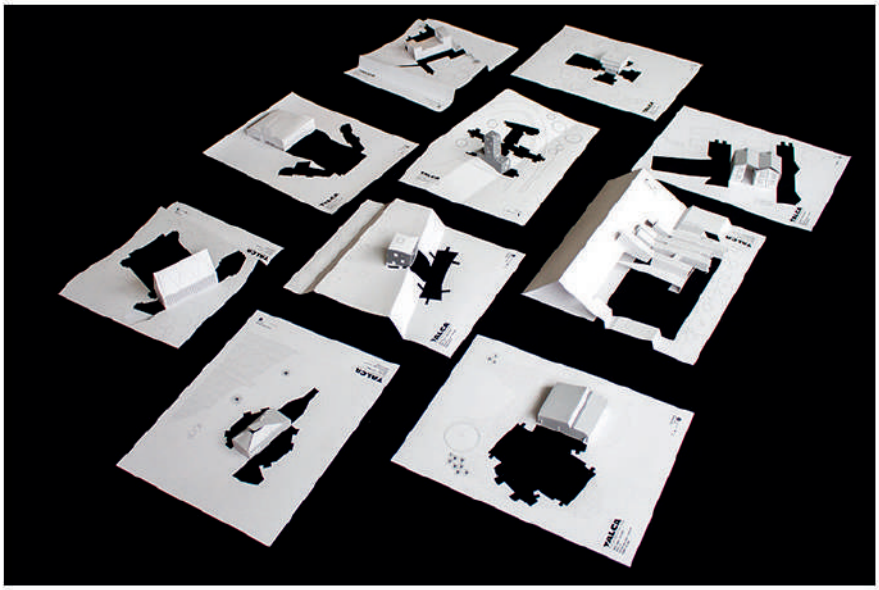


Figura 20 – Escuela de Arquitectura de Talca. Medios III. Representación Digital | Guión | Profesor: Paulo Ogino | Ayudante Profesional: Felipe Miño. Foto: Hector Labarca Rocco

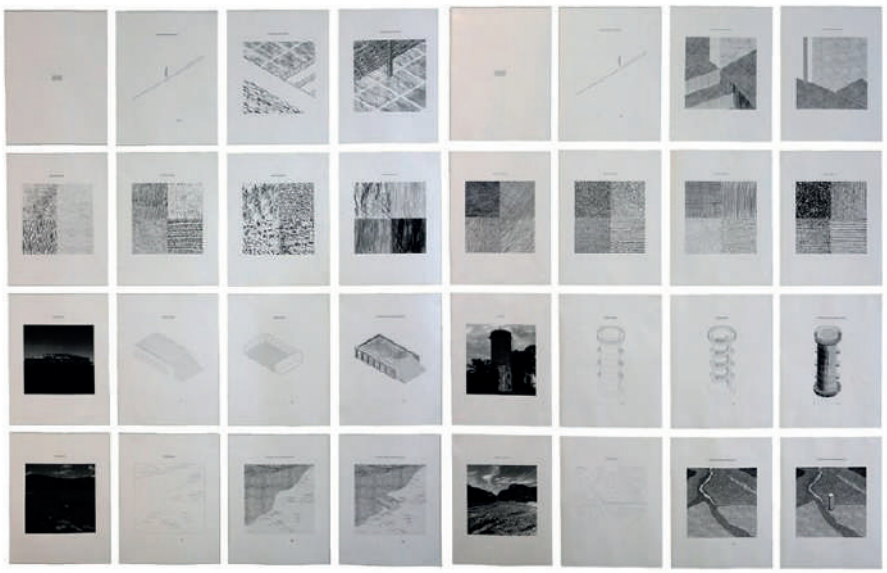


Figura 21 – Escuela de Arquitectura de Talca. Medios IV. Habitabilidad. Publicaciones e Innovación | Representación Arquitectónica | Profesor: Carolina Catrón + Ricardo Azócar | Ayudante Profesional: Miguel Salinas | Ayudante Alumno: Constanza González. Foto: Hector Labarca Rocco

Refiere a cursos de observación y representación de edificios. Se trabaja mediante gráficos y maquetas, en clases principalmente prácticas.

• **MEDIOS III:** Representación Digital. A partir del tercer año el estudiante comienza con el uso intensivo de herramientas digitales de representación y post producción (photoshop, renderizado) y también el uso de herramientas de fabricación digital mediante tecnología CNC.

• **MEDIOS IV:** Publicaciones e Innovación. En el cuarto curso de medios de representación se imparten las destrezas de edición de material gráfico, ya sea compaginación, edición de publicaciones, afiches, presentaciones digitales y todas aquellas tareas de presentación de un proyecto de arquitectura en distintos medios y soportes.

• **MEDIOS V:** Investigación. Curso de investigación acerca de la presentación del territorio en cartografías y mapeos que incorporen datos socio económicos y culturales. Producto de estas investigaciones surgen en la mayoría de los casos las temáticas vinculadas a los proyectos de titulación.

Según el desglose del plan podemos observar que la matriz de asignaturas que conforman el diseño del plan de estudios, no presenta mayores novedades respecto a otros planes de estudio de la carrera de arquitectura. Hay una estructura vertical de proyecto (con escalas y complejidades crecientes), de tecnologías (correspondiente a construcción y estructuras), otra de contexto (historia y teoría), otra de medios de expresión-representación y otra serie de cursos relaciones con las ciencias sociales.
Lo particular de la Escuela no radica justamente en este plan, visto de forma tradicional. Es similar a muchos otros. Las novedades del plan residen, en el carácter transversal de las asignaturas y fundamentalmente en los cursos bajo la modalidad “aprender haciendo” y el perfil de egreso que determinan su implementación, consignando como vimos antes a través de tres principios básicos y complementarios (oficiar, operar e innovar). Se advierte como, de los resultados de las ejercitaciones, sin importar que sea un curso de Historia, Teoría, Tecnología o Proyecto, la entrega siempre es un modelo matérico, o sea un producto físico nuevo y original que realiza una interpretación respecto a los conocimientos impartidos. Este objeto construido es la mediación, el interlocutor que permite la transversalidad entre las distintas asignaturas. Transversalidad que se ve reforzada en la fuerte coordinación entre los talleres de proyecto y las demás asignaturas, donde además, los profesores que imparten los prácticos, son los mismos profesores de taller junto con los docentes de las materias teóricas.

CIUDAD VALLE CENTRAL

En 2003 a pocos años de de su fundación, la Escuela invita al arquitecto y urbanista holandés Winny

Maas[46] a realizar un *workshop* del cual surge la idea de "Ciudad Valle Central"[47]. Proyecto que pretendía crear una gran ciudad que uniera a toda la zona central de Chile, hecha a escala humana y que disminuyera la dependencia de Santiago. La propuesta se basaba en dos conceptos: el primero, que gracias a la carretera 5 sur y al tren "Santiago-Chillán 250 minutos", se podría recorrer este territorio, de punta a punta, en menos de tres horas; y, en segundo lugar, cada una de las diez principales ciudades del Valle Central se convertiría en un "centro de servicios específico". En las palabras de Juan Román *"lo nuevo del proyecto, era dejar de ver a las ciudades por separado, sino que ver un solo elemento"*[48]. La idea era ubicar algunos servicios específicos en cada ciudad para poder lograr cierto acople funcional entre ellas. Por ejemplo, si en Talca se decidía instalar las universidades; en Curicó no habría centro de estudios superiores, pero podrían estar emplazados los centros culturales; en San Fernando los hospitales y así sucesivamente, hasta lograr un entramado que permitiera a los habitantes acudir a servicios de primer nivel con la certeza de que a través de la carretera o en el tren, estaría en ellos en un tiempo razonable. (Román, 2003) La idea, tuvo su debut en sociedad en diciembre del 2003, en el Museo de Bellas Artes de Santiago y fue durante años motivo de debates, charlas, libros y seminarios dictados dentro y fuera de la Escuela, hasta qué silenciosamente fue desapareciendo[49]. Si bien no prosperó como proyecto, en el seno de la Escuela tuvo una fuerte repercusión e incluso marcó la impronta del proyecto académico y eso se debe al reconocimiento por Juan Román de la *"definición del territorio asociado al Valle Central de Chile como soporte del quehacer de la Escuela"*[50]. Esta consigna se encuentra planteada en el Plan de Estudios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca[51].

El *workshop* "Ciudad Valle Central" terminó alimentando conceptualmente una de las primeras inquietudes que tuvo la primera generación de profesores que inició sus funciones en 1999: ¿Dónde enseño arquitectura?[52] (Román, 2013, p. 35). El territorio de actuación de la práctica arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de Talca se encuentra, como hemos mencionado, enmarcado en lo que los chilenos llaman el Valle Central, el que adquiere su nombre por su posición respecto de este extenso y angosto país. La región está situada entre las dos cordilleras que acompañan longitudinalmente casi todo el territorio chileno, que forma el valle o depresión intermedia, cuyos suelos han sido alimentados por los minerales llevados desde los Andes a través de los ríos que lo cruzan perpendicularmente para terminar en el océano Pacífico. Después de cruzar la Cordillera de la Costa, se extiende 600 kilómetros de largo en coincidencia con la franja mediterránea del hemisferio Sur con un clima, suelo e irrigación

---

46 La invitación surge a partir de Juan Pablo Corvalán, quien cursó sus estudios en el Berlage de Rotterdam y es miembro fundador de Supersudaca, colectivo de arquitectos sudamericanos que surge en Holanda. Muchos de sus miembros integraron en el estudio MVRDV co fundado por Winny Maas.

47 Producto del *workshop* se edita y publica un libro del mismo nombre por parte de la Escuela de Talca. Los resultados del taller son publicados también por MVRDV en un libro llamado "KM3: Excursions on capacities" (2006).

48 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

49 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

50 Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Historia. Recuperado de: http://www.arquitectura.utalca.cl/?page_id=57

51 "Igualmente el arquitecto titulado en la Universidad de Talca será capaz de incorporar el contexto ambiental, material e inmaterial, local y global, tanto en la formulación de un problema arquitectónico como en su solución. Se incluye aquí al territorio y al paisaje en soportes del quehacer arquitectónico. Esta competencia determina la segunda característica de la Escuela cual es constituir los territorios asociados al Valle Central de Chile en soporte de su quehacer". Plan de Estudios Escuela de Arquitectura de Talca. Perfil de Egreso del Estudiante. Recuperado de: http://www.arquitectura.utalca.cl/?page_id=57

52 Frase repetida constantemente por Juan Román y que según él surje producto de una conferencia del profesor catalán Joseph Quetglas, a la cual asistió durante su estancia en Barcelona, denominada "¿Dónde enseño arquitectura?". Dicha ponencia se dio en el marco de una serie de conferencias acerca de la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

óptimos para la producción agrícola. Por el norte limita con la angostura del Paine, lugar donde casi se une la Cordillera de los Andes con la Cordillera de la Costa; por el sur limita con el río Itata, frontera en otros tiempos de la resistencia Mapuche, consolidando un territorio y paisaje de cierta homogeneidad no solo geográfica sino también política y administrativa, con ciudades intermedias fundadas rítmicamente a lo largo del valle. El sustento primario de esta región es agrícola; en la actualidad industrializado y de grandes paños de cultivo. (Alarcón, 2017, p. 150)

Este territorio rural, aunque es una pieza fundamental del engranaje de la industria agrícola del país, es también de las regiones más pobres, registrando uno de los menores ingresos *per capita*[53], pero con una fuerte tradición cultural y dominada por vastas extensiones de campo y bosques con construcciones dispersas, en su mayoría de infraestructura productiva. Por lo tanto, el contexto de actuación de la escuela, era un entorno con una fuerte y variada impronta paisajística, además de una fuerte identidad cultural y perfil socio económico, que debía verse reflejado en el proyecto académico. No se trataba sólo de un contexto geográfico con valores paisajísticos, sino de entender el territorio como un lugar, y por lo tanto, con especificidades sociales, económicas, culturales y tecnológicas.

EL CONCEPTO DE LUGAR EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE TALCA

El Lugar

El mundo inmaterial de las ideas en la arquitectura, se conecta con la realidad a través del lugar, mediante las condicionantes físicas que el entorno impone. Este encuentro es el punto clave donde la idea abstracta de un proyecto empieza a hacerse tangible.

El hombre interviene en la naturaleza, buscando dejar su huella, caracterizando el espacio que le rodea. Primero toma posesión del suelo, modificando, geometrizando, cercando y delimitando los lugares encontrados. Luego crea lugares construidos, en general estableciendo un plano horizontal, con el que trata de antropizar el territorio que habita, creando así otros nuevos lugares. De este modo la arquitectura estructura y organiza, atribuyendo nuevos significados al contexto. Respecto del rol fundamental en algunas arquitecturas vale la pena repasar el siguiente pasaje de Rafael Moneo:

> *El modo en que entendemos la arquitectura exige, sin embargo, el lugar. La arquitectura se nos hace presente como realidad en el lugar. Es allí en el lugar donde el específico tipo de objeto que un edificio es, adquiere su identidad. Es en el lugar donde el edificio adquiere la necesaria dimensión de su condición única, irrepetible; donde la especificidad de la arquitectura se hace visible y puede ser comprendida, presentada, como su más valioso atributo. Es el lugar quien nos permite establecer la debida distancia entre el objeto que producimos y nosotros mismos. De ahí que, el lugar sea tan inevitable, que incluso aquellos arquitectos que proclaman ignorar y rechazar la idea de lugar se vean forzados a incluirlo en su trabajo y como resultado se vean obligados a inventar un lugar".* (Moneo, 1995, p.5)

53 Recuperado de: http://www.observatorioregional.cl

La definición del término lugar data de hace miles de años, y se ha ido modificando a lo largo de la historia de acuerdo al contexto cultural del momento, confluyendo en la contemporaneidad distintas visiones, que van desde las de "campo expandido" formuladas por Stan Allen, o las prácticas de oficinas como OMA y MVRDV, hasta otras, más fenomenológicas, vinculadas con arquitectos como Peter Zumthor o Juhani Pallasmaa, más relacionadas con nuestro objeto de estudio.

Al respecto de este enfoque sensible sobre el espacio y el territorio es importante mencionar y entretejer vínculos con la conferencia "Construir, Habitar, Pensar" que dictó el filósofo Martin Heidegger en 1951 (Heidegger, 1994). Concepción poética del habitar que se oponía al positivismo tecnológico de la modernidad. De esa reflexión, la teoría de la arquitectura se ha nutrido de argumentos que le han permitido repensar el espacio no ya en cuanto matriz geométrica del proyecto físico-técnico, motivo central de la estética moderna, sino como algo construido y vivido, es decir, como lugar. Al respecto Iñaki Ábalos, en el capitulo que dedica a la cabaña de Heidegger dentro de su libro "La buena vida" nos explica claramente: *"Lugar, Memoria y Naturaleza, se contraponían frontalmente a Espacio, Tiempo y Técnica, por primera vez de una forma completamente articulada, dando lugar a un giro que prácticamente podría describir todos los cambios de valores que han ido sucediéndose en el panorama arquitectónico desde finales de los sesenta hasta fechas recientes"*. (Abalos, 2000, p. 49)

El pensamiento de Heidegger ha sabido tener gran repercusión en algunos arquitectos, lo mismo que entre críticos e historiadores del siglo XX. En general de su obra se destaca una visión ligada al mundo cotidiano, aunque con atisbos míticos, religiosos o naturalistas sobre el origen de los conceptos de habitar y construir (Hermosilla, 2013, p. 58). El corolario de este enfoque ha significado para ciertas corrientes arquitectónicas volver la mirada hacia prácticas regionales ancestrales y a las tradiciones locales respectivas. Una revalorización del trabajo artesanal en oposición a los procesos industriales, así como la vuelta a prácticas constructivas vernáculas. Como consecuencia de ello, la teoría y práctica arquitectónica de mediados del siglo XX estuvieron dirigidas por la voluntad de destacar los valores de la propia cultura local por sobre aquellos del "International Style", como se llamó a la corriente arquitectónica surgida en la década del veinte.

Uno de los máximos exponentes de esta corriente en la década del sesenta fue el arquitecto italiano Aldo Rossi, que aparece como figura clave en este debate, cuando comienza a usar el lugar como herramienta operativa en la arquitectura[54]. En su libro "L'architettura della cittá" lo define como *"la relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar. La elección del lugar para una construcción concreta como para la ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la situación, el sitio, estaba gobernado por un genius loci, por la divinidad local, una divinidad precisamente de tipo intermedio que presidía cuanto se desarrolla en ese mismo lugar."* (Rossi, 1982, p. 185)

54 También debemos mencionar dentro de ésta reacción al Movimiento Moderno, nacida en la década de los sesenta del siglo pasado a los arquitectos italianos Giorgio Grassi y Massimo Scolari, Carlo Aymonino y otros; que encontraron en el concepto de tipología arquitectónica propuesto por las teorías de Manfredo Tafuri y Giulio Carlo Argan los fundamentos para recuperar una actitud historicista en el proceso creativo del proyecto arquitectónico. Esta arquitectura intentó identificar arquetipos, formas esenciales, primigenias e inmutables que permitirían establecer gestalts reconocibles. Tal como afirma Rafael Moneo, si la arquitectura deseaba recuperar su relación con el público, debía apoyarse en la memoria colectiva; el tipo debía ser la estructura en el interior de la cual debía operar el cambio, como término necesario para la dialéctica continua que requiere la historia .

Esta preocupación alcanzó su máximo relieve en la década de los setenta, con el "regionalismo crítico"[55] de Kenneth Frampton o con el libro de Christian Norberg-Schulz, "Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura"[56] prolongando el interés por el lugar y el contexto iniciado en los sesenta pero también complejizando su lectura y comprensión. En este texto Norberg-Schulz formaliza una teoría del lugar a partir del concepto de espacio existencial, noción que se alimenta de los aspectos espaciales que Martin Heidegger trata en su fenomenología existencial en "Ser y tiempo", y de los escritos de otros autores como "La poética del espacio"[57] de Gaston Bachelard y "Hombre y espacio" de Otto Friedrich Bollnow[58], que también tratan el espacio desde un enfoque fenomenológico. Un concepto de espacio y lugar que poseía un carácter concreto, articulado, empírico y existencial; definido por las cualidades de las cosas y los elementos, por sus valores históricos y simbólicos, ambiental y relacionado fenomenológicamente con el cuerpo del habitante .

También en el libro "Genius Loci: Hacia una Fenomenología de la Arquitectura", Norberg-Schulz se centra en la discusión sobre la comprensión del lugar desde la perspectiva de la fenomenología en la arquitectura. A partir de este enfoque el autor busca definir lo que es el lugar y la manera en que se habita. Es el concepto de *genius loci*[59] manejado por estos autores, el que nos interesa especialmente en este trabajo, debido a los vínculos conceptuales con nuestro tema de estudio; entendiendo el lugar como herramienta proyectual. Aproximación sensible que se hace presente a través de varios registros del territorio que hace la Escuela, generando una comprensión que abarcan múltiples miradas que van desde la topografía, el clima, y los materiales, hasta otros más intangibles como la cultura, las tradiciones y los oficios del territorio donde se emplaza su quehacer. Podríamos afirmar incluso que en la Escuela de Arquitectura de Talca parece haber una preocupación mayor por construir lugares que de crear espacios. Diferencia que puede ilustrarse fácilmente a través de las palabras de Kenneth Frampton en su ensayo "Leyendo a Heidegger"*:*

> *Esto queda en evidencia en la incapacidad del lenguaje de distinguir entre Arquitectura y Construcción, los cuales son usados como sinónimos, lo que en la práctica se traduce en enorme discrepancias entre la forma construida y la recepción de la obra por la sociedad. Este mismo problema se representa en la preferencia por usar la palabra Espacio en vez de Lugar, donde espacio es un término abstracto e infinito, mientras que lugar incluye una dimensión natural y social donde el hombre se realiza. Es por esto que la arquitectura actual es incapaz de construir lugares, ya que se orienta solo a la construcción del espacio, del no-lugar abstracto que el hombre entiende como un avance ya que contribuye al desarrollo de la producción y el consumo.* (Frampton, 1974, p. 6)

---

55 Regionalismo crítico es el concepto forjado por los teóricos Alex Tzonis y Kenneth Frampton para designar una actitud frente a las corrientes internacionales que intentan uniformizar con los mismos repertorios lingüísticos y formales la expresión arquitectónica en todo Occidente. Este concepto tiene como objetivo integrar elementos característicos del lugar como la topografía, el clima, sentidos del tacto, la luz y otros; dentro del proyecto arquitectónico. Así mismo, intenta sacar a relucir el valor que tienen los rasgos idiosincrásicos propios de una región en el marco del diseño y la contradicción.

56 Norberg – Schulz, C. (1975). *Nuevos Caminos de la Arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.

57 Bachelard, G. (1965). *La Poética del Espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

58 Bollnow, F. (1969) *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Laboral.

59 Según Norberg Schulz "Genius loci" es un concepto Romano. De acuerdo a las creencias Romanas antiguas, cada serindependiente tiene su «Genius», su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a loslugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia.Aún los Dioses tienen su «Genius», lo que ilustra la naturaleza fundamental del concepto.El Genius denota lo que una cosa es o lo "que quiere ser", según las palabras de Louis Khan.

Así espacio y lugar son términos que de acuerdo a la visión existencialista y fenomenológica pueden diferenciarse claramente. Joseph María Montaner (2000) contrapone claramente ambos conceptos al decir que el primero se presenta como ideal, teórico, genérico e indefinido, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado y definido por el sitio. Al respecto dice textualmente: *"El espacio moderno se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado ... En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano."* (Montaner, 2000, p. 101)

Para Heidegger lo arquitectónico es aquello que transforma el espacio en lugar y esa transformación es la esencia del habitar. Esa conversión es esencial para entender la visión poética del habitar sobre la que éste filosofo se extenderá pocos años más tarde en el texto "Poéticamente habita el hombre", donde a partir del análisis de un poema de Hölderlin, acabará concluyendo que *"el poetizar construye la esencia del habitar, ... es la capacidad fundamental del habitar humano"*. (Heidegger, 1994b, p. 57) Concepción que pocos años más tarde recogería Gastón Bachelard en su obra seminal "La poética del espacio"[60]. Poética a la cual alude Juan Román sobre las obras de la Escuela y de la arquitectura chilena en general: *"Ese tono poético parece estar muy relacionado con el paisaje que, en Chile, quizás si por diverso, resulta tan determinante para la formulación de culturas locales. Un arquitecto argentino decía que, comparados con ellos, los chilenos teníamos el país todo junto. Ahí están desiertos, valles, mares y cordilleras determinando maneras de habitar capaces de otorgarle a la obra de arquitectura ese tono poético que mencionaba. En ese sentido el quehacer de la Escuela al estar tan referido al territorio alcanza ese talante, diría, de manera natural"*[61].

Además de la noción heideggeriana de lugar, Talca parece también verse influido por la noción de habitar y construir que propone la corriente filosófica existencialista. Para Heidegger (1994):

> *La esencia de construir es el dejar habitar. La consumación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos. Aquí a la casa la ha erigido el ejercicio reiterado de la capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren simplemente en las cosas. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dejado el tejado de tejas de gran alero, que, con la inclinación adecuada, sostiene el peso de la nieve y, llegando hasta muy abajo, protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno ... Un oficio, que ha surgido él mismo del habitar, que necesita además sus instrumentos y sus andamios como cosas, ha construido la casa de campo.* (p. 8)

Este tipo de pensamiento que propone una sensibilidad respecto a los oficios y a la forma de habitar un territorio de acuerdo a las costumbres y una forma de hacer las cosas se hace muy presente en la producción de Talca. Para construir un habitar y que no sólo sea un espacio geométrico, es necesario que

60 Bachelard, G. (1965). *La Poética del Espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

61 J, Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

ese objeto entre en resonancia con el territorio, con sus costumbres, con la forma de hacer y su cultura material. El profesor de proyecto de la Escuela de Arquitectura de Talca , Andrés Maragaño[62] nos dice al referirse sobre las construcciones rurales del Valle Central:

> *En estos galpones es posible percibir condensadamente, todo el territorio, entendiendo este como una suma de huellas culturales y acciones profundas que cubren los aspectos de su existencia, concepción que se encuentra más allá de la tibia concepción de entorno. La producción de esta arquitectura está llena de sensualidad, pues establece una relación mental y también existencial, potenciando sus propiedades sensoriales y generadoras de sentido.* (Maragaño, 2016, p.41)

El lugar para la Escuela de Arquitectura de Talca es entendido en el sentido más amplio posible. No sólo como geografía con alta especificidad, o como contexto social y cultural de una economía de base agraria, no sólo como una serie de coordenadas geográficas o el suelo de donde provienen los materiales con los cuales se construyen las edificaciones en el territorio. El discurso arquitectónico de la Escuela pretende abrazar todo la complejidad del término territorio y entenderlo de la forma más inclusiva posible, lo que se traduce en unas estrategias proyectuales concretas al momento de operar sobre él, directamente relacionadas a estos registros del suelo, el paisaje, el lugar y sus tradiciones. Esta noción del lugar, a pesar de aparentes similitudes, y por ello mismo cabe hacer la precisión, se diferencia del concepto manejado por la Escuela de Valparaiso, para la cual el sitio es algo sensorial y fenomenólogico, a descubrir y refundar, dotando de un sentido hermético, casi mágico a la percepción del lugar. Concepción contrapuesta a la de la Escuela, que realiza una aproximación, aunque sensible y fenomenológica, mucho más práctica y operativa.
Reflexiones de la noción de lugar van desde sus postulados, formulándose desde el principio la pregunta: ¿Dónde enseño arquitectura? Esta pregunta es contestada a lo largo de los distintos escritos desde diferentes miradas y perspectivas que se relacionan directamente con las estrategias proyectuales puestas en juego por las obras de titulación. El lugar en la Escuela de Talca tiene que ver con la geografía, pero también con los arquetipos de las construcciones vernáculas, con un entorno socio-económico, con una serie de tradiciones locales, con la cultura, con un saber hacer y con unos materiales aportados por ese lugar. Todas cuestiones referidas a la forma de construir, de habitar y de pensar en la región del Valle.

El Lugar como Paisaje Natural

La geografía es la disciplina que describe la distribución en el espacio de los elementos y fenómenos que se desarrollan sobre la superficie de la tierra. El lugar desde una mirada geográfica, permite ubicarlo en coordenadas, por lo que su posicionamiento, según su altitud y latitud, determina en gran parte sus características. No obstante lo cual, y en un sentido más amplio, no solo se dedica a estudiar la superficie terrestre, sino también las sociedades que la habitan y los territorios que la forman al relacionarse las personas entre sí.

---

62 Arquitecto Universidad de Los Lagos (Chile). Master en Urbanismo, UPC, Barcelona, España. Ex Director y actualmente Profesor Dedicación Total en la Escuela de Arquitectura Universidad de Talca.

> *Casi todas las ciudades deben su existencia a un hecho geográfico singular; un río, las buenas condiciones ambientales, la protección de una montaña. La superposición de trazados en las ciudades es lo que configura su particular geografía. En la actualidad muchas ciudades han olvidado el hecho geográfico que originó su formación y se expanden y extienden sin medida por el primigenio territorio. Otras en cambio se reinventan teniendo en cuenta su geografía como factor de cohesión e identidad ... Las características específicas de sus accidentes geográficos les permiten potenciar el valor de la localidad frente a la tendencia actual de la globalidad.* (Colafranceschi, 2007, p. 81)

De la ubicación de un territorio, dependen gran parte de sus características y su composición. La distancia relativa al Ecuador determina por ejemplo el clima de una región, o el estudio de la orografía permite analizar cómo la corteza terrestre se pliega producto de los movimientos tectónicos, generando así los accidentes geográficos como son por ejemplo las cordilleras. Es el territorio el depositario de la especificidad de cada lugar. Según Daniela Colafranceschi (2007):

> *Cada lugar tiene su geografía, cada geografía tiene su esencia, cada esencia puede producir una historia, y cada historia puede generar un nuevo paisaje. Bajo lo que queda de la ciudad persiste la geografía, fenómenos que encontramos en todas las escalas de trabajo, que podemos reinventar en cada lugar, que podemos transformar como soporte de nuevos espacios libres, que podemos hacer emerger como el sistema ecológico que necesitamos, que podemos convertir en la estrategia adecuada para todas nuestras intervenciones.* (p. 83)

Esta condición geográfica de lugar es omnipresente en Talca. Cada uno sus escritos contiene un preámbulo que define estas coordenadas, casi a modo de hipótesis sobre la cual apoyar su argumentación posterior. Podemos encontrar así variadas definiciones del territorio físico asociadas algunas veces a la condición longitudinal:
"La ciudad de Talca se encuentra emplazada en la depresión intermedia, entre dos accidentes geográficos como son la ciudad de Santiago por el norte y el río Bio-Bío por el sur" (Román, 2013, p.17), y otras aludiendo a la condición física del Valle en el sentido transversal: *"Esa unidad geográfica, económica y cultural que desde 1999 sirve de soporte al quehacer de la escuela y cuya variedad se constata en esa sección transversal en la que comparecen la Cordillera de Los Andes, el propio Valle Central, la Cordillera de la Costa y el Litoral junto al océano Pacífico. En esa sección se verifica también un subir y un bajar de cerros para alcanzar diaria, semanal o mensualmente el llano central y acceder ahí a los servicios que prestan las ciudades principales para luego, quizás después de un paseo, volver a subir y bajar cerros para finalmente llegar a casa."* (Román, 2011, p. 124)
La topografía y sus accidentes geográficos son una condición ineludible para estos arquitectos. Esta geografía transversal producto de la conformación longitudinal del país[63], genera distintas formas de habitar el territorio que están continuamente presentes en la forma de entender y definir el Valle Central.

63 Cabe recordar que Chile es el país más largo y angosto del mundo

El Lugar como Paisaje Construido

> *...el paisaje arquitectónico del Valle Central de Chile está compuesto por una primera capa que se manifiesta por medio de una serie de construcciones precarias emplazadas en la periferia rural de ese territorio. Corresponden a construcciones que se asocian a un paisaje específico y al oficio que el habitante desarrolla respecto a ese entorno en el cual se emplaza. De esta manera es posible reconocer galpones, gallineros, bodegas, ramadas, construcciones de carácter vernáculo que ya forman parte del imaginario colectivo del habitante del Valle Central de Chile.* (Uribe, 2011, p. 29)

Chile tiene un paisaje muy variado, y esa variedad da especificidad a una serie de culturas locales y sus formas de habitar y construir en el territorio. Por ejemplo, en la cordillera de los Andes se encuentran construcciones con materiales de la montaña, elaborando muros de rocas y cubiertas de madera nativa que dan cobijo al arriero y al lugareño que pastorea su rebaño, diferenciándose de como construye el campesino en el valle, donde el "parrón"[64] y las "ramadas"[65] de eucaliptos, acompañadas del cierre de malla sombra desechada en el fundo, hacen también una identidad localizada. Formas que se contraponen con el habitante del litoral donde su oficio a orillas de mar lo obliga a protegerse del sol y del viento con "sombreadores"[66] verticales de juncos, cierres construidos con redes de pescadores y la madera desechada por el mar, emblanquecida y erosionada por la sal, que es utilizada como paramentos, creando también así una identidad.

El reconocimiento de cada una de las variadas situaciones de paisaje y su ocupación en esta sección longitudinal y transversal del territorio es determinante al momento de establecer las estrategias de proyecto en la obra de título. Es por tanto, el suelo como soporte, la materia prima fundamental que conecta la arquitectura con el lugar. La relación dialéctica entre *natura* y cultura tiene lugar en la Escuela de Talca precisamente sobre este soporte. Soporte físico, cultural, económico y social que también es el proveedor de los materiales necesarios para las construcciones en ese territorio. El lugar va a determinar los materiales que se usen en las construcciones tradicionales, aquellos que se pueden obtener del entorno. Lo que determina a su vez, una forma de construir y un oficio aprehendido que se ha ido transmitiendo de generación en generación. Las tecnologías tradicionales nacen a partir de la elaboración de materiales obtenidos de recursos naturales. Así, es normal que antes de la aparición de las tecnologías industrializadas, predominaran las construcciones basadas en la utilización de la tierra y la piedra en climas áridos, muy distintas a los entramados de madera en climas lluviosos, donde la vegetación es abundante, creándose una correspondencia entre arquitectura y territorio que ha dado origen a paisajes característicos de acuerdo a la latitud geográfica. (Jorquera, 2014, p. 6)

El Valle Central, presenta un clima relativamente variado, que determina que se utilice la madera, el ladrillo, el orujo, la quincha y la tierra apisonada entre otros. Estos son la materia que se puede extraer del territorio del Valle que dan cuerpo a las distintas construcciones vernáculas a lo largo del paisaje.

---

64 Según el portal Memoria Chilena ,en Chile lugar de sombra construido generalmente con las ramas secas de la parra.

65 Según el portal Memoria Chilena (www.memoriachilena.cl) este termino refiere a los "Precarios establecimientos de música, comida y licor que aparecían levantados en los sectores rurales, generalmente de carácter provisorio determinado por el tránsito de las fiestas."

66 Según el portal Memoria Chilena, en Chile espacios de sombra característicos en las zonas rurales, construidos con materiales naturales o telas desechadas de la actividad productiva.

Andrés Maragaño observa acerca de la construcción de galpones y otras infraestructuras agrícolas de la región:

> *...el material de los mismos, está contenido en bosques o matorrales cercanos, cuestión que los hace de la misma materia que constituye el paisaje, cuestión que finalmente, liga toda las cosas. Esto aparece con fuerza en los materiales que sustentan el galpón, pero que tiene una especial significación, cuando lo producido es decir, los insumos que debe guarda el galpón, cuando estos se convierten en partes de la misma imagen del cuerpo, convirtiéndose no en contenidos, sino que en partes sistémicas del continente.* (Maragaño, 2016, p. 15)

Construcciones todas que se relacionan con una forma de producir la tierra, que recuerda la observación de Heidegger en el que menciona que *bauen* es en alemán antiguo, a la vez, construir y cultivar[67] (Heidegger, 1994, p.129). Advertencia que podemos relacionar también con lo observado por Frampton (1999, pp. 37-38) cuando dice: *"El edificio, situado en un ámbito intermedio entre cultura y naturaleza, tiene tanto que ver con el suelo como con la forma construida. Muy próximo a la agricultura, su tarea consiste en modificar la superficie de la tierra para cuidar de ella."* El paisaje construido refiere también a la forma de modelar y construir el territorio en función de una actividad productiva. Actividad que ha condicionado a su vez la escala y tipo de construcciones características en la región central. La agricultura chilena, por su carácter hacendal, construyó hasta mediados del siglo XX un paisaje característico de asentamientos dispersos en el interior de las fincas, organizado de diversos modos en torno al sistema de casas y galpones. Esta estructura prácticamente feudal se rompe en el año 1962, cuando el parlamento chileno promulgó la primera ley de reforma agraria, política gubernamental que buscó terminar con los latifundios y repartir las tierras, dando acceso a la producción agrícola a un mayor número de personas y a la explotación de tierras que hasta ese entonces estaban subutilizadas (Lorenzo y Urbina, 1978, p. 59). Del reparto de las tierras surgen los paños de cultivos menores y con ello se vuelven necesarias una serie de construcciones auxiliares para la producción. El agricultor, que en adelante trabaja para sí mismo, debió construir galpones, silos, caballerizas, lugares de acopio, secadores etc. para lo cual lo aprendido en la construcción residencial básica en las grandes haciendas lo aplica a la construcción de estas pequeñas infraestructuras rurales (Aguirre, 2017, p. 58). Esto genera, con el tiempo, la aparición de una multitud de pequeñas edificaciones dispersas en el paisaje agrícola, generando así el surgimiento de una nueva cultura material en el Valle Central.

Respecto a las características del paisaje antropizado de este territorio el profesor de proyecto de la Escuela de Arquitectura de Talca Eduardo Aguirre[68] nos dice:

> *Recorrer el Valle Central de Chile en un día cualquiera, yendo desde uno de sus pueblos hacia otro, es transitar en medio de un paisaje tan hermoso como raro. Esta característica provendría tanto de una falta de coherencia visual como de la vitalidad en la que coexisten órdenes agrícolas y suburbanos, plantaciones, caseríos, infraestructuras de riego y de caminos, agroindustrias y aserraderos ... Se puede*

67 La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita. *Bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar. Cultivar, construir un campo de labor viene de *acker bauen*, cultivar o construir una viña, es hacer madurar los frutos (Heidegger, 1994, p.129).

68 Arquitecto por la Universidad de Chile, Chile. Magister por la Universidad de Delft. Ex Director y actualmente Profesor de Proyectos a Dedicación Total de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

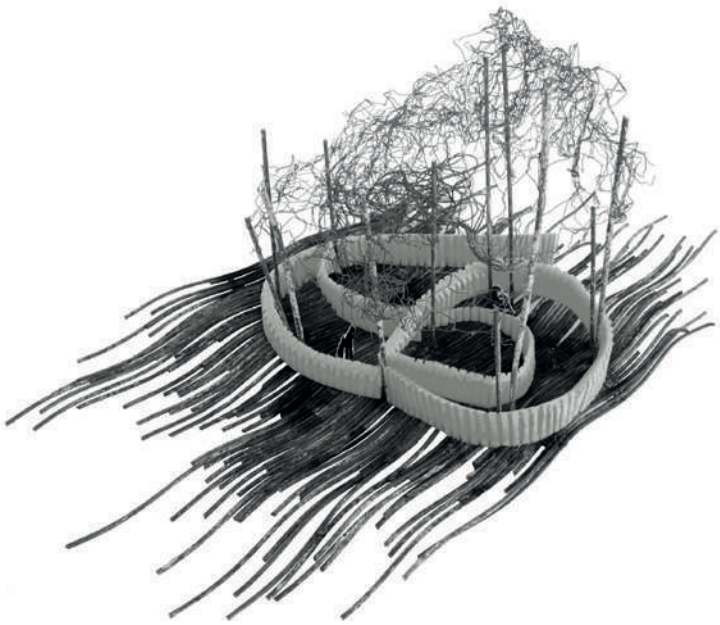


Figura 22 – Escuela de Arquitectura de Talca. Taller I: Lugar. Modelo Matérico en Hierro Estriado. Autor: Pablo Leiva. Profesor: José Luis Uribe Ortiz. Foto: Natalia Franco Meza

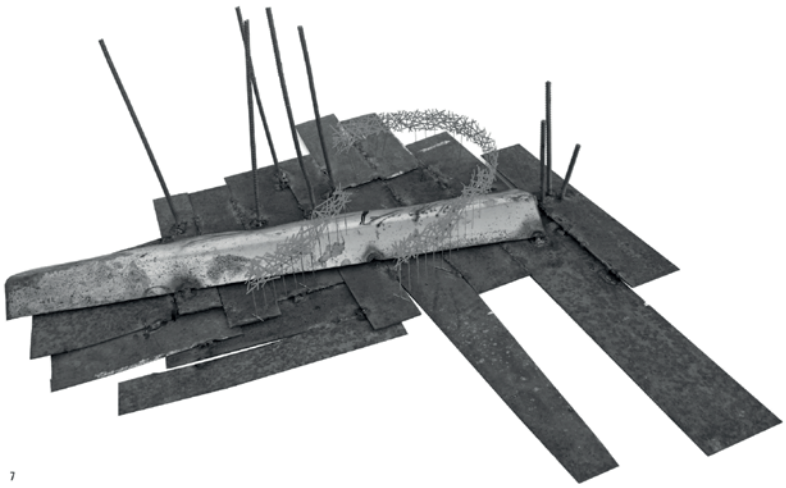


Figura 23 – Escuela de Arquitectura de Talca. Taller I: Lugar. Modelo Matérico en Chapa Oxidada. Autor: Juan Lepe. Profesor: José Luis Uribe Ortiz. Foto: Natalia Franco Mez

> *afirmar que se trata de un espacio lleno de contradicciones. Esta condición ha sido descrita como una ruralidad quebrada, en la que aún se encuentran trazas del orden hacendal así como retazos del resultado de la reforma agraria, unas y otros entrelazados con un nuevo proceso que revierte la reforma, concentrando la propiedad de la tierra en pocas manos y grandes paños, esta vez destinados a productos de exportación para mercados internacionales.* (Aguirre, 2017, pp. 56-57)

El Lugar como Paisaje Cultural

Por otro lado, la noción de lugar en la Escuela también refiere al entendimiento de este territorio como un continuo de costumbres, oficios, tránsitos y relaciones sociales. Delimitar el Valle Central no solamente es establecer sus límites a través de los accidentes geográficos que lo caracterizan, sino también reconocer una zona cultural con rasgos comunes. Al respecto el profesor Andrés Maragaño arriesga una definición del territorio asociado al Valle:

> *Así es que podemos asegurar, que este, es un paisaje vivo, con memoria, cargado de información tanto biológica como social, en definitiva, muy cerca de la concepción de paisaje cultural (...) en suma va constituyendo algo así como un extendido tejido. A nuestro parecer dicho tejido es tanto material como cultural, es decir, objetivo como subjetivo. Dichos tejidos son las marcas de los procesos que desarrollan sus habitantes, donde, las múltiples épocas, sustentan la acumulación de huellas culturales donde la naturaleza juega un papel imprescindible.* (Maragaño, 2017, p. 19)

EL MODELO MATÉRICO DE ENSEÑANZA: EL ARQUITECTO COMO ARTESANO

A la pregunta ¿dónde enseño arquitectura? (Román, 2013, p. 35) Juan Román agrega otra, ¿a quién enseño arquitectura? (Román, 2013, p. 35), par fundamental para diseñar la estrategia de enseñanza en una región en la que nunca existió una escuela de arquitectura. Definir el perfil de ingreso del alumno para contraponerlo al perfil de egreso ya contenido en el proyecto de carrera, permitía calibrar y entender la labor a desarrollar durante los años siguientes. Encontrando la respuesta a esas dos preguntas residía la particular manera de hacer que se había planteado la Escuela desde sus inicios, condición que se le reconocía a las respectivas escuelas de arquitectura de las universidades U. de Chile, Católica de Chile y Católica de Valparaíso, para quedar así apuntando al cumplimiento de la aspiración institucional de constituir a Talca en la cuarta escuela del país. Juan Román al momento de aceptar llevar adelante el proyecto académico, tuvo claro que sus estudiantes no estarían formados en los centros educativos de élite del país, ni vendrían de familias de profesionales universitarios, e incluso muchos de ellos no habrían salido fuera del Valle Central ni conocerían grandes urbes. En ese sentido, y entendiendo el contexto en el cual la Escuela iba a operar, propone a los estudiantes aproximarse a la arquitectura y sus nociones desde la materia más que desde el espacio, evitando realizar ejercitaciones de proyectos de edificios públicos de escalas y programas que no habían visto, y que además sería poco probable pudiesen desarrollar a futuro. A medida que iba pasando el tiempo Juan Román y Germán

Valenzuela fueron observando que los estudiantes poseían, según sus palabras, otro tipo de inteligencia de base pragmática. Una inteligencia que determinaba que tuvieron un dominio muy particular de los materiales, de dominio del entorno, del clima, de la geografía. Una relación con el territorio que un estudiante de la ciudad no tenía. Estos estudiantes poseían una sensibilidad distinta que debía ser explotada, y en dónde posiblemente Juan Román empezó a intuir que podía constituirse la base de la creación de un modelo alternativo a las escuelas tradicionales.

A partir de esa constatación, Juan Román decide establecer un modelo de enseñanza matérico, que no por ello rehuse de la utilización de las técnicas de dibujo asistido por computadora y demás herramientas de visualización, pero que pone énfasis en el uso de los materiales de la propia arquitectura, y la experiencia táctil en el eje de la formación del estudiante (Ver Fig. 22 y 23). Así recuerda Juan Román sus primeras observaciones e intuiciones una vez al frente de la Escuela:

> *Fue a mediados de 1999 cuando se repara en que nuestros estudiantes, parafraseando a Vargas Llosa en eso de 'La Tía Julia y el Escribidor', eran 'construidores' pues se podían expresar con gran facilidad a través de objetos construidos con cualquier cosa y en que, como les acomodaba, insistían en ello. A esto se agrega que eso del espacio como elemento fundamental de la formación del arquitecto les resultaba particularmente difícil. Esto último no necesariamente es un rango distintivo de nuestros alumnos pues, en lo personal, vine a entender el espacio a los 45 años, es decir, harto después de haberme titulado y de haber ejercido. Entonces lo que interesaba era diseñar un proceso que les permitiera ser arquitectos basándose en lo objetual más que en lo espacial. En ese sentido, el énfasis inicial no tiene tanto que ver con el tradicional aprender-haciendo – que en realidad, en la tradición de las escuelas de arquitectura, es un aprender-representando- sino en la formación de un arquitecto por otra vía, una vía, digamos, apropiada.* (Román, 2013b)

Modelo matérico basado en el conocimiento y aprendizaje propios de la lógica del artesano, lógica que que es también la de los talleres de arquitectura en general. Si analizamos el proceso de aprendizaje del artesano, podemos observar que el maestro muestra al discípulo sus propias habilidades y secretos conseguidos a lo largo de su propio desarrollo, análisis que lleva a pensar que el arquitecto aprende a proyectar de igual manera, de la mano de maestros que han mostrado sus formas de entender y resolver la realidad planteada.

Sin embargo en el caso de Talca, ésta metodología a su vez se ve marcada por la experiencia directa no solo con los objetos sino también con los materiales que los construye, como forma de representación. Proceso por el cual se van adquiriendo habilidades en el desarrollo proyectual, y también en la manipulación de distintos materiales como forma de aproximación al proyecto. Es por ello que al observar las maquetas de estudiantes de los distintos años podemos ver madera, hierro, chapas oxidadas, cuerdas, telas de malla sombra y otros tantos materiales que se usarán al construir esos proyectos en los talleres uno:uno. Pablo Manuel Millán en su libro "Más allá de la imagen. La arquitectura del artesano" nos dice que *"Tanto el artesano como al arquitecto necesitan desarrollar relaciones específicas entre el pensamiento y la creación, entre la idea y la ejecución, la acción y la materia, el aprendizaje y la técnica, la identidad propia y la obra sobre la que esta se proyecta, en definitiva, entre la idea y el ejercicio de proyectación"*. (Millán, 2015, p. 42)

Es importante aclarar que esta aproximación matérica al proyecto de arquitectura en la escena contemporánea chilena no es patrimonio exclusivo de la Escuela de Arquitectura de Talca, y resulta recurrente en varios exponentes. Esto queda evidenciado en las palabras del propio Radic, que coloca por sobre las preocupaciones espaciales en el proyecto la dimensión poética-material:

> *Mi interés - escribe Radic - se ha centrado siempre en los puros materiales y sus cualidades como materiales en bruto. De hecho me he dedicado a trabajar con puros materiales distintos, con adobe de quema, con adobe normal, con madera, con hormigón, con albañilería, he hecho algunas cosas enteramente de vidrio, etc. son todas cosas bastante pequeñas, manipulables en el sentido que estaban hechas por un maestro, que era en cierta forma mi brazo ejecutivo. Yo podía incidir hasta en las menores decisiones y hacerlo sobre el terreno, es decir en el proceso mismo de construcción. El espacio es algo que yo lo doy por dado, es decir, es un requerimiento de la construcción que tiene que estar bien necesariamente, pero que no es mi principal interés, de ninguna manera. Lo que por ahora me interesa es la materia, la materia como producto natural sometida a problemas físicos, pero también con sus implicancias políticas y culturales. El espacio que estas manipulaciones generan viene por añadidura.* (Radic, 2001, p. 48)

Cabe destacar también que la aplicación de este modelo al ámbito académico de la arquitectura se presenta como algo novedoso y propio de la experiencia de la Escuela de Talca, diferenciándose claramente de la Escuela de Valparaíso que, como ya se ha explicado, hace hincapié en una aproximación desde lo fenomenológico en la proyectación arquitectónica.

El modelo matérico en Talca se corresponde así con la lógica del arquitecto artesano y no con la del poeta. Una forma de aproximarse al proyecto de arquitectura que parte del conocimiento sobre los materiales, sus texturas, sonidos y hasta temperatura. (Zumthor, 2005, pp. 27-33) Un aprendizaje basado en la relación maestro aprendiz desde la experiencia, lo manual y lo fáctico, lo que nos lleva a la visión del artesano entendido como Richard Sennett, quien afirma *"... es el responsable de hacer el trabajo bien hecho por el objetivo personal de hacerlo bien, es conocedor de los materiales, de la técnica a emplear y de la tradición recibida hasta este momento."* (Sennett, 2009) Afirmación que se vincula con la experiencia de la Escuela en la conexión que mantiene con los oficios de los maestros del Valle Central de Chile y las técnicas constructivas vernáculas propias de esta región que, como veremos en posteriores apartados, sirve de inspiración para la producción de esta práctica académica-arquitectónica.

DEL TERRITORIO AL DETALLE[69]

Esta condición multiescalar del proyecto de la Escuela se ha formulado desde los inicios como enunciado que sustenta su práctica académica. Hipótesis que parte de la base que el territorio no es un mero contexto o soporte para introducir un artificio. Por el contrario, el territorio contiene innumerables capas de información física, cultural, productiva, económica y social que terminan informando la obra,

69 Seminario o *workshop* anual que realiza desde el 2007 la Escuela de Arquitectura de Talca con el objetivo de promover la difusión de ideas, el diálogo y la reflexión académica y profesional al interior de la Universidad. Cuenta todos los años con invitados extranjeros.

o sea, la parte da cuenta del todo, y el todo da cuenta de la parte. Esta relación pendular se encuentra formulada a lo largo de toda la currícula de la Escuela, siendo sus máximas expresiones, o al menos las más evidentes, el primer curso de proyecto denominado Taller de Materia, donde la parte da cuenta del todo a través de los protoproyectos de cubos de materia de 30 cm de arista, y la Obra de Titulación que informa de la capacidad del alumno para responder a problemáticas espaciales de pequeña escala teniendo en cuenta problemas relevantes a escala territorial.
Cualquiera de estas dos afirmaciones se pueden rápidamente verificar a través de una simple ejercicio. Si pensamos por ejemplo en el caso del "Mirador de Pinohuacho"[70] (Rodrigo Sheward, Villarrica, 2007) existe una lectura territorial, que trasciende el tamaño de la pequeña obra de arquitectura, entendiendo el valor paisajístico del entorno, el potencial de reconversión de este territorio, devastado por un volcán primero y luego por la deforestación intensiva, en un pequeño polo turístico.

LA FIGURA DEL MAESTRO IGNORANTE

El *"Maestro Ignorante"* de Jacques Rancière cuestiona la base pedagógica clásica que sostiene que hay una desigualdad de inteligencias, algunas superiores, capaces de tirar desde lo alto a las menos "hábiles". Rancière cuestiona el principio que dice que la igualdad no existe sino como meta última, que se logra mediante la educación. La emancipación intelectual es por tanto contraria a nuestra lógica social e institucional (Rancière, 2002). Para la arquitectura, modificar las formas de enseñanza dentro del aula, partiendo del concepto de igualdad de conocimientos, permite desarrollar la creatividad y la capacidad de enfrentarse a problemas nuevos y saber resolverlos[71].
Para formar a los futuros profesionales capaces de "oficiar, innovar y operar"[72], Juan Román ideó un programa dividido en doce semestres con cuatro talleres consecutivos que estructuran las estrategias de aprendizaje (Taller de Materia, Taller de Cuerpo, Taller de Agosto y Taller Obra de Título). Estos talleres conforman la impronta de Talca, entendiendo el proceso de aprendizaje y la adquisición de conocimiento vinculados directamente a la generación de experiencias. De esta forma el proyecto de Escuela ideado por Román no concibe la enseñanza de la arquitectura solamente como un acto de transmisión de conocimientos direccional, controlable, estable y voluntario. Es también un espacio donde lo irrepetible y lo irrepresentable aparece, donde no solo un saber pasa de un maestro a un estudiante sino un acto donde se puede hacer presente un saber que antes ambos desconocían. Es por ello que se parte de la experiencia como plataforma de conocimiento y aprendizaje. En palabras de Miquel Adriá: *"La experimentación parte del desconocimiento, es la antítesis de la enseñanza académica. El carácter experimental de los talleres los convierte en los laboratorios de aprendizaje, donde se explora lo que no*

70 Ver Anexos. Ficha: 2007 001

71 Rancière narra la experiencia de Joseph Jacotot en lo que el denomina "una experiencia intelectual". Jacotot –afirma el autor– se puso a enseñar lo que el ignoraba y a proclamar la emancipación intelectual; se puede aprender sin maestro explicador: la instrucción es como la libertad, no se da, se toma. Y de este modo Jacotot lleva a cabo una experiencia con una grupo de alumnos que querían aprender de él, pero el no explica ni enseña, les ofrece un diccionario. Y así sus seguidores aprenden. De esa experiencia surge todo el planteo de Rancière.

72 Según Román, el perfil de egreso de la escuela se ordena con base en tres dominios: El primero, oficiar, incluye competencias relacionadas con la tradición del oficio, atendiendo a lo que la ley exige y a lo que la sociedad espera de un arquitecto. El segundo, operar, remite a las competencias necesarias para que el egresado pueda desenvolverse exitosamente en un medio adverso y competitivo. El tercero, innovar, significa trasformar el conocimiento en riqueza en un medio caracteriza– do por el cambio constante.

se sabe, se ensayan preguntas sin respuestas conocidas. Pensar es aprender a dudar y proyectar es dar forma a la duda. La construcción del objeto resultante certifica razonamientos y procesos que convierten la experiencia en aprendizaje". (Adriá, 2012, p. 21)

La figura del profesor guía, devenido en una suerte de maestro ignorante, que desconoce en parte lo que tiene que enseñar, es clave en la formación del estudiante de la Escuela. A lo largo de un período no inferior de ocho meses será quien lo vaya acompañando en el proceso de selección del lugar, del problema, de la gestión y de la respuesta arquitectónica. Este tutor como le llamaríamos en Uruguay, por el carácter empírico del ensayo, se vuelve un compañero de ruta que no conoce *a priori* la respuesta al problema planteado. A lo sumo intuye, por experiencia, posibles soluciones que pudo haber visto con anterioridad, ya que en definitiva cuenta con mayor experiencia, pero al igual que el estudiante desconoce la respuesta a la pregunta. Es así que profesor y estudiante se encuentran en la misma situación de desconocimiento e incertidumbre, que resulta de evadir el simulacro y enfrentarse a situaciones del mundo material.

APRENDER HACIENDO

La Escuela de Talca desde su creación ha implementado la pedagogía del "aprender-haciendo"[73] y la metodología del "hacer-ver-consignar" como instrumentos claves para inducir la creatividad, capacidad crítica, rigurosidad y responsabilidad social de sus futuros profesionales.

Para ello, consciente o inconscientemente, el proyecto académico de Juan Román hace suyos muchos de los preceptos desarrollados a principios del siglo XX por John Dewey, filósofo estadounidense de la corriente pragmática y padre de la educación experiencial moderna, que fue uno de los primeros en señalar que la educación es un proceso interactivo. (Saénz Obregón, 2004, p. 39) Para este autor propulsor del *learning by doing* la única forma de aprender es haciendo, y el problema de los modelos de formación clásica ó tradicional es que el centro de gravedad está desplazado del estudiante, centrándose en el maestro y en la transmisión del conocimiento que pretende impartir.

Dewey pretendía que el estudiante tuviera un rol activo en su formación. Así de acuerdo a los preceptos del enfoque constructivista en educación se transfiere toda la importancia al estudiante y a la producción de su propio aprendizaje. Desde este punto de vista la labor docente debe enfocarse en proveer oportunidades de aprendizaje contextualizadas y auténticas, a partir de las cuales el estudiante desarrolle la capacidad de integrar conocimientos significativos por sí mismo en una amplia gama de situaciones y circunstancias, resolviendo problemáticas con sentido práctico.

El proyecto académico de la Escuela asimila la estrategia didáctica de aprender haciendo, consignando en sus plan de estudios cuatro talleres que ponen el foco en que el estudiante desarrolle sus habilidades produciendo objetos en un contexto real o mediante la experiencia directa en la manipulación de materiales.

---

73 En inglés *learning by doing,* es un termino acuñado por John Dewey en la década cincuenta y retomado por varios autores de la línea de la educación experiencial, como por ejemplo Donald Schön, filosofo americano y profesor de planeamiento urbano en el MIT (EE.UU).

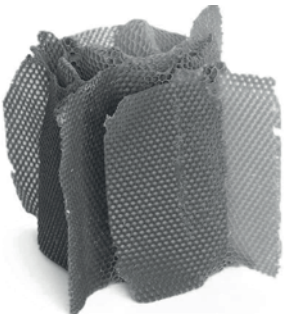






Figura 24–26 – Escuela de Arquitectura de Talca. Taller I: Cubos de Materia
Profesor: Juan Román Pérez. Fotos: Hector Labarca Rocco

• Taller De Materia

En el año 1999 el Director de la Escuela define el contenido del Taller de Arquitectura 1 en base a un trabajo material más que espacial. A partir de ese momento nace el "Taller de Materia", el primero de los talleres de construcción que inician al estudiante en la dimensión práctica de la profesión (Ver Fig. 24/26). Este taller ha sido de los cursos más emblemáticos de la Escuela a lo largo de su trayectoria, impartido directamente por el propio Juan Román que lo describe de la siguiente manera:

> *Se trataba de un encargo honesto, un encargo que pretendía que la respuesta de los estudiantes sirviera de tema para conversar con cada uno de ellos para, superada esa seguidilla de quince en quince minutos de conversación, pasar a aquello de la enseñanza de la arquitectura, de la enseñanza en serio. Construir un cubo de 30 centímetros de arista con materia de Talca o del lugar en que vivieran, parecía un encargo simple que ni lejanamente permitía imaginar los cubos de barro, de curagüilla, de cochayuyo, de orujo, en fin, de toda esa materia de la que efectivamente están hechos Talca y sus alrededores. Decir que las partes tienen mucho que decir a la hora de repetir eso de que "el todo es más que la suma de las partes" se hace necesario para dar cuenta de la idea de territorio que se empieza a configurar a la hora de ver juntos todos y cada uno de esos cubos de 30 centímetros de arista. El encargo, entonces honesto, permite ahora implementar una visión del territorio desde abajo hacia arriba, nada más sea para oponerse a esa mirada de arriba hacia abajo que parece ser el sino de la palabra territorio, siempre plasmada en grandes láminas con planos de escala kilométrica pintados de colores.* (Román, 2013, p. 47)

Los cubos de materia son y tratan de una historia personal. Son autobiográficos, en la medida que el estudiante puede contar una historia de su territorio y contexto específico a través de ese prisma. Juan Román entiende al "Taller de Materia" como un curso de construcción. El ejercicio de confeccionar un cubo de 30 cm de arista con materia del Valle Central de Chile según él, se puede considerar un buen curso de construcción o como un curso de buena construcción, arte que atiende a la naturaleza de las partes y al modo de reunirlas, punto de vista que se acerca a aquella frase que por años ha intentado explicar en distintas publicaciones el quehacer de la escuela: *"la disposición de la materia en el espacio cosa que, como se habrá podido inferir, es composición y, claro, ¿qué es la composición sino construcción?"* (Román, 2013c, p. 41) El estudiante elige el material por sus propiedades inherentes, sin que ello signifique necesariamente una traducción literal del material con el que se construya posteriormente el proyecto arquitectónico (cabe aclarar que el "Cubo de Materia" es una primera parte de un ejercicio más grande). Es solo una aproximación y el primer paso de la búsqueda formal y espacial del proyecto, en la cual el capital autobiográfico del alumno y su relación con el paisaje y territorio del Valle Central de Chile orientan el proceso de diseño en torno a las cualidades materiales de lata oxidada, madera tallada, hormigón, yeso, entre otros. Lo importante es comprender la materia como el elemento que orienta el proceso de conformación de espacios y forma. Finalmente, a través de la experimentación material es posible explorar las características propias que permiten definir un lenguaje que aporta a las cualidades de ese espacio.

En una segunda etapa del ejercicio el estudiante debe realizar una maqueta que se denomina modelo matérico. Así como el cubo de materia corresponde a una imagen comprimida del territorio y paisaje



Figura 27 – Escuela de Arquitectura de Talca. Secuencia. Taller del Cuerpo, 2008. Profesor: Juan Román. Foto: Hector Labarca Rocco

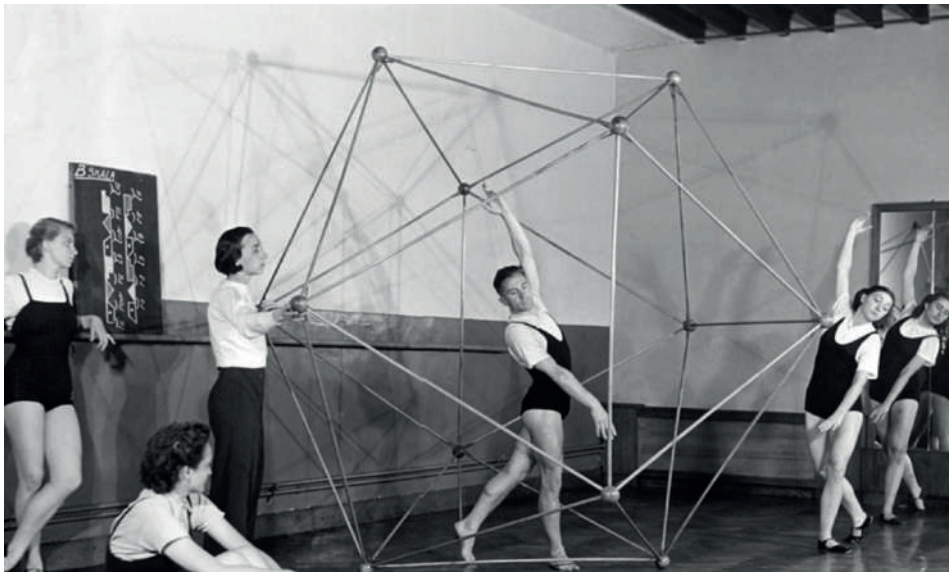


Figura 28 –Técnica del Icosaedro de Rudolf Laban. Es un método que permite entender los puntos de proyección del cuerpo humano. La Kinesfera es su forma de representación. Un volumen que rodea al cuerpo humano reconociendo su longitud, anchura y profundidad, forma y espacio, superficie, orientación y posición. Foto: autor desconocido.

del Valle Central, el modelo matérico es la materia desplegada de ese territorio con la cual es posible experimentar y practicar primeras formas y calidades espaciales del proyecto, dando continuidad al proceso iniciado con el cubo de materia. La función del modelo matérico en la formación de los alumnos tiene que ver con la descompresión del aquel territorio presente en los "cubos", y corresponde a una manera inaugural e intuitiva de aproximarse a la materia. Son modelos que atrapan un momento de reflexión inicial en torno al proyecto. Este trabajo de proyectación apunta a la confección de objetos arquitectónicos concretos con materiales verdaderos como arcilla, lata oxidada, acero, telas, madera, pasto, etc. El proceso de indagación formal y espacial se desarrolla con materiales reales. No hay maquetas de cartón, ni materiales adquiridos en comercios para la representación y tampoco se hace ninguna maqueta en los términos tradicionales, sino que se construyen trabajos plásticos en una escala precisa, definiendo el lenguaje arquitectónico del proyecto en proceso. Consecuentemente el modelo matérico se convierte en el medio tangible que permite integrar los diferentes conceptos e irse aproximando a la arquitectura que se está proyectando. (Uribe Ortiz, 2017, p. 105)

Estos pequeños trozos materiales recogidos por los alumnos en el territorio orientan conceptos y las primeras intenciones formales de proyecto como parte de un proceso mayor de diseño. A modo de bocetos sueltos se van conjugando con elementos reconocibles en el contexto del proyecto como caminos, canales, cultivos o cerros, los cuales se representan a partir de las rugosidades, pliegues y la pátina propia del material a causa del paso del tiempo. La geometría irregular de las bases de los modelos responde a las tensiones que el objeto arquitectónico establece con los elementos del entorno e informa a las decisiones formales del proyecto a nivel de emplazamiento. Cada alumno a partir de la manipulación material define aperturas a la resolución formal y espacial del proyecto, definiendo como contrapunto la relación del volumen como masa y el volumen como espacio. (Uribe Ortiz, 2017, p. 106)

La aplicación de esta metodología de enseñanza-aprendizaje para desarrollar el proceso de diseño arquitectónico es la que permite detonar una arquitectura que nace desde la naturaleza y el imaginario material del Valle Central de Chile, hasta llegar a la construcción de un artificio inserto en algún punto de ese territorio en el sexto año de la carrera. Del detalle al territorio, para luego ir del territorio al detalle.

El taller de primer año tiene especial relevancia en la estrategia académica de la Escuela, es considerado el curso que ha disparado la existencia de los demás cursos relacionados con el hacer, y junto con la Obra de Titulación, principio y fin de esta particular forma de hacer las cosas. Al respecto Juan Román dice: *"...aquel inicial Taller de la Materia como un elemento que es capaz de gatillar todo el resto. Es decir, sin este Taller de la Materia en Primer Año de Taller de Arquitectura no se podrían hacer el resto de los talleres propuestos posteriormente. Todo esto deriva finalmente, en que se han adquirido durante el Taller de la Materia y el Taller de Obra, las habilidades para poder enfrentar la Obra de Titulación."*[74]

• Taller De Cuerpo

Este ensayo de creatividad es parte del segundo semestre del curso de primer año de taller. Se encuentra concatenado con el Taller I (Nivel I de Espacio, Materia y Lugar). El "Taller de Movimiento" consiste,

74 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

en palabras de Juan Roman, trabajar con lo que se tiene (el cuerpo) para el conocimiento del espacio y el movimiento. Este ejercicio se inscribe dentro de la secuencia de talleres experienciales planteados en Talca, que tratan de potenciar la capacidad fáctica, táctil y manual que los estudiantes ya traen de por sí. La idea trabajada en el cubo de materia debe lograr manifestarse con el cuerpo. El estudiante y su cuerpo es la materia que debe dar forma durante los quince segundos que se ensaya el movimiento en clase. Este movimiento finalmente se dibuja en planta y corte. Al respecto Juan Román nos cuenta acerca de este ejercicio:

> *¿Por qué se hace este taller? ¿El por qué? No lo sé... Convengamos que yo le dejo un espacio muy grande a la intuición. Partamos desde allí. Desde la intuición hay cosas que funcionan y otras que no ... Yo creo que la mayor parte funciona. Entonces...cuando me preguntas ¿Por qué?. Creo que la respuesta es intuitiva y no creo poder ahondar más en eso. Ahora...si me preguntas ¿Para qué? Tienen que ver con que los alumnos puedan entender que pueden construir con eso...con lo que hay. Con el propio cuerpo. Tengo el cuerpo y puedo dar forma. Teniendo eso es sólo un tema de imaginación. No necesito gran destreza física para hacer este ejercicio. Otra cosa muy bonita que observamos cuándo empezamos a hacer este ejercicio es que luego de hacer el movimientos los alumnos estabas más desenvueltos, habían perdido el miedo al ridículo. Eran más....seguros de sí mismos. Se veía un cambio notorio para antes y después de las clases...Las condiciones cuando yo lo dirigía eran...no teatro, no danza, no gimnasia rítmica, no artes marciales. Entonces lo convertí en cuerpos en movimiento...que dan forma, sin recurrir a formas prestadas de otras disciplinas. Lo fantástico es que cada tanto de repente llegaba alguien, un compañero que hacía algo tan espectacular que los compañeros lo aplaudían desde adentro, porque asistían a algo bello que nadie sabía que estaba allí...el "tipo" había logrado hacer algo...una forma muy bella. Ese para mi era un momento muy importante, donde surgía la belleza dentro del taller. Eso es lo bonito...poder construir una forma...una forma teniendo el mero cuerpo...luego ya habiendo hecho eso... si tengo cartón, si tengo acero, si tengo hormigón, bueno ya tengo otro edificio, son otros materiales... pero si con el cuerpo lo hice yo debiera ser capaz de hacer lo otro.... pero parte de una intuición, como los cubos parten una intuición, como el título construido parte de una intuición...*[75]

La arquitectura y la danza son dos disciplinas artísticas cuyo vínculo en principio no es evidente. Sin embargo se puede afirmar que el espacio es la materia prima con la que trabajan ambas. La capacidad del arquitecto para crear espacios es similar a la del bailarín de transformarlos a través de sus propios movimientos corporales.

El trabajo propuesto por este taller tiene puntos en contacto con los ensayos realizados por el arquitecto, coreógrafo y filósofo austriaco Rudolf Von Laban quien instrumentó un sistema de aprendizaje para bailarines basado en diseños y dibujos en el espacio que definen la arquitectura del mismo como si de una gráfica se tratara. El análisis consiste en proponer un vocabulario a través de signos y enmarcado en espacios imaginarios, un cubo o un icosaedro, con el fin de poder definir cualitativa y cuantitativamente los movimientos. Este método permite que los bailarines puedan mejorar su precisión a la hora de realizar un movimiento así como un análisis sistemático del mismo. El instrumento principal de este

75 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.



Figura 29 – Escuela de Arquitectura de Talca. Construcción 1:1. Río Maule, Región del Maule. ¨La novia del Maule¨. Taller de Obras 2014. Profesora Guía: Blanca Zúñiga. Foto: Blanca Zúñiga

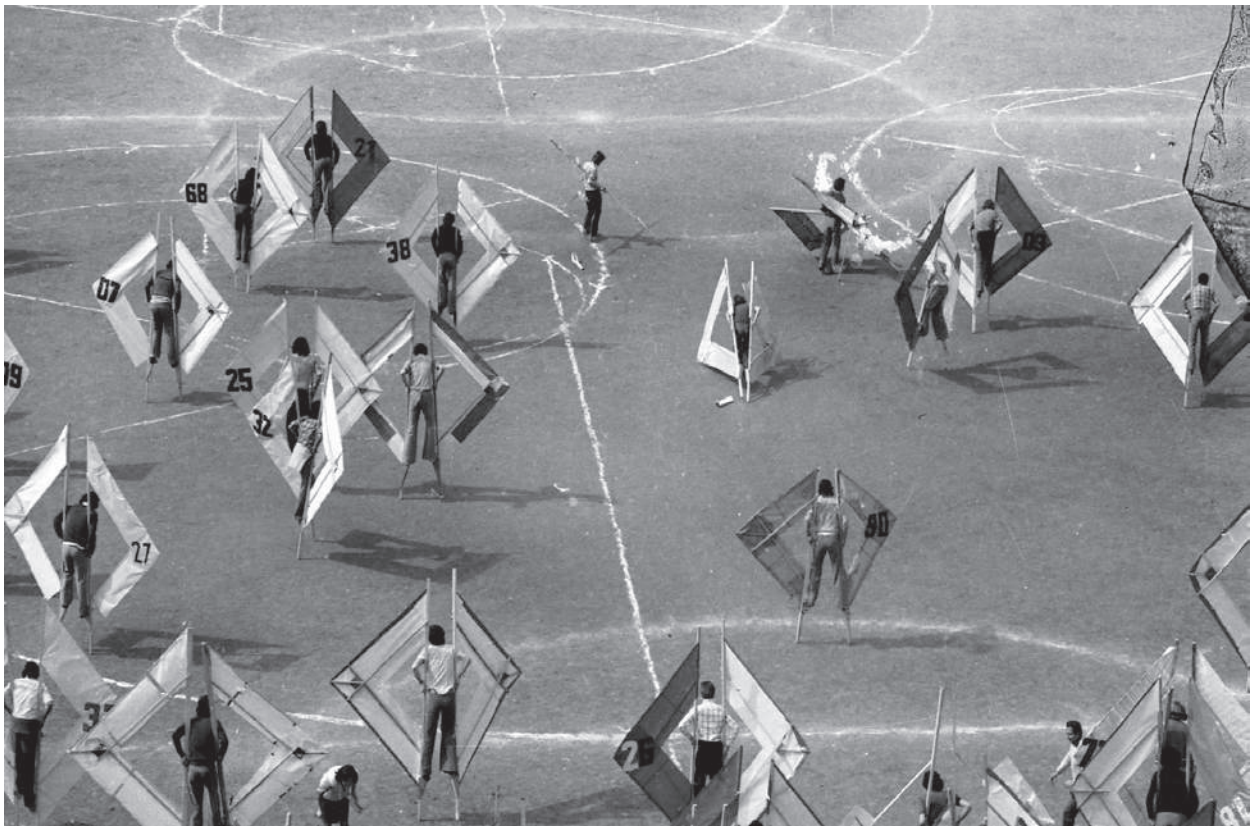


Figura 30 – Escuela de Arquitectura de la Católica de Valparaiso. Torneos en el curso "Cultura del Cuerpo", 1975. Foto: Cortesía del Archivo Histórico Jose Vial

estudio es el cuerpo humano, el segundo es el espacio, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas y el tercer elemento de análisis corresponde a las cualidades de movimiento que describe como el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio. La abstracción en figuras geométricas facilita el entendimiento del movimiento y su relación con el espacio circunscrito a la figura. Se establecen así unos ejes y unos planos principales adscritos al espacio imaginario delimitado y que lo dotan de características especiales. (Navarrete, 2019, p. 37)

Luego de varios ensayos los estudiantes del curso de "Taller de Cuerpo"[76] finalmente eligen un movimiento que realizan frente a sus compañeros. Al igual que en el icosaedro de Laban (Ver Fig. 28) este movimiento debe ser dibujado, geometrizándolo en planta y alzado. Este ejercicio además de introducir a los recién ingresados en conceptos de estética, estructura (la danza como la arquitectura responden a disposiciones de la materia que permiten la estabilidad o inestabilidad del cuerpo), geometrías arquitectónicas, busca fundamentalmente dar forma con lo que se tenga a mano, sin que medie desembolso alguno, ya que el material de trabajo es su propio cuerpo. La única restricción es que estos movimientos no deben provenir de otras disciplinas de baile, y que sean las características del propio cuerpo desde donde ha de surgir la forma (Ver Fig. 27). Este tipo de ensayos con el cuerpo pueden ser rastreados también en la Escuela de Valparaíso, quien posee un curso de educación física obligatorio dentro de la currícula denominado "Cultura del Cuerpo". Esta asignatura, al igual que en Talca, consiste en la ejecución de diferentes ejercicios y juegos con el cuerpo, donde los conceptos y estructura de cada uno (cancha, equipos, reglas y artefactos) se enfocan en generar diferentes situaciones de interacción corporal y espacial, con énfasis en la colectividad, el azar y la improvisación (Ver Fig. 30). Sin embargo, a diferencia de Talca, el énfasis está puesto en los movimientos en equipo. Una nueva manera de hacer funcionar el cuerpo, en un espacio determinado y en relación a otros cuerpos, pero con restricciones o alterando su condición física (la visión tapada, el caminar con zancos, el estar amarrado entre jugadores, etc.) (Mujica, 2015, p. 30).

• Talleres De Obra

A partir de 2004 se instala como parte del proyecto de la Escuela el llamado "Taller de Agosto"[77] o "Taller de Obra", *workshop* vertical de cuatro semanas de duración en el cual participan todos los alumnos de todos los años de la Escuela (Ver Fig. 29). Durante su transcurso se diseña, gestiona y construye una obra colaborativamente en algún lugar del Valle Central de Chile, que en su primera versión se celebró en la localidad de González Bastías. El desafío está puesto en que con pocos recursos se logre un alto impacto. Esta modalidad de taller será el germen de formación de lo que finalmente será la "Obra de Título", curso que se ha transformado en emblema y que resume en gran parte el proyecto académico formulado por Román.

El "Taller de Agosto" no es un curso de proyecto, ni de construcción, ni de contexto o una obra social. Es todos ellos juntos. De hecho en la actualidad figura en la currícula como "Taller de Integración".

76 En la Escuela se llama indistintamente Taller de Cuerpo o Movimiento a este curso.

77 Nombre que simplemente designa el mes en que se realizan.

Nombre que seguramente viene dado por la comparecencia de todos los estudiantes, pero también por la confluencia de varios saberes en una sola instancia.

Hay una hipótesis común a todos los talleres de obra, donde probablemente radica su aprendizaje más valioso, y es que la inteligencia y la proactividad deben compensar la falta de otro recurso, como es el siempre escaso dinero. Es así que los estudiantes, con entusiasmo y proactividad, pero sin dinero, logran articular ideas, aportes y voluntades para construir pequeños espacios públicos en algún lugar del Valle Central. La falta de presupuesto obliga a los estudiantes a innovar en soluciones arquitectónicas y a interactuar con la comunidad de la localidad para conseguir en parte los recursos de la construcción[78]. Interacción necesaria además para interpretar las expectativas de los pobladores sobre el lugar. (Uribe Ortiz y Giriborio, 2013, p. 63)

Estos talleres de obra recuerdan a las travesías de la Católica de Valparaíso, realizadas desde 1965 y en donde los estudiantes y profesores de la Escuela se embarcaban en una recorrida anual por algún lugar de América[79]. Al igual que en Talca, estas "travesías" se llevan a cabo durante el tercer trimestre de cada año y duran alrededor de un mes[80]. En ambas experiencias la relación con el territorio se materializa a través de los objetos construidos *in situ*, que una vez surgidos al mundo son inmediatamente dejados a su propia suerte, para cumplir su destino. También comparten el nomadismo como práctica para la aprehensión del territorio, y al igual que los situacionistas entienden el caminar y recorrer como una práctica estética, un instrumento cognitivo y creativo capaz de transformar simbólica y físicamente el espacio. (Careri, 2016, pp. 7-9) Al respecto cabe recordar también sobre éste tipo de prácticas la cita de Francesco Careri recogida por Gilles A. Tiberghien en la introducción del libro "Walkscapes: El andar como practica estética", en la cual Careri expresa lo siguiente: *"hemos escogido el recorrido como una forma de expresión, que subraya un lugar, trazando una línea físicamente. El hecho de recorrer, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al walkabout de los aborígenes australianos".* (Careri, 1996) (Tiberghien, 2002, p. 11)

Es a partir de estas aproximaciones y definiciones que se intuyen las acciones de este taller donde concurre la investigación, el diseño y la construcción. Un taller como un recorrido continúo, desde la cordillera hasta la costa, y como un relato que constituye la exploración de un territorio. Concepto que recuerda la frase: *"la escuela sale a los caminos"*, mencionada en un vídeo editado por la arquitecta Inés Moisset[81], en 2011 refiriéndose puntualmente al "Taller de Obra"[82]. Al respecto de la creación de estos talleres, el profesor Germán Valenzuela nos cuenta acerca de sus orígenes y propósitos: *"Ya veníamos pensando que necesitábamos un taller especial, un workshop, un espacio distinto al de los talleres indoor, era necesario romper el muro de la universidad, cosas que veníamos discutiendo, y así hicimos el primer Taller de Obra en la localidad de Curtiduria. A partir de esas discusiones del territorio, y de cual pudiese ser la arquitectura*

78 La Universidad de Talca financia el traslado y alojamiento de los estudiantes durante el período que dura el taller, pero no hay fondos para los materiales de construcción.

79 Sin embargo no es hasta 1984 que se incorpora al currículum de los alumnos de arquitectura y diseño la realización de una travesía anual dentro del ámbito de cada taller.

80 Cabe destacar la coincidencia entre los talleres de Talca y Valparaiso en cuanto a tempo de duración y época estacional.

81 Moisset, I. (2011). *La Escuela sale a los caminos*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=DjB0FpuUsgk

82 Curiosamente también existe en la PUCV el llamado "taller de obra" que se realiza hasta el día de hoy todos los miércoles en la "Sala de música", uno de los edificios más cautivantes del conjunto, un cubo con un lucernario abierto al centro. Todas las obras que se hacen en la Ciudad Abierta pasan por este espacio de trabajo colectivo en donde los que pueden y quieren llegan a colaborar en la construcción y planeamiento de las obras construidas.

de esta región, con el clima, con la materia, con las tradiciones."[83]

A efectos de ilustrar ésta práctica conviene citar también al profesor Andrés Maragaño quien describe parte de la experiencia realizada en el taller del 2006, que llamaron "Mil Plazas":

> *Allí me toca acompañar a 200 estudiantes a Curtiduría. Este es un pequeño pueblo, de 800 habitantes, emplazado en la cuenca del rio Maule. Un pueblo que, como muchos otros caseríos del Valle Central de Chile, no cuenta con una plaza. Dicho viaje había comenzado un par de semanas antes cuando se estuvo trabajando, profesores y estudiantes, en la naturaleza del proyecto y en un mar de pocas ideas, se llegó a entender que por los altos costos que significaba llegar al lugar con todos los estudiantes y el consiguiente transporte de los materiales necesarios, debíamos intentar construir con lo que encontráramos en el lugar, es decir: desechos vegetales de las plantaciones, materiales pétreos, maderos, finalmente, lo que estuviera a disposición. Lo anterior nos revelaba dos cosas importantes: Nos debemos a la capacidad de los estudiantes para experimentar y lograr que estos materiales encontrados se conviertan en parte del proyecto; y, por extensión, estamos forzando el hecho de que el lugar nos debe entregar una gran cantidad de información. Dicha información también tiene un amplio sentido, pues resulta ser de naturaleza material, pero también, social, espacial, paisajística, etc. Tiempo después, este hecho, será descrito en el libro 'Talca: Cuestión de Educación', y se asociará a la 'inteligencia', para leer, desde dentro un territorio.* (Maragaño, 2017, p. 21)

• Taller Obra De Título

En 2003, a cuatro años de estar en funcionamiento, y a un año de esperar el egreso de los primeros estudiantes de la Escuela, surge la necesidad de definir cual sería el trabajo final de carrera que permitiera verificar las competencias profesionales instaladas de los primeros egresados de Talca. El tipo de proyecto planteado no podía permitir que la carrera tuviera un desenlace que desconociera lo que era el discurso de la Escuela. No podía ser un trabajo final de carrera tradicional. Es así que surge la idea de la Obra de Titulación, formulada por primera vez en 2004 cuando egresa el primer arquitecto de la Escuela: Carlos Candia con la obra "Tres Paradores en el Sendero de Chile" ubicado en la Reserva Bellotos de El Melado. (Román, 2014, p. 120)

Juan Román señala que la idea de esta modalidad de trabajo final de carrera surgió en parte por la concurrencia de tres observaciones:

- El enorme esfuerzo de la titulación tradicional, aquella cuyo producto es un conjunto de planos y maquetas, que nace y muere en la academia, cosa rara pues a través de ese trabajo académico la universidad otorga un título profesional, es decir habilita a aquel estudiante para desempeñarse en la sociedad. (Román, 2014, p. 114)

- Los planos y maquetas inherentes a la titulación tradicional, que al estudiante le significan un gasto mínimo de US$ 2.000, terminan prontamente en la basura. Tal dispendio parece poco racional,

83 G. Valenzuela, comunicación personal, 11 de mayo de 2017

siendo Chile un país económicamente subdesarrollado donde esos US$ 2.000 alcanzan para construir, digamos, 10 m2 de "alguna cosa" en alguna parte, una obra pequeña que se constituye en un problema lo suficientemente complejo para verificar si el estudiante está en condiciones de obtener el título profesional de arquitecto. (Román, 2014, p. 114)

- Una titulación, cualquiera sea su manera, pretende verificar que las competencias consignadas en el plan de estudios de la escuela que otorga el título, se encuentran efectivamente instaladas en el estudiante. En ese sentido la obra construida ha resultado ser un indicador preciso, quizás porque actuar en los extramuros de la academia aporta el control, la obligación y la necesidad que parecen determinar, en ese orden, el oficiar, el operar y el innovar. (Román, 2014, p. 114)

Como mínimo la escuela de arquitectura estipula que se debe buscar, diseñar, gestionar y construir una obra de al menos 10 m2 que en dinero, equivale al costo de una titulación tradicional representada en modelos y papel. Es en la escala uno:uno donde el estudiante se enfrenta a los problemas propios de la construcción de un edificio real. Problemas que no pueden ser definidos ni enumerados en un compendio de recetas, ya que se presentan distintos de acuerdo a cada caso.

La obra busca también trascender los límites de la universidad y ser un aporte directo a la sociedad resolviendo un problema concreto o generando oportunidades que detonen en una mejoría cultural, social o económica del lugar donde se ejecute la obra. Al respecto Juan Román dice: *"Tienen que ir hablar con el alcalde y proponer su título al concejo municipal, o conversar con empresarios para conseguir financiamiento. Después pelear con el terreno, el clima, los maestros y los vecinos para sacarlo adelante"*[84] .

Cada edificio se convierte en un laboratorio de experimentación que pone a prueba una arquitectura necesariamente resiliente, en el entendido que pretende desarrollar una capacidad de adaptación no solo al lugar, sino a las vicisitudes propias del desarrollo de una obra en unas condiciones de precariedad severa. Los problemas de financiación o las complicaciones técnicas que surgen a la hora de construir estructuras tan singulares obligan a los estudiantes a rediseñar parcial o totalmente sus proyectos, que entran en una dinámica constante de evolución *in situ*. Ese proceso de ensayo y error, además de ser enriquecedor para la formación de los jóvenes estudiantes, es fundamental para el progreso de sus edificios, que se finalizan como una solución óptima que da respuesta a un programa funcional, un tiempo de ejecución breve y recursos materiales disponibles concretos y escasos. De esta forma el modelo de titulación es la máxima expresión de la modalidad de aprender haciendo dentro de la Escuela, evitando el simulacro, que inevitablemente trae consigo eludir ciertos problemas inherentes a la disciplina y la construcción de edificios (Ver Fig. 31). Existe así en esta modalidad un verdadero desplazamiento del foco de interés en la metodología de aprendizaje de los estudiantes, que va desde el tradicional aprender-representando al aprender-haciendo que distingue a Talca.

Respecto de la obra de titulación resulta esclarecedora una entrevista que mantiene Francisco Quintana con Juan Román en 2008:

84 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.



Figura 31 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Parador del Chivato", 2015. Cerro El Águila, Comuna de Maule, VII Región, Chile. Estudiante: Guillermo Rojas Aravena. Profesor Guía: Germán Valenzuela. Foto: Guillermo Rojas Aravena.

Francisco Quintana:
¿Cómo se genera el programa de titulación de la Escuela de Talca?

Juan Roman:
Los primeros alumnos llegan a la Escuela en 1999 y al acercarse a sus últimos años de estudio empezamos a pensar en la manera de la titulación. En una conversación con unos arquitectos ingleses que nos visitaron, se mencionó que veían bastante innovación en la escuela y que confiaban que de aquí podía salir una nueva titulación en Chile. No sé qué habrán querido decir exactamente con ese comentario, pero fue el catalizador de lo que entonces se estaba pensado. Eso como primer punto. Luego surge una visión crítica respecto de lo que un programa de titulación era y, según entiendo, sigue siendo en Chile, especialmente sobre la componente inútil que tiene. El costo de una titulación se estimaba entre los $800.000 y $1.500.000, entre maquetas y planos; es decir, se gasta un dineral en obtener un título profesional (que en cierta forma está bien en el sentido de que esos son los códigos que se manejan) pero hay un desperdicio de recursos que llama la atención. Como contraparte, si bien algunos de nuestros estudiantes cuentan con recursos económicos suficientes, la mayoría está un poco más abajo que la media del país, entonces someterlos a un gasto de ese tamaño me pareció ridículo y, sobre todo, un gasto inútil. Entonces, queda como segundo componente, el costo de la titulación y el destino práctico que ese gasto tiene. En tercero lugar, cuando se formula la escuela el año 1998, se postula que su objetivo es incidir en el proceso de modernización del territorio. Eso de incidir nos hizo caer en cuenta que había que construir pues había que hacer público lo que se hiciera si queríamos realmente incidir en el proceso modernizador del territorio. En ese ejercicio público, las obras aparecían como la manera más lógica de atender al cumplimiento de ese objetivo. Si bien esto generó mucho entusiasmo, también tiene sus riesgos. El proceso fue autorizado por el Rector de la época y partimos en 2004 con los primeros dos titulantes. El primer titulado realiza su proceso en seis meses, cosa importante pues había dudas respecto al tiempo que tomaría titularse. Ese primer proyecto o, mejor, primera obra, Tres Miradores en el Sendero de Chile, ha sido publicado posteriormente en Chile en la Revista CA y en Cientodiez.
Entonces, en la formulación de nuestra manera de titulación inciden, primero, el comentario externo de los arquitectos ingleses; segundo, la crítica al modo de titulación que conocíamos, y, finalmente, la coherencia que se debía tener con el proyecto de Escuela.
F.Q.
Respecto al segundo punto, referido al desperdicio que lo llevaste al gasto monetario invertido, si uno lo pensara como la inversión de tiempo de este estudiante titulándose, con una influencia en la ciudad en el sentido de que lo que está haciendo repercute en la sociedad directamente, todos estos seis meses o un año son así una inversión social.
J.R.
Me contaron que cuando Rodrigo Sheward presenta su obra de titulación de Pinohuacho en el Seminario Arquitectura Caliente 2007, se plantea la discusión en torno a que se podría tratar de una competencia desleal con los profesionales que ejercen libremente la profesión. Respecto a eso hemos sido particularmente cuidadosos pues la escuela no puede ocupar los espacios que corresponden a esos profesionales que ya con bastante esfuerzo desarrollan el libre ejercicio. Pero sucede que en el momento

en que esto no renta al autor, el trabajo toma una connotación social aunque nuestro afán nunca fue social. Si bien yo tengo algún interés por lo social, eso es un asunto personal y me lo guardo. El inventar un encargo puede tomar una connotación social que no es sólo de ayuda -en el sentido de que lo social tiende a mezclarse con responsabilidad social- sino que hay otro componente, no sé si social o incluso gremial, porque hay varias obras de título que han inventado espacios de desempeño, es decir, espacios que no eran del arquitecto y que ahora se han convertido en tema laboral. Uno de ellos es lo que denominamos "los espacios ISO", donde las normas de exportación para frutas y vino obligan a cumplir estándares que principalmente tienen que ver con las condiciones de trabajo de las personas que ahí se desempeñan, condiciones mínimas de confort o de higiene. Hay 3 o más proyectos de ese tipo que se involucran en los packings y logran hacer los comedores o las duchas o simplemente los lugares donde colgar las mochilas y las bicicletas. Son proyectos interesantes que inventan ese espacio de acción. Hay, por otro lado, titulantes que han trabajado con las viñas haciendo un diagnóstico de lo que pasa con el vino en el mundo, de lo que pasa en Chile, en el Maule, y ofrecen un tipo de proyecto que trata sobre cómo vender el vino, es decir cómo ofrecer el vino. Se envió una propuesta y contestó la Viña San Pedro, donde una alumna a la que se le ocurrió todo esto, les ofrecía, para convencerlos finalmente, de cambiar la mala sala de venta que tenían. Eso no tiene esa connotación social sino que es de abrir espacio, de estar acorde a la contingencia nacional. En ese sentido más que hablar de sentido social prefiero hablar de sentido contingente. (Román, 2014, pp. 119-121)

ESTRATEGIA DIDÁCTICA: REFLEXIÓN EN LA ACCIÓN

Donald Schön propuso hace medio siglo tomar como ejemplo de formación el aprendizaje en los talleres de arte y música para mejorar la formación de los futuros profesionales en general[85]. Sostenía que los talleres eran los lugares por excelencia para la formación de profesionales reflexivos. O sea que no sólo hayan adquirido una serie de conocimientos desde la teoría, sino de profesionales que fueran capaces de enfrentarse a situaciones inesperadas y a las incertidumbres propias de la realidad y por ende del mundo profesional. Al analizar la manera como se forma un artista plástico, el autor encuentra que el futuro artista comienza su formación haciendo, experimentando y explorando técnicas al lado del experto, un profesional más experiente que lo guía en el proceso de aprendizaje. Esos laboratorios controlados y de "*bajo riesgo*" (Schön, 1992) dónde el estudiante puede ensayar soluciones mediante el ensayo y error tutelado por un docente, es donde se produce y reconstruye el saber de modo dinámico y permanente. El docente cumple así la función de iniciación del novato en el campo profesional y lo acompaña en el proceso de manera que vaya comprendiendo de modo directo y experimental los problemas concretos del oficio. Este modelo propio de la formación en varias de las carreras artísticas nos recuerda al modelo planteado por John Dewey, aprender haciendo, o lo que es lo mismo, privilegiar el hacer como fuente de saber.

Al decir de Schön: *"Los estudiantes aprenden mediante la práctica de hacer o ejecutar aquello en lo que buscan*

85 Reflexiones y propuestas enunciadas en su libro "El profesional reflexivo: cómo piensan los profesionales cuando actúan"

convertirse en expertos, y se los ayuda hacerlo por medio de otros prácticos más veteranos ... No se puede enseñar al estudiante lo que necesita saber, pero puede guiársele: el alumno tiene que ver por sí mismo y a su propia manera las relaciones entre los medios y los métodos empleados y los resultados conseguidos. Nadie más puede verlo por él, y no puedo verlo simplemente porque alguien se lo 'diga', aunque la forma correcta de decirlo pueda orientar su percepción." (Schön, 1992, p. 31) Es así que en los años ochenta escribe su libro "La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y aprendizaje en las profesiones" (1987) exhortando que en la universidades se retome la metodología de enseñanza de los conservatorios de música y talleres de arte: la libertad de aprender haciendo en un contexto de riesgo relativamente bajo. (Schön, 1992, p. 12)

Si contrastamos el modelo recién descripto con el de la Escuela de Arquitectura de Talca podremos observar que mucha de las reflexiones y teorías propuestas por Schön en su momento se hacen presentes en el proyecto académico propuesto por Román. La estrategia de "innovación" propuesta plantea como hemos visto, cuatro talleres consecutivos en los cuales el estudiante debe construir algo, en dinámicas individuales ó colectivas. Esta estrategia de "pensar con las manos"[86], desde el "Taller de Materia" de primer año dirigido por el propio Juan Román, apunta que el futuro profesional se convierta en un investigador en el contexto práctico, evitando el simulacro como forma de transmisión de conocimientos. Román planteó estos talleres de reflexión-acción partiendo en parte de que sus estudiantes no tendrían ciertas nociones, conocimientos y experiencias propias de la vida en las urbes. No serían tampoco la élite de las escuelas del país, y probablemente muchos de ellos no hubieran salido nunca de Talca o sus alrededores. Por lo tanto el modelo del proyecto académico estaría destinado al fracaso si pretendía emular los modelos de las universidades de las ciudades, y sus sistemas de enseñanza que recurrían a estrategias de abstracción y anticipación antes que de acción.

El modelo de Schön plantea tres fases del pensamiento práctico que a nuestro entender se hacen presentes en el proyecto académico y terminan de cristalizar de forma integral en la denominada "obra de titulación": el conocimiento en la acción, la reflexión en y durante la acción y reflexión sobre la acción y sobre la reflexión en la acción. A continuación se presentan un breve análisis de estas tres situaciones del pensamiento práctico de Schön respecto a la obra de título:

• I. El Conocimiento en la Acción.

Ideación - Proyecto y Representación dentro del Aula

Es el componente inteligente o mental encargado de la orientación de toda actividad humana, es decir, el que se encuentra en el saber hacer. En ese conocimiento en la acción Schön distingue básicamente dos componentes:

- Por un lado, el saber proposicional de carácter teórico que corresponde a lo adquirido por medio del estudio científico en la universidad. Nos referimos a los estudios formales previos de historia, teoría, crítica y tecnología, así como a investigaciones y publicaciones a las que el estudiante haya accedido por inquietud personal.

86 Pensar con las manos es el título del libro del profesor y arquitecto Alberto Campo Baeza, publicado en 2010 por Nobuko.

- Por otro, el saber en la acción, procedente de la práctica, y que es algo tácito, espontáneo y dinámico.

De este modo el estudiante que se dispone a resolver un proyecto va equipado de todo un bagaje personal de conocimiento teórico, práctico, experiencial, vivencial, etc. fuertemente consolidado, pero en el que también tienen espacio elementos inconscientes, prejuicios, recuerdos, vivencias personales, así como interpretaciones subjetivas. Dichas acciones pueden describirse en términos de estrategias, comprensión de fenómenos y formas de definir un problema o tarea de acuerdo a la situación. El estudiante define su objeto de estudio, lo analiza, establece hipótesis proyectuales, estudia referencias de proyecto que le sean funcionales, estudia sus posibilidades constructivas, o sea pone en juego todo el bagaje de su formación durante los cinco años previos de carrera, sumado a sus experiencias vivenciales.
Sin embargo, en ocasiones, se presentan situaciones que rebasan o cuestionan estas rutinas por lo que el estudiante y el docente experimentan sorpresa y tienen que decidir el siguiente paso que deben de tomar. Es aquí donde queda lugar para "la reflexión en y durante la acción" (Schön, 1992).

• II. Reflexión en y durante la Acción
El Proceso de Construcción

Esta segunda fase corresponde a un conocimiento de segundo orden que también puede ser denominado según Schön "metaconocimiento en la acción". Se trata del pensamiento producido por el individuo sobre lo que hace según actúa. Schön explica este momento como un proceso de reflexión en la acción o como una conversación reflexiva con la situación problemática concreta. Viene marcado por la inmediatez del momento y la captación *in situ* de las diversas variables y matices existentes en la situación que se está viviendo; carece de la sistemática y el distanciamiento requerido por el análisis o reflexión racional. Se trata de una reflexión que surge de la sorpresa ante lo inesperado – y que conduce a la experimentación en el lugar –, ya que si no es así, las respuestas rutinarias y espontáneas que puedan surgirnos responden al conocimiento en la acción, por lo tanto no pueden catalogarse como reflexión en y durante la acción.
En el caso de los proyecto de la obra de Talca este momento queda definido a través de los sucesivos cambios, improvisaciones que se van dando sobre la marcha a medida que el estudiante y su profesor guía van avanzando, tanto en la etapa de proyecto, como, y fundamentalmente, en la etapa de construcción de la obra de titulación. En este momento el estudiante comienza a verificar y descartar hipótesis formuladas con anterioridad a través de las herramientas de anticipación como son el proyecto y representación. Por ejemplo para ilustrar esta instancia de aprendizaje, el estudiante Carlos Jarpa nos cuenta acerca de los procesos de aprendizaje y rectificación de estrategias durante la construcción de su obra de título, "Vigilante del Maule"[87] (Constitución, 2012) Luego de terminar el proceso de prefabricado se llevan al lugar todas las piezas para comenzar el armado:

87 Ver Anexos. Ficha: 2012 006

> *En un principio según la planificación, en planos y modelos tridimensionales, el armado no debería presentar mayor dificultad y todo el proceso se debería cumplir en un tiempo no mayor a tres días (...) Cuando comenzamos la construcción nos dimos que los encuentros no calzaban según lo diseñado en los modelos y maquetas y las maderas comenzaron a doblarse debido al alto calor. Después de un proceso lento de ensayo y error se logró conectar el primer anillo metálico y dar el primer paso de estructuración de la torre. Desde este momento todas las uniones posteriores no calzaban con exactitud lo que nos obligo a pensar en una solución que nos permita seguir avanzando y poder estructurar de manera definitiva la torre. Para esto se tuvo que soltar cada una de las uniones y moverlas individualmente para lograr dar en el punto exacto, el problema era que al ajustar un anillo, automáticamente el anillo inferior se soltaba, volviendo atrás uno por uno ajustándolas. En un punto no se pudo seguir instalando los anillos ya que la madera se abrió demasiado y era muy difícil lograr juntar las varas para lograr instalar las uniones, por lo que se abrazo la cintura de la torre con una correa que se utiliza para asegurar la carga de los camiones. A modo de cinturón se ajustó la torre completamente, cediendo ésta unos centímetros, lo que dio la posibilidad de instalar todas las uniones faltantes y rigidizar la estructura completa.* (Jarpa, 2012)

Este conocimiento de comprobación *in situ*, más allá de la simulación, establece los rasgos más típicos de este proceso y metodología de aprendizaje. Richard Sennet en su libro *"El Artesano"* no señala algunas consecuencias de la desconexión entre simulación y realidad, entre el pensamiento sistémico producto de nuestra teoría adquirida y su aplicación directa en el mundo material, y sus efectos cuando no se produce una reflexión entre las dos fases del proceso:

> *En el plano, las calles del Peachtree Center están animadas con terrazas, pero no se tiene en cuenta el intenso calor de Georgia. De hecho durante gran parte de año las terrazas están vacías desde las últimas horas de la mañana hasta el final de la tarde. La simulación es un sustituto imperfecto de la descripción de la sensación de la luz, viento y calor sobre el terreno. Tal vez hubiera sido mejor que los diseñadores se sentaran sin protección al calor del sol del mediodía georgiano durante una hora diaria antes de ir a trabajar, la incomodidad física les habría hecho ver más claro El gran problema estriba aquí en que la simulación puede ser un sustituto insuficiente de la experiencia táctil.* (Sennett, 2009, p. 59)

Dentro de esta etapa de reflexión durante la acción, intervienen otros factores además de los tecnológicos, territoriales y proyectuales, interviene la mano del artesano, del maestro de obras que en la mayoría de los casos -un porcentaje relativamente pequeño es autoconstruida- será quien materialice finalmente la obra. Con estos artesanos, que dominan el oficio, existirán reuniones previas, así como intercambios durante la obra que permitirán ir aprendiendo y modificando el proyecto (Ver Fig. 32 y 33). Ya no sólo el estudiante, el docente, el territorio y las posibilidades irán conformando el proyecto. También lo estará haciendo el carpintero, el herrero, el albañil quienes con su saber, irán trabajando en el proceso, indicando las mejores soluciones, perfeccionando detalles o aportando ideas y conocimientos producto de su saber empírico. Richard Sennet nos dice respecto de la intervención del artesano en los procesos de proyecto:

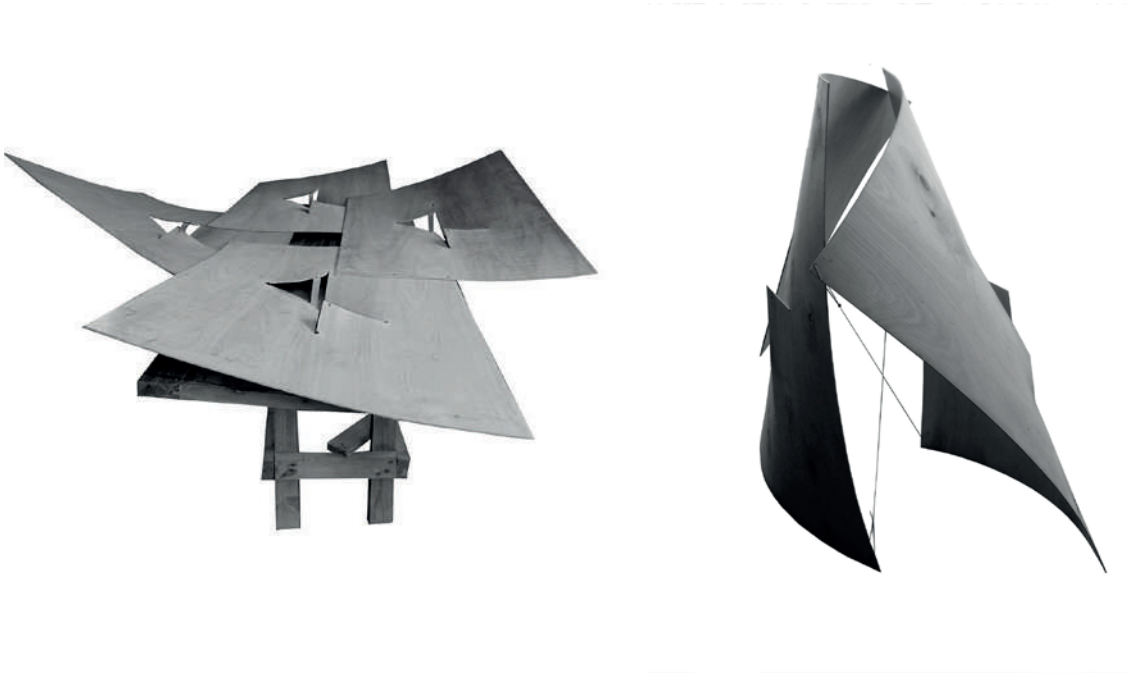


Figura 32 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Sombreadero en Cancha de Carreras a la Chilena", 2014. Prototipos exploratorios de las capacidades de la madera terciada para lograr superficies curvas en cubiertas. Estudiante: Carolina Solís. Profesor Guía: Eduardo Castillo. Foto: Carolina Solís.



Figura 33 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Sombreadero en Cancha de Carreras a la Chilena", 2014. Pueblecillo, Comuna de Maule, VII Región, Chile. Estudiante: Carolina Solís. Profesor Guía: Eduardo Castillo. Foto: Carolina Solís.

Encerrado en el Peachtree Center un fin de semana de discusiones sobre 'Valores de la comunidad y objetivos nacionales', me interesé particularmente en su aparcamiento. Al final de cada plaza se había colocado un parachoques estandarizado. Parecían lisos, pero el borde inferior era de metal filoso, susceptible de rayar coches o herir pantorrillas. Sin embargo por seguridad algunos estaban girados hacia atrás. La irregularidad de la operación ponía de manifiesto que la tarea se había realizado manualmente, suavizando y redondeado el acero allí donde podía resultar peligroso, el artesano había pensando por el arquitecto ... Evidentemente, estos artesanos no habían estados presentes en las sesiones iniciales de diseño para indicar, basándose en su experiencia, los pintos problemáticos de los diseños que se presentaban en pantalla. A aquellos que poseen un conocimiento incorporado, pero son simple trabajadores manuales no se les confiere ese privilegio". (Sennett, 2009, pp. 61-62)

III. Reflexión sobre la Acción y sobre la Reflexión en la Acción

El Examen de Título

Esta fase final corresponde al análisis efectuado a *posteriori* sobre los procesos y características de la acción, incluyendo en estos procesos la reflexión simultánea que ha acompañado al acto. Schön explica este proceso como el análisis posterior que realiza el profesional sobre las características y procesos de su propia acción. Esa fase de la reflexión constituye el componente esencial del proceso de aprendizaje permanente por parte del estudiante. Éste, en su interacción con la situación, elabora un diseño flexible de enfoque progresivo que experimenta y reconduce de forma continua como resultado de esta reflexión. En este caso, el conocimiento aparece como un instrumento de evaluación, análisis, reconocimiento y reconstrucción de la intervención pasada. Se trata de un conocimiento de tercer orden que analiza los dos anteriores en relación con la situación y su contexto.

Estas instancias son justamente las que el estudiante debe enfrentar en el momento de su defensa de examen de obra de título. Instancias que además de tener una razón práctica y formal -se debe calificar el trabajo por un tribunal- cumple la función de hacer una reflexión conjunta sobre la obra por los docentes y los estudiantes. En esta instancia el estudiante explica su proyecto, desde la definición del problema (identificación de la problemática asociada al lugar), las estrategias proyectuales seleccionadas para resolverlo, la gestión de recursos y la elección de los medios materiales y formales. Luego de esa exposición los docentes presentes -el tribunal está integrado por el profesor guía que lo acompaño en todo el proceso, y los otros integrantes que desconocen los pormenores del proyecto- invitan al estudiante a mantener una conversación para reflexionar acerca del problema y las acciones tomadas para resolverlo prácticamente. La instancia no es vivida como una interpelación acerca de los resultados y las decisiones adoptadas, sino como un momento de evaluación conjunta en la que se invita al estudiante a tomar distancia y reflexionar acerca de su accionar en el espacio.

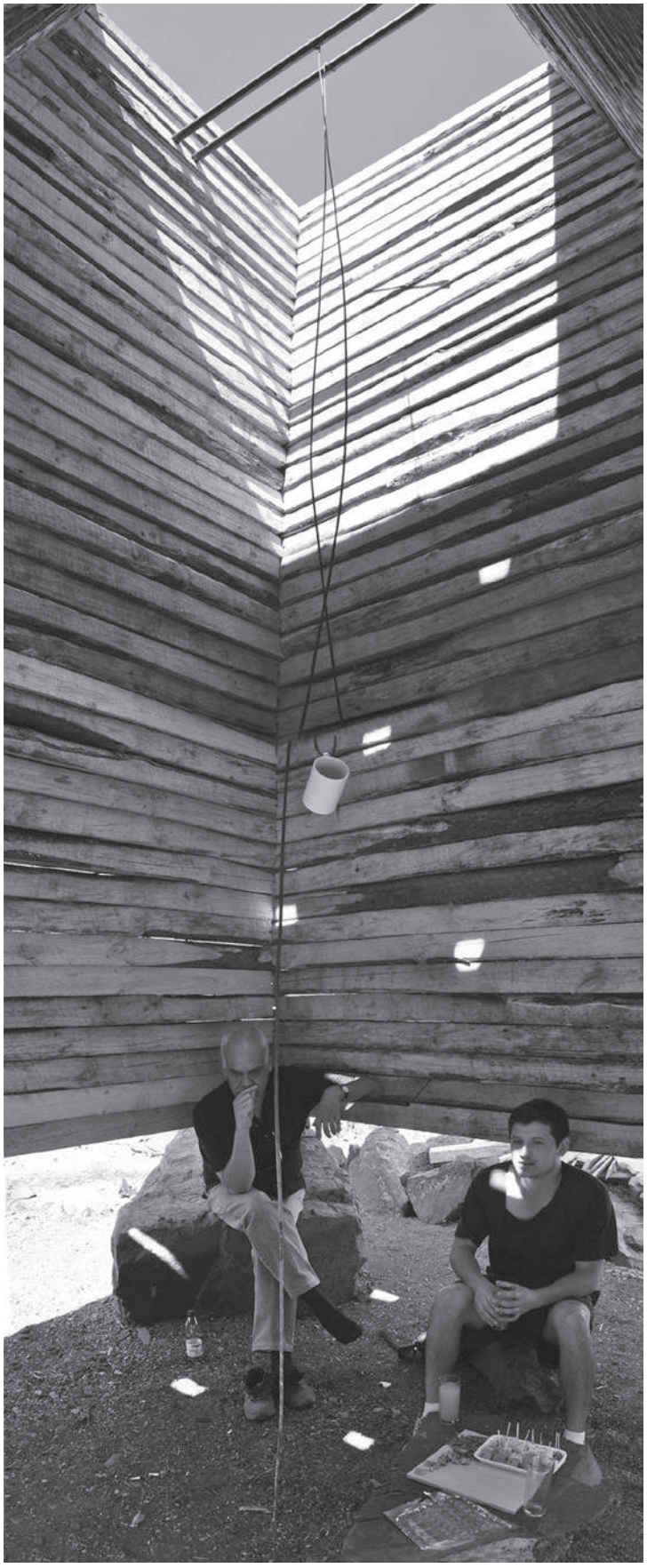


Figura 34– Escuela de Arquitectura de Talca. Examen de Obra de Título "Refugio Corral Abierto", 2015. Paso Pehuenche, Cordillera de los Andes. En la foto Prof. Juan Román y Edgard Torres. Estudiante: Edgard Torres. Profesor Guía: Germán Valenzuela. Foto: Germán Valenzuela.



2

500 OBRAS. 1 PROYECTO.

500 OBRAS. 1 PROYECTO

UNIVERSO DE ESTUDIO

Durante estos quince años se han construido cerca de 600 obras de título a lo largo y ancho del Valle Central. A los efectos de este trabajo tomaremos el período que abarca entre el 2006 y el 2016, en el que se realizaron cerca de 500 obras de pequeño y mediano formato. Este período se inicia con la construcción, por parte del entonces estudiante de la Escuela de Talca, Rodrigo Sheward, del "Mirador de Pinohuacho" en la localidad de Villarrica, proyecto que once años después se exhibiría en la "15a Bienal de Arquitectura de Venecia" curada por el arquitecto chileno Alejandro Aravena. En esa misma edición la Escuela de Talca representaría a Chile con la muestra denominada "A Contracorriente" curada por los profesores Juan Román Pérez y José Luís Uribe Ortiz. Las dos fechas son especialmente singulares para delimitar el período de estudio dentro del historial de la Escuela de Arquitectura de Talca. La construcción de "Pinohuacho" (2006) marca un mojón en las obras de título de la Escuela, y es a esta altura una pequeña obra emblemática que fue difundida en numerosas publicaciones internacionales ilustrando la singular producción de Talca. Once años después, el curador de la Bienal invita a "Grupo Talca" (oficina de arquitectura integrada por los ex estudiantes de la Escuela Martín del Solar y Rodrigo Sheward) a trasladar el "casetón de acopio" desde las faldas del volcán de Villarrica a las instalaciones del Arsenal en la isla de Venecia y en coincidencia a muy poco metros, la Escuela difunde su trabajo de los últimos quince años. Constituyen estos dos momentos puntos singulares que marcan el arco temporal de estudio, delimitando el principio de afirmación en el proyecto y un final de consolidación.

LABORATORIO. DISCURSO Y PRÁCTICA

El diccionario de la RAE en su octava acepción define el termino "escuela" como *"conjunto de características e ideas que conforman las obras de una corriente artística, arquitectónica, literaria, etc., dentro de un movimiento más amplio."*

Partiendo de ello se puede distinguir al conjunto de edificios construidos por profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, como un laboratorio de arquitectura con una particular manera de hacer. Los objetos arquitectónicos construidos por los alumnos bajo la modalidad de la obra de título son pequeñas obras que anhelan perdurar en el tiempo y que, como conjunto, han comenzado a construir una segunda capa del paisaje arquitectónico del Valle Central de Chile. La elementalidad y la naturalidad de estas construcciones está profundamente vinculada a su territorio, tanto desde su materialidad como de su técnica constructiva. Son objetos de condición matérica completamente ligada al lugar en que se emplazan casi como una extensión artificial de éste. Incluso asumiendo la especificidad de cada obra es imposible dejar de leer este común denominador presente en estas arquitecturas. Se podría decir entonces que lo que están haciendo estas propuestas es reunir y condensar una porción de territorio, tanto físico como cultural, y transformarlo en arquitectura. Esta afirmación se podría vincular con un verso final que remata el poema "Chile" de Nicanor Parra que dice

"creemos ser un país y la verdad es que somos apenas paisaje"[01]. Estas obras además de su fuerte conexión con el lugar comparten una serie de singularidades a las que nos referiremos a lo largo de este apartado. Más allá de que no se analizarán cada uno de ellas, debido a ser un universo numeroso, el hecho de compaginarlas en un solo documento, con un mismo formato, permite su sistematización y facilita una mejor comprensión del fenómeno, permitiendo extraer conclusiones generales a partir del análisis de la serie y no sólo de la individualidad.

Se compaginaron en total 500 obras de titulación, correspondientes al período de estudio (2006-2016), que analizaremos de acuerdo a dos criterios.

El primero de ellos tiene que ver con aquellos elementos constantes que presenta la obra de titulación, o sea las lógicas que trasvasan toda la producción y que se convertirán en las "invariantes" de la práctica arquitectónica. Las 500 obras conforman un sólo proyecto, compartiendo una agenda determinada por los postulados de la Escuela de Arquitectura de Talca.

El segundo hace referencia a una clasificación de acuerdo a distintas estrategias proyectuales puestas en práctica a través del análisis de casos concretos. Cada uno de los casos estudiados figura en una serie de fichas, que integra los anexos de la tesis, y que compilan 40 proyectos clasificados de acuerdo a cuatro estrategias proyectuales.

El conjunto de estas obras conforma un *corpus* coherente que plasma el proyecto académico, cumpliendo una suerte de condición hologramática que permite inferir que cada una de las partes, da cuenta del todo, sin que por ello pierda individualidad y originalidad en la gran mayoría de los casos. Estas obras son la materialización de esas ideas. Se trata así de aunar, teoría y práctica, textos, entrevistas y obras, ya que como afirma el catedrático español Alberto Campo Baeza, se trata de *"descubrir que la Arquitectura es una cuestión de ideas, pero también de la construcción de esas ideas."* (Campo Baeza, 2012, p. 64) Las obras construidas son el resultado de un proceso de pensamiento que viene de atrás y que se conecta con un discurso. Por este motivo se ha enfocado la investigación como el análisis de unas estrategias más que cómo el estudio de unos casos concretos, ya que este sistema permite establecer cuales han sido las referencias e influencias de cada posicionamiento, observando como, en muchas ocasiones, provienen de otras disciplinas, permitiéndonos también descubrir continuidades en los modo de proceder de otros proyectos.

Para el análisis de estas estrategias recurriremos a una serie de categorías, porque tanto para entender qué hacemos los arquitectos, como para comprender cómo lo hacemos, son enormemente eficaces. (Campo Baeza, 2009, p. 29)

Sirviéndonos de ellas procuraremos extraer una agenda, una lógica del fenómeno a partir del carácter específico de los proyectos analizados. Esta estructura posibilita, a nuestro parecer, una lectura transversal mucho más rica.

En el apartado de anexos podrá consultarse el redibujo tridimensional de cada uno de los 40 proyectos de titulación que dan cuenta de las estrategias proyectuales analizadas. Se trata de 40 perspectivas axonométricas de elaboración propia que permitieron estudiar las estrategias conceptuales y constructivas involucradas en cada caso.

---

01 Extracto del poema "Chile" de Nicanor Parra. Recuperado de: https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/trespoemas.html

DISCURSO Y PRÁCTICA EN LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA

Según Alberto Sato: *"En lengua Aymará, Chilli significa donde acaba la tierra, y constituye para una de las culturas más avanzadas de la América precolombina como la Aymará una de las explicaciones del origen de la palabra Chile. Esa porción de territorio constituía el fin del mundo, un finis terrae"*. (Sato, 2007, p. 4) Situación que Pérez Oyarzun conecta con las características de la producción arquitectónica chilena reciente, estableciendo que de acuerdo con *"Esta condición periférica del país, su extensión, la variedad de paisajes y climas ha generado una nueva narrativa arquitectónica dirigida hacia la interpretación del paisaje y del territorio existente como un constituyente fundamental del proyecto, así como la atención a la calidad de la obra construida"*. (Pérez Oyarzún, 2011, p. 269)

A lo largo de sus 4.270 km de longitud, Chile presenta una inmensa variedad de paisajes, desde el desierto más árido del mundo a los húmedos bosques del sur, pasando por playas rocosas y valles plantados de viñedos. El desafío de enfrentarse a un territorio tan potente, variado y excepcional, parece ser una de las claves para entender algunas de las principales características de una parte de la arquitectura chilena contemporánea.

Muchas de estas arquitecturas se hamacan entre la tradición y la contemporaneidad, y esto es probablemente lo que le ha conferido a Chile un aura de excepcionalidad y reconocimiento por los medios especializados de la disciplina. Incluso podríamos decir que ha generado una identidad, una marca *for export* que se le reconoce. De ello dan cuenta la gran cantidad de publicaciones dedicadas a la arquitectura chilena y de monografías sobre arquitectas y arquitectos como es el caso de José Cruz, Germán del Sol, Mathias Klotz, Smiljan Radic, Alejandro Aravena, Cecilia Puga, Sebastian Irarrázaval, Mauricio Pezzo y Sofia von Ellrichshausen entre muchos otros.

Cabe aclarar que no se trata de una arquitectura que toma las tradiciones vernáculas en términos figurativos, sino que hace una reinterpretación desde una arquitectura abstracta que incorpora la tradición.

Fernández Galeano comenta en unos de sus editoriales de la revista "Arquitectura Viva" dedicado a la arquitectura chilena:

> *Chile combina ingredientes extremos, mezclando la sustancia local y las formas importadas con la naturalidad que atestigua la arquitectura más reciente, donde la materialidad táctil del cobre o la madera y la respiración pausada del extenso horizonte se decantan en el recipiente cosmopolita de los cánones metropolitanos para componer un paisaje al tiempo periférico y central. Como la España tradicionalista y experimental de los años ochenta, el Chile de esta hora extrae su atractivo de la condición de umbral entre dos mundos, en su tránsito desde el aislamiento involuntario hacia la globalización convencional.* (Fernández Galiano, 2002, p. 5)

Esta relación de tradición y vanguardia, vinculada a relectura de elementos vernáculos permite inferir que el discurso de la arquitectura contemporánea chilena, o al menos la que tiene mayor difusión y reconocimiento por la academia, parte de trabajar con lo que es absolutamente imprescindible a la hora de definir una solución frente a un requerimiento o necesidad existente en la comunidad, lo que permite obtener ciertos niveles de innovación y vanguardia sin perder lo tradicional.

Esta actitud no es sólo reconocida por la mirada extranjera, sino que es parte del discurso chileno repetido casi como un mantra por muchos de sus mayores exponentes actuales, siendo conscientes que en esa agenda se encuentra en parte la clave de su reconocimiento.

Abarcando una escala local y un contexto contemporáneo, el arquitecto Germán del Sol reconoce que gran parte de su obra nace a partir de referentes y matrices vernáculas del paisaje periférico de la zona Sur de Chile *"Para ser contemporáneo, o sea heredero de un mundo moderno, no consiste tanto en la búsqueda permanente de la innovación por la innovación, sino más bien en volver al principio, y tratar de hacer las cosas otra vez, un poco mejor."* (Del Sol, 2006) Este arquitecto se ha convertido en los últimos años en uno de los principales exponentes de este tipo de arquitectura, con obras como las "Termas Geométricas" (Villarrica, 2009) o el "Hotel Tierra Atacama" (San Pedro de Atacama, 1998), en el desierto del norte chileno. Obras que además de una notoria sensibilidad por el paisaje conjugan la utilización de materiales y tecnologías locales en su materialización, como son la madera en el sur y el adobe en el norte, iniciando una serie de objetos arquitectónicos que pueden leerse casi como piezas de *landart*.

Otro de los exponentes chilenos que ha sabido congeniar con este discurso y convertirlo en parte de su agenda es el arquitecto Eduardo Castillo[02], socio ocasional de Smiljan Radic en varios proyectos. Al respecto nos dice:

> *La periferia rural chilena, con toda su aparente precariedad, es la materia de trabajo para estas obras, las construidas y las dibujadas. Contrariamente a un proceso gentrificador, estas obras consolidan unos modos y formas desde dentro de la propia tradición, echando mano a los mismos recursos y técnicas que han construido, a través de los años, el paisaje del campo chileno. Arquitectura hecha de maderos, clavos, telas y planchas metálicas, levantada por maestros; tal como la mayor parte de lo que se construye en Chile.* (Castillo, 2002, p. 38)

Este tipo de obras a las que se refiere Eduardo Castillo trata de construcciones anónimas, humildes, o al decir de Radic "construcciones frágiles", pero genuinas en cuanto a que no son más que el resultado de su propia construcción. La "Capilla L'animita" (Concepción, 2002) o la "Casa Gallinero" (Concepción, 2010), son claros ejemplos que permiten ilustrar este discurso, donde Castillo vuelve a aquellos elementos tradicionales insertos en el paisaje rural; en este caso se fija en estructuras de apariencia precaria a modo de simples cobertizos a dos aguas con carpinterías en madera, propios de la arquitectura rural chilena tradicional (Ver Fig. 35).

Probablemente en la actualidad el arquitecto chileno más reconocido, que ha sabido combinar esta actitud local y global (Ver Fig. 36), a la que se ha sumado una componente artística es Smiljan Radic. *"Decir algo, decir algo más, siempre me ha parecido imposible o muy difícil. Yo siempre recolecto cosas de todos lados. Y eso es lo que hago. No hay mucho más que eso: de invención hay poco"* dice Radic al comienzo de su charla, en el Palacio Cousiño, de Valparaíso, configurando un discurso basado en lo encontrado pero también en fuerte diálogo con el paisaje natural: *"La naturaleza ya no es algo que hay que mantener, sino algo que hay que empezar a hablar uno a uno con ella. Ya no tomándola como algo a que hay que hacerle redención, sino que algo que hay que cuidar, pero también dialogar con ella"* (Radic, 2017), explica mientras muestra

02 Fallecido en un accidente de motocicleta en 2017



Figura 35 – Eduardo Castillo. "Casa Gallinero". Concepción, Chile. 2008.
Foto: Cristobal Palma



Figura 36 – Smiljan Radic. "Casa de Cobre". Ciudad de Talca, Chile. 2005.
Foto: Cristobal Palma

una serie de proyectos que hizo junto a Christian Kerez en un taller de la Universidad de Zúrich. Radic, a lo largo de los últimos veinte años se ha consolidado como una de las figuras más notorias de la arquitectura chilena, destacándose de su trabajo una cuidadosa manipulación matérica, una particular sensibilidad por el paisaje, la aproximación a la técnica como herramienta de mediación en la construcción de arquitectura y una particular mirada del mundo que define como frágil. Mirada que le permite aprender de todas las cosas, utilizando el extrañamiento y el desplazamiento para conferir nuevo sentido a objetos de diversas procedencias en sus obras. Esta preocupación sobre lo ordinario es lo que posibilita introducir valores locales que producen nuevas e inusuales cualidades sensibles en sus edificios. Estas estrategias proyectuales se aprecian en obras como los refugios construidos cerca de la localidad de Vilches (a 70 km de la ciudad de Talca), o la Extensión de la "Casa del Carbonero" (Culiprán, 1997) entre muchas otras.

Estos arquitectos han alimentado la producción arquitectónica contemporánea de un país que hasta hace poco no figuraba en el imaginario arquitectónico mundial, pero que en los últimos 25 años ha tenido una fuerte exposición.

Una etapa que comienza con el pabellón chileno para la "Exposición Universal de Sevilla" (1992) como símbolo de un país que salía a mostrarse para dejar atrás la dictadura y el posmodernismo, exhibiendo con seguridad sus capacidades. Con el pabellón de Sevilla, José Cruz y Germán del Sol emergieron con fuerza desde las formas orgánicas y el uso plástico de la madera. Fue el reconocimiento al objeto contundente y arcaico, de formas sinuosas y libres, en un momento en que la arquitectura internacional se orientaba hacía la abstracción prismática de objetos mudos y pieles camaleónicas. (Adriá, 2013, p. 9) Con el tiempo, Cruz siguió investigando el potencial formal de la madera en su propia casa-estudio y Germán del Sol, en cambio, se interesó más por la contundencia de los conceptos que por la narrativa secuencial de las formas, desarrollando una arquitectura que dialoga con el arte y el territorio.

Cabe recordar también que al interior del pabellón de Sevilla se exponía centralmente un *iceberg* antártico de 60 toneladas[03], presentando a Chile a nivel global no sólo como un país con una eficaz logística, sino también como un paisaje. Operación de extrañamiento y descontextualización que sellaría la eficiente alianza arquitectura-paisaje que ha caracterizado al país en los últimos años. Estrategia a la cual se ha recurrido en varias ocasiones para presentar la arquitectura chilena a nivel de exposiciones internacionales. En 2012, con motivo de la Bienal de Arquitectura de Venecia, Chile trasladó doce toneladas de sal extraídas del salar de Tarapacá para usarlo como suelo de su pabellón, curado por Bernardo Valdés y Pilar Pinchart; y en 2014 los curadores Pedro Alonso y Hugo Palmarola llevaron un panel de hormigón de la época de la Unidad Popular, con la que el pabellón chileno ganó el "León de Plata" del certamen. En 2016 la paisajista Teresa Moller eligió enviar por barco varios bloques de mármol travertino, hallados en una cantera de Calama, simbolizando una conexión física con Europa. *"Nos encontramos sorpresivamente con este tesoro en nuestro desierto, nos pareció que debíamos avisarle a Chile y al mundo de esta maravilla. Nosotros desde aquí siendo casi solo paisaje, les llevamos nuestro travertino en*

03 Para la muestra se decidió llevar como principal espectáculo del pabellón un iceberg antártico de 60 toneladas, proveniente de Bahía Paraíso. Este fue transportado por partes, por el buque Galvarino de la Armada de Chile, dentro de contenedores especialmente refrigerados. El iceberg fue expuesto con una refrigeración de entre 5 y 10 grados centígrados bajo cero, en una estructura con cortinas de aire frío, mientras en el exterior podían existir hasta 40 grados durante el verano sevillano.A pesar que en un principio se pensó que el iceberg sería lanzado al "Lago de España" o al "Guadalquivir" de la muestra, finalmente los organizadores decidieron llevarlo de regreso a la Antártica. La idea de los organizadores era mostrar a Chile como un país eficiente en el intercambio comercial, pero también presentarlo por la singularidad de sus paisajes.

bruto para estar presentes en esta exposición", dice Teresa Moller. (Espinoza, 2016) La idea de la oficina era instalar estos bloques en distintos puntos de la ciudad a modo de estación de descanso, con el sueño final de que no volvieran y encontraran su lugar al lado del agua del Arsenal de Venecia.

También en esa ocasión, la arquitecta Cecilia Puga utilizó un material nativo para su propuesta. Le encomendó a la alfarera Lise Moller crear en arcilla un grupo de maquetas, de metro y medio de alto, que representan algunos de sus referentes, proyectos y obras como la "Casa Bahía Azul" (2001), en Los Vilos, la "Casa en Marbella" (2005) en Puchuncaví, o el "Edificio Plaza Pedro Montt" en Santiago (2005). Todas destacan por su apego al paisaje en que se insertan, el uso austero del material y una estética casi escultórica. Por último, en esa misma Bienal, el colectivo de arquitectos formado por Rodrigo Sheward y Martín del Solar, egresados de la Escuela de Talca, trasladaron el "Mirador de Pinohuacho" (Villarrica, 2006) desde el paisaje de montañas del sur chileno a las orillas del Arsenal, operación de la cual daremos cuenta en el tercer capítulo de este trabajo.

Este repentino interés que ha despertado la arquitectura chilena es difícil de comprender en un espacio temporal tan breve, y por ello particularmente complejo al momento de establecer aspectos comunes. Sin embargo si hubiera que aventurarse a afirmar algo, se podría concluir que se trata de una arquitectura que ha sabido nutrirse de lo existente, rescatando elementos desde lo hallado y lo cotidiano para llevarlo hasta la arquitectura. Afirmación que coincide con la visión de Enrique Walker que intenta dar cabida a un tipo de contemporaneidad que se basa en lo ordinario como una estrategia de formulación del proyecto. En el caso particular del sur chileno, el rescate de lo existente viene desde los accidentados paisajes naturales y de todo el universo cultural que implica el paisaje construido.

Estos ingredientes son en la mayoría de los casos los que han dado a la producción chilena un carácter tan contemporáneo como local. Sería el mismo Rafael Moneo quien en el número 650 de la revista Casabella[04] reflexiona sobre el carácter global y local que empezaba a mostrar en 1997 la emergente producción chilena: *"Cuanto más apropiada sea la respuesta que cada obra dará a cuestiones globales, tanto más apreciable será entonces la contribución que una particular sociedad dará a la cultura arquitectónica en su conjunto. En la arquitectura chilena más o menos reciente es precisamente este el aspecto que me parece atribuir valores particularmente positivos a algunas de las obras publicadas en este número de Casabella"* (Moneo, 1997, sf).

En el 2013 se publicó la última edición del libro "Blanca Montaña", un compendio de la mejor arquitectura chilena en los últimos años. En la revisión de esta publicación, se visualiza con claridad la alianza arquitectura-paisaje que a fines de los noventa funcionó a la perfección para poner a Chile en el mapa de la arquitectura de alto nivel en el mundo.

La Escuela de Arquitectura de Talca es parte de este proceso, y su práctica académica y arquitectónica han logrado también, a pesar de su escala y simpleza, trascender fronteras y obtener reconocimiento. Tarea para nada sencilla teniendo en cuenta que comparte territorio con la excéntrica y afamada Católica de Valparaiso y la prestigiosa y poderosa Católica de Santiago.

A partir de esa breve reseña de la arquitectura chilena solo pretendemos contextualizar el discurso y práctica de la Escuela, puntualizando que en Talca lo novedoso no es el discurso en sí mismo, sino su aplicación a un contexto académico que no comprende un curso o un *workshop* aislado, sino a toda una carrera en una universidad pública de Chile.

---

04 En 1997 Casabella dedica su número 650 a Chile, en un marco reflexivo en torno al efecto globalizador y sus consecuencias en la arquitectura local. Sería Rafael Moneo quien encabezaría el editorial "Arquitectura y Globalización".

Más allá de la pretendida originalidad del proyecto académico y disciplinar, la Escuela de Talca ha sabido leer este contexto arquitectónico local e internacional desde su inicios, asumiendo esta agenda disciplinar como propia, aunque con ingredientes más extremos de localismo, propios de su condición periférica, desarrollando un discurso académico sólido, una componente social seductora y una estrategia de *branding* inteligente.

INVARIANTES EN LA OBRA DE TITULACIÓN

Autoencargo y Gestión

Prácticamente en el total de los casos de estudio se trata de obras ejecutadas por autoencargo. El estudiante debe entender cuales es la oportunidad que ofrece el territorio. No se trata de encontrar únicamente la solución, sino fundamentalmente de encontrar la pregunta adecuada. Al llegar al último año de su carrera el estudiante de la Escuela debe empezar a buscar y detectar, en compañía de su profesor guía, cuales son los problemas del territorio que habita y cuales de ellos le interesa abordar. Es así que el proyecto final de carrera comienza con una investigación sobre el territorio, desde el punto de vista geográfico, económico y cultural. Prácticamente un diagnóstico sobre una pequeña porción del Valle, que le permita encuadrar, comprender y finalmente formular su problema de tesis.
Muchas veces estas búsquedas se centran en las localidades de donde provienen o frecuentan estos estudiantes, otras surgen de temas de investigación planteados previamente en los cursos de la carrera. La formulación de este problema deriva finalmente en una pequeña obra a escala real, para construir así una arquitectura que, además de abordar el proyecto, la relación con los instituciones, con los vecinos y con los proveedores de materiales, ha de preguntarse por las consecuencias y pertinencia de su accionar. Las llamadas "Memoria de Título" dan cuenta de este proceso de búsqueda e investigación. Suelen comenzar con el estudio del lugar, detectando cuales son las particularidades, fotografiando, registrando. Un trabajo exhaustivo, donde las inquietudes son recurrentes: carencia de infraestructuras agrícolas, estructuras en desuso con potencial de ser reconvertidas, equipamientos de ocio, lugares de alto valor paisajístico y turístico subutilizados o carentes de equipamiento. Más allá del abordaje de situaciones puntuales y específicas, los problemas generales que se identifican e interesan (la agenda) son compartidos. En su proyecto final de carrera María José Díaz Hernández "Sombreadero El Fuerte" (Duao, 2014) nos dice:

> *La obra surge de un estudio de tesis 'Cómo se dibuja el Maule' análisis territorial que trata de la identidad y el habitar rural disperso, es ahí el interés por proyectar en este lugar, un sector con gran potencial, importancia histórica y una fuerte relación al río Maule. Un proyecto que tiene como principal objetivo, abordar y darle calidad a un lugar desprovisto del oficio arquitectónico, pero a su vez lleno de identidad y desarrollo de actividades costumbristas lo que habla de 'Los espacios públicos del mundo rural' espacios sin definición y escenario de situaciones que se dan normalmente en nuestros campos. Un proyecto que recupera y pone en valor una chimenea, ruina con mas de 100 años de existencia, construida para la primera escuela del sector. Este proyecto ha sido construido en conjunto con la*

> *comunidad del Fuerte de Duao, lo que ha fortalecido el desarrollo social local permitiendo un futuro cuidado y uso de los propios vecinos. La materialidad de la obra evoca a las antiguas construcciones locales del lugar, como lo es el roble usado en las antiguas casas de inquilinos y el suelo cuyas piedras fueron extraídas y seleccionadas directamente del río Maule.* (Díaz Hernández, 2014, pp. 13-16)

Del resumen de esta memoria de título podemos extraer prácticamente todas las variables que se ponen en juego al momento de abordar el proyecto de titulación. Un tema que surge de una investigación de tesis de pregrado o a veces de un tema de interés conocido por el estudiante previamente, una fuerte relación del problema con el territorio que lo convierte en específico de una localidad, reconociendo una condición geográfica, cultural y productiva que confiere sentido al proyecto y su construcción.
Este abordaje no solo nos habla de una forma de entender la profesión en los entornos rurales, ni una postura ideológica de la Escuela frente a la disciplina, sino que fundamentalmente comporta un posicionamiento de la profesión dentro de los márgenes de acción existentes en estos lugares vacíos, dispersos y de baja energía. Una estrategia profesional y laboral, donde se trata de transmitir e instalar en el estudiante la idea de que las oportunidades debe ser encontradas por el profesional arquitecto, siendo parte de su trabajo detectar cuales son las problemas que pueden ser abordados por la arquitectura en el entorno rural. Llevar arquitectura donde no la hay, porque tampoco la pidieron, pero probablemente porque no la conozcan o no la puedan pagar. Es en este conflicto donde la Escuela de Talca ha encontrado su nicho de trabajo, su especificidad, donde lo realmente creativo no es resolver los problemas sino descubrirlos, dotando de herramientas de emprendeurismo e instalando competencias sobre gestión e innovación en los nuevos profesionales que les permitan descubrir nuevos viejos lugares donde llevar arquitectura. Hablamos del sentido de la oportunidad que tienen los emprendedores, quienes identifican necesidades, problemas y tendencias de las personas que viven a su alrededor y tratan de concebir alternativas de satisfacción o solución según sea el caso.
La financiación de estas obras se obtiene de distintas formas; puede ser a través de fondos públicos municipales, de donaciones por parte de privados e, incluso, el aporte propio de familiares y amigos de los autores de las obras, convirtiendo al modelo de gestión en un verdadero proceso colaborativo, y en la mayoría de los casos, comunitario. Cada memoria de título detalla en un apartado como se obtuvieron los recursos:

> *En paralelo al diseño del proyecto, se inician las tramitaciones de recursos que financien los costos de la propuesta, como así también los permisos necesarios para poder ejecutarla. El costo del proyecto tenía un estimativo de 1.500.000 pesos chilenos*[05]*. Teniendo esto en cuenta, se comienzan a gestionar los recursos en primera instancia con la localidad de "Melozal", la cual en conjunto con Bomberon y personas particulares prestaron maquinaria necesaria para comenzar los trabajos de excavación y limpieza de las rocas, cubriendo así cerca de un 40% del monto total de la obra. Por otra parte los recursos municipales otorgados, me permitieron cubrir otro 40%, utilizados en compra de materiales necesarios y transporte, con un 20% del total otorgado por particulares, se pudo gestionar la mano de obra. Personas que fueron adquiriendo interés por la obra y su utilidad prestaron ayuda y contactos*

05 Unos dos mil dólares de la época.

> *de gestión, lo que en conjunto permitiendo que la obra de 25 m2 pudiera ser una realidad.* (Espinoza, 2015, p.105)

Haciendo un repaso de las memorias de título se puede observar que en la gran mayoría de los casos los recursos económicos surgen cuando la obra concita el interés público. Es en ese momento donde se producen los aportes de la comunidad, de la municipalidad y de los pequeños empresarios cuyas empresas se ubican cercanas al lugar de proyecto. En palabras de Juan Román: *"El titulante entonces se constituye en el articulador de las aspiraciones de una comunidad hasta dejarlas plasmadas en la obra construida, en tanto, las obras de titulación van conformando una delicada filigrana de renovación y valoración de la profesión en el territorio."*[06]

Escala Reducida: Presupuesto, Tamaño y Recursos

¿Se puede hacer arquitectura desplegada en pocos metros cuadrados? La posibilidad de generar arquitectura no tiene necesariamente que ver con el tamaño de la obra. La limitación de metros cuadrados no es excusa para no hacer una buena obra, ni para obviar detalles que redunden en una mejor factura de la misma. Las obras "pequeñas" muchas veces se transforman en manifiestos construidos de lo que es la arquitectura para sus diseñadores. Las construcciones de escala reducida permiten la audacia experimental y una concentración de intenciones poco frecuente, siendo desde siempre la pequeña dimensión un campo fértil para los ensayos arquitectónicos. A lo largo de la historia podemos observar grandes pequeñas obras de arquitectura que han sabido sobrellevar la escala reducida (tamaño, presupuesto y materialidad) obteniendo resultados remarcables que las han convertido en referentes disciplinares reconocidos por la historiografía. La "Petit Cabanon" de Le Corbusier (Cap Martin, 1951) con sólo 16 metros cuadrados podría ser un ejemplo de este tipo de intervenciones de pequeño formato. Incluso en la historia clásica hay obras mínimas, que destacan sobre las monumentales y sus pequeñas proezas nos enseñan como ese aparente límite es una rendija por donde se cuela una gran oportunidad. "San Carlo Alle Quattro Fontane" de Borromini (Roma, 1638-1641) logra sortear varias de estas limitaciones, entre ellas espacio y presupuesto (para la época), siendo reconocida como una de las grandes (pequeñas) obras del barroco. (Zolkwer, 2015, pp. 9-10) Este laboratorio de pequeñas obras de arquitectura nos permite constatar como algunos factores que podrían ser tomadas como restricciones (presupuesto, recursos materiales limitados, tiempo de desarrollo y tiempo de permanencia) se transforman en puntos de partida y oportunidades a la hora de tomar decisiones proyectuales. Según Luís Fernández Galeano no existe una correspondencia entre complejidad y escala de la obra, siendo la obra de pequeña escala tremendamente compleja si es abordada con intensidad: *"Lo pequeño puede ser grande si la dimensión material no limita el tamaño de la ambición, la intensidad del esfuerzo y la altura de la excelencia: las arquitecturas mínimas son obras máximas, porque nuestra disciplina es una cosa mentale, y su belleza reside en la inteligencia."* (Fernández Galiano, 2009, p. 6) Si bien esta afirmación es cuestionable, pues la escala trae consigo problemáticas específicas o por lo menos distintas, sirve para ilustrar el espíritu con el que se aborda

06 J. Román, comunicación personal, 10 de mayo de 2017.

el proyecto de titulación. Las obras de la Escuela de Talca son intervenciones materializadas con una mínima intervención de diseño que logran, a pesar de las limitantes, hacer arquitectura potenciando el entorno donde se insertan y cumpliendo las funciones para las cuales fueron concebidas. Pero por sobre todas las cosas, contienen el nivel de complejidad suficiente para comprobar que las competencias consignadas en el plan de estudios se encuentren instaladas en el estudiante.

Presupuesto Reducido:

Las obras de título tienen en común, en todos los casos, que el presupuesto es siempre reducido. Esta condición auto impuesta y necesaria, viene dada desde los propios postulados del proyecto académico: construir algo de poco metros cuadrados con la menor cantidad de dinero posible, equivalente a los gastos propios de una entrega de titulación tradicional (planos, maquetas, entrega final, encuadernación, etc). Haciendo una cuenta rápida dentro del universo de obras de titulación en estudio, se puede constatar que el promedio de los presupuestos es de U$S 1.500, para construir una media de unos 15 metros cuadrados. Costo que se encuentra asociado, en la mayoría de los casos, al pago de los jornales de mano de obra especializada (los maestros de obras, albañiles, carpinteros, herreros, etc. que hacen posibles las construcciones). Los costos de materiales, en muchos de los casos, provienen de materiales de desecho agrícola (*pallets*, puntales, malla sombra, etc) o directamente de donaciones de privados que en muchos casos desinteresadamente deciden contribuir a la formación de los estudiantes de la localidad. La Escuela de Talca ha transmitido a los estudiantes que las restricciones no deben ser vistas como obstáculos, sino como oportunidades, o simples datos de un problema. Es que como bien sabemos quienes nos dedicamos a esta profesión, las restricciones presupuestales son una constante en cualquier proyecto de arquitectura, independientemente de la escala. Las limitaciones se suman, obligando a sacar todo el provecho de un único recurso al que hay que transformar en la herramienta de trabajo y a que las decisiones respondan a una lógica y no sean tomadas arbitrariamente en cada oportunidad. Esto que puede verse como actitud minimalista, se trata en realidad de una estrategia para resolver los problemas y afrontar las restricciones.

Muchos grandes proyectos dependen de la síntesis que se logró para resolver los condicionamientos, no como respuesta literal a esos problemas, sino por hacerlos partes del argumento. En el caso de las obras de titulación la falta de presupuesto parece determinante al momento de decidir qué es lo primordial, que es lo que hace que el proyecto esté completo, y prescindir de lo superfluo, de lo redundante. La escasez de presupuesto es una constante y como ya hemos mencionado una condición impuesta desde los postulados de la Escuela.

Tamaño Reducido:

Las obras de pequeño tamaño tienen una gran ventaja: son como una lupa, admiten la posibilidad de abarcarse por completo. Permiten un control total sobre el argumento, donde éste se puede testear inmediatamente en todas sus dimensiones. Podríamos decir que son el laboratorio ideal para un arquitecto, y nos someten al examen de hasta qué punto se puede ser coherente. Esta condición sin duda es fundamental y hace de este tipo de obras un examen especialmente apto a los ojos de la Escuela y su proyecto académico para verificar las competencias de un estudiante que aspira
a convertirse en un profesional arquitecto. Es un ejercicio de arquitectura extremadamente completo

y abarcable, donde el estudiante al salir del simulacro debe resolver todos los detalles, pero también abordar escalas territoriales, de gestión, emprendeurismo y construcción. De la misma manera que el "Aleph" de Borges pertenece, tanto como "Rayuela" de Cortázar, a las grandes obras de la literatura sin importar su tamaño, las obras de arquitectura, pequeñas o grandes, son obras de arquitectura, y su tamaño o presupuesto o cualquier otra condicionante es solo una parte fundamental del argumento para pensarla.
En el caso de las obras de titulación, la escala salvo raras excepciones, nunca trasciendo los 15 o 20 metros cuadrados, superficie más que suficiente para construir una obra con sentido que permita dar cuenta de la suficiencia del estudiante para resolver un problema arquitectónico.

Repertorio Reducido:
¿Se puede hacer arquitectura con un elemento constructivo? Utilizar un solo material en un proyecto puede ser una decisión de pureza hacia la obra y su estética, o hacia su técnica constructiva, pero también puede tener la más mundana necesidad de contar un solo proveedor por el simple hecho de abaratar costos, o porque directamente es el único material disponible. En el caso específico de las obras de titulación esta decisión prácticamente monomaterial en la mayoría de los proyectos, se toma por la suma de varias restricciones juntas. Tiempo, presupuesto y fundamentalmente disponibilidad. Es una estrategia lógica para este tipo de escala, son obras que por su tamaño no admiten la utilización de gran cantidad de materiales. No hay mucha superficie donde desplegarlos o articularlos. Son obras que también requieren simplificar detalles para poder ser realizadas por mano de obra local y necesitan de un proveedor, que en muchos casos será el que realice las donaciones, o el que, simplemente, tenga un material disponible a bajo costo.

CULTURA MATERIAL

En 1995, el crítico e historiador Kenneth Frampton publica el libro "Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX". En él, la visión de la arquitectura como técnica constructiva queda articulada mediante la noción de "tectónica". Este concepto le permite hacer una lectura de la arquitectura moderna, desde la construcción y la estructura, que se diferencia de otras más canónicas, basadas en la historia, el espacio o la forma. En su ensayo Frampton revisa la obra de Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Jørn Utzon y Carlo Scarpa desde las implicancias de la estructura y la construcción. El autor, capítulo a capítulo señala que la articulación de elementos de unas obras a otras permite evaluar el trabajo de un arquitecto como un todo. Como él mismo indica: *"todo versa en cómo realizar algo"* (Frampton, 1995, p. 37), dando a entender que cualquier opción tecnológica es una elección cultural y no un simple problema de lógica deductiva. Frampton concluye su estudio afirmando que el concepto de "tectónica" ancla el pensamiento arquitectónico a la realidad:

> *Es innegable que el curso de este siglo pasado la tectónica ha adoptado formas muy distintas, y es igualmente evidente que su importancia ha variado sobremanera de una situación a otra. Sin embargo,*

> *existe algo que ha persistido a lo largo de toda su trayectoria: la presentación y representación de lo construido en cuanto que cosa construida ha sido esencial a la presencia fenomenológica de una obra arquitectónica y su encarnación literal en una forma. Quizá sea esto más que ninguna otra cosa lo que mantiene a la arquitectura sujeta una tradición cultural más colectiva que individual; lo que ancla, por así decirlo, en una forma de construir y construir el emplazamiento, que es inseparable de nuestra historia material.* (Frampton, 1995, p. 353)

El texto de Kenneth Frampton propone un acercamiento a la arquitectura desde la cultura tectónica, recuperando la forma constructiva y estructural como la esencia irreducible de la forma arquitectónica. Un mecanismo liberador en la búsqueda de intervenciones espaciales, aludiendo más a la poética asociada a esos mecanismos constructivos que a la construcción en sí misma. Reflexión que desemboca en la realidad y el dominio de los medios de producción para fabricar objetos.

Si en la arquitectura, como en otras disciplinas artísticas, entendemos que las obras poseen un soporte material, y que muchas de ellas se producen con el empleo de herramientas y técnicas equivalentes a las que habitualmente usamos en las actividades cotidianas, estamos próximos a los presupuestos de las ciencias sociales que estudian la cultura material de una civilización.

Cabe aclarar que el concepto de cultura material en estas ciencias (arqueología, etnografía, historia, etc.) hace referencia a la producción de las cosas, estudiando los objetos y prácticas utilitarias que dan forma a la vida de los seres humanos, para deducir de ellas la historia y cultura de los hombres que los generaron.

Años más tarde, Richard Sennett realizaría una revisión de este materialismo cultural en un trabajo desarrollado en tres libros[07]. En el primero de ellos, llamado "El Artesano" (2009), el autor describe las claves de la cultura material en el siglo XXI. Este libro ofrece una nueva perspectiva del oficio del artesano entendido como un bien de capital social, es decir, conocimientos y habilidades que se acumulan y transmiten a través de la interacción social y que son complementarios de los conceptos introducidos por Frampton. Sennett identifica en el trabajo del artesano formas de comprensión mental asociadas a la producción de objetos y al desarrollo de destrezas de un oficio que mejoran la relación del hombre con la realidad material a través de la imaginación y la creatividad.

Desde ésta perspectiva, los objetos materiales producidos por el hombre nos dan claves para entender su cultura y, en el caso de la arquitectura, explicar la obra construida desde su realidad física y no desde su autoría. En correspondencia con esta cultura material, se pueden entender las obras de título como un objeto integrado en el continuo construido de la región del Valle Central, con el que comparte técnicas y materiales dentro de un tiempo común. Este enfoque nos acerca a estas obras, eliminando diferencias entre ellas y la arquitectura popular y anónima de la región. Por tanto, de acuerdo a esta hipótesis las obras de título se entienden en esta tesis como en sintonía con la "cultura material" del Valle Central y se examinan cómo un objeto integrado y activo en el territorio, que se traduce en una nueva narrativa arquitectónica. Estos objetos producidos por la Escuela, absorben y comparten esa "cultura material"

---

07 La trilogía de Richard Sennet sobre cultura material denominada "Homo Faber", está conformada por tres libros. El primero de ellos "El Artesano" que versa sobre la artesanía y la habilidad de hacer las cosas bien y su contexto, sobre el oficio y la experiencia que se construye a través del tiempo en un diálogo constante entre los distintos materiales, los problemas y resistencias que ofrecen. El segundo "Juntos" sobre la elaboración de rituales que administran la agresión y el tercero "Construir y Habitar" acerca de el fervor y las habilidades necesarias para producir y habitar entornos sostenibles.

con las obras anónimas dispersas a lo largo del Valle Central. Cultura que se ha transmitido a lo largo de varias generaciones y que habla de una forma de hacer las cosas y de resolver los problemas a partir de la precariedad de recursos. Una arquitectura que podemos llamar vernácula, sin arquitectos, realizada por oficios que han recibido su conocimiento de generaciones pasadas y que se produce en equilibrio con su entorno.

Estas construcciones tienen un carácter productivo, son infraestructuras que complementan la labor agrícola; y en ese sentido, tanto el ámbito rural donde se despliegan como el carácter constructivo de las mismas, se acercan a la conocida advertencia de Carlo Cattaneo que tanto Aldo Rossi (Rossi, 1982, p. 107) como Giorgio Grassi (Grassi, 1988) [08] han citado: el arte de edificar y el de cultivar en alemán son nombradas de la misma manera. El constructor del galpón de acopio es también el constructor del cultivo.

Rudofsky se refiere a la belleza de estas arquitecturas que, según él, habían sido consideradas como un hecho fortuito a lo largo de la historia. Sin embargo, *"en la actualidad estamos en condiciones de reconocerla como el resultado de un sentido especial del gusto, en el manejo de problemas prácticos. El manejo de problemas prácticos es fundamento del oficio, que se alimenta de forma persistente y obstinada a lo largo de la historia."* (Rudofsky, 1964, p. 8) Un oficio que a través de los años se ha ido depurando lenta y sistemáticamente a partir de la experiencia, mediante lógicas de ensayo y error que han perfeccionado tanto las herramientas como su manejo y por ende su resultado .

En estas arquitecturas vernáculas no existe germen disciplinar, quienes las realizan son constructores anónimos y muchas veces también agricultores. Forman parte de un discurso constructivo continuo, pertenecen a una tradición del oficio que las levanta, que se ha ido forjando con el tiempo, de generación en generación. Son parte de la cultura material de Valle Central (Ver Fig. 37 y 38).

En estas construcciones se pueden advertir los esfuerzos de cada uno de los materiales que las componen. No se pueden permitir más que lo necesario, no hay espacio para caprichos, ni sobreactuaciones. La estructura se ha comprobado empíricamente durante la construcción, no hay cálculo estructural que verifique su estabilidad. Sin embargo, no aparecen sobredimensionamientos, salvo cuando es lo que se ha tenido a mano al momento de la construcción, ya sea que se haya conseguido de un bosque cercano, o es lo que se encuentra en una barraca de la zona. Tampoco hay lujo ni ostentación, quizás a raíz de su origen productivo no aspiran a nada más que lo que son, no existe prejuicio y, por tanto, en una cubierta se pueden encontrar tres materiales que llegan a resolver el mismo problema debido a que eran los que estaban disponibles en ese instante (Ver Fig. 39) (Alarcón, 2017, p. 152).

El estado de fragilidad que presentan evidencia su irreductibilidad, pareciera que, si se desata un alambre o se saca un puntal, se asistirá al colapso de la construcción, o si se saca "ese" pedazo de *nylon* de la esquina, se llueve; y es que así es como se han ido construyendo, en una batalla constante entre el ensayo y el error, operando con lógicas de prueba en el montaje de un oficio de carácter arcaico, que acerca a cuestiones de orden primitivo o de origen de la arquitectura si se quiere.

Si bien estaremos analizando más adelante proyectos con clara inspiración en la arquitectura vernácula del Valle Central, que hacen de las tipologías, tradiciones y sistemas constructivos su estrategia de proyecto, podemos afirmar desde ya que todo el universo de estudio recurre como estrategia a esta

08 Grassi, G. Architettura linguoa morta. (2003) Milán: Editorial Electa, (1988) (versión castellana: Grassi, G. Arquitectura lengua muerta y otros escritos.) Barcelona: Ediciones del Serbal.



Figura 37 – Construcciones Rurales. Valle Central, Chile. Foto: Juan Paulo Alarcón.



Figura 38 – Construcciones Rurales. Valle Central, Chile. Foto: Juan Paulo Alarcón.



Figura 39 – Estrategias de Sentido Común. Registro Detalles Construcciones Vernáculas del Valle Central de Chile.
Fotos: Juan Paulo Alarcón

cultura material. Más allá de que algunos sean *folies* en el paisaje, otros tengan inspiraciones radicadas en corrientes artísticas como el *landart*, o estén construidos con desechos de procesos industriales, todos parten de un saber local, de una forma de hacer las cosas que es propia del Valle Central y que conforma lo que Richard Sennet llama "cultura material".

Sumado a ello la Escuela de Talca realiza su reinterpretación de esta cultura material a través de la incorporación de una dimensión estética y poética a la palabra construcción. Ya no se trata sólo del sentido común, sino de rescatar sus valores, ni solo de la necesidad, sino entender que se puede construir con poco, dando paso de la construcción a la arquitectura, del alambre al detalle de herrería, de la composición de un sin fin de materiales, a entender cuales son los disponibles que pueden componerse con gracia y belleza, por más humildes que sean.

UNIONES Y ENSAMBLES

"... el arquitecto (architectore) será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamble de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos". Así definía León Batista Alberti en el tratado "De Re Aedificatoria" de 1450 nuestra profesión. (Alberti, 1450) Definición que aún hoy sigue teniendo validez, al menos en todo aquello que refiere al oficio de proyectar y construir edificios, que es aquello que se espera en gran parte de un arquitecto.

Esta afirmación realizada por el maestro italiano sirve para introducir un tema fundamental en la práctica arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de Talca que refiere a "la unión y el ensamble de los cuerpos". Unir y ensamblar son dos verbos que parecen mediar entre la materia y la arquitectura, lo que se comprueba consultando el diccionario que define unir en su primera acepción como "*juntar dos o más elementos distintos para formar un todo"*[09]. Condición que lleva a pensar en materiales que deben trabajar en conjunto para conformar una estructura, definida a su vez como *"conjunto de relaciones que mantienen entre sí las partes de un todo"*[10].

Alberti también se refiere a la palabra ensamble, de su conjugación como verbo resulta ensamblar, lo que según la RAE es *"unir varios elementos, especialmente piezas de madera, de manera que ajusten entre sí perfectamente, normalmente haciendo que parte de uno entre en otro"*[11]. Definición que refiere indirectamente al oficio del ebanista, carpintero, tornero o incluso del arquitecto, ya que en definitiva todos ellos colaboran para que una serie de partes trabajen al servicio de un todo para cumplir una determinada función.

La acción de unir o ensamblar en arquitectura tiene al detalle como protagonista, es este tipo de pieza gráfica la que da cuenta de los encuentros entre partes. Representación que se vuelve necesaria cuando dos partes deben unirse, cuando dos materiales necesitan una articulación constructivamente lógica, cuando dos partes de un edificio necesitan una conexión o cuando dos condiciones arquitectónicas

09 Real Academia Española (2020). Definición Unir. Recuperado de: https://dle.rae.es/unir

10 Real Academia Española (2020) Definición Estructura. Recuperado de: https://dle.rae.es/estructura

11 Real Academia Española (2020). Definición Ensamblar. Recuperado de: https://dle.rae.es/ensamblar

irreconciliables necesitan mediación. Esta lógica de pensamiento es importante para la arquitectura desde la perspectiva de la construcción, recurriendo a un conocimiento más profundo de los materiales que desembocan en buenas prácticas constructivas. Un peligro que encierra este acercamiento es que el arquitecto pueda caer preso del fenómeno fetichista del *detailing*, donde el detalle, la técnica y los materiales son glorificados y articulados más bien a nivel temático, exaltando el valor de esta articulación en sí misma.

Son varios los detalles constructivos que podemos apreciar en las distintas obras de título. En ellas, el detalle no se oculta, se muestra. Lo que podemos asociar a la lógica del artesano vinculada con el perfil de arquitecto de la Escuela, que nos recuerda la frase de Louis Kahn: *"Un artesano nunca quiere cubrir su trabajo. En un buen cajón, las uniones en cola de milano no se esconden. La junta es el comienzo del ornamento".* (Kahn, 1972, p. 174)

El detalle en arquitectura siempre es asociado con presupuestos generosos. No obstante basta repasar la gran mayoría de éstas obras para constatar que prácticamente todas cuentan con uniones extremadamente estudiadas. Estos detalles podríamos dividirlos en dos grandes grupos, el primero en el ensamblaje de las distintas partes que dan forma a la estructura arquitectónica y el otro cuando el edificio se encuentra con el suelo. Situaciones que no sólo recaen en el ámbito de la arquitectura sino también en el de la ingeniería. Siendo la articulación o el empotramiento de estos encuentros objeto de estudio del calculo estructural, lugares donde las solicitaciones comprometen especialmente un sistema, volviendo esfuerzos como el cortante y los momentos, de especial importancia para garantizar el equilibrio y estabilidad del conjunto.

Esta división referida al plano del horizonte nos recuerda a la categorización que realiza Semper, y retoma Campo Baeza en su libro "Pensar con la Manos" (2009), sobre el mundo estereotómico y el mundo tectónico. Campo Baeza cuenta, citando a Frampton, que Semper divide la forma construida en dos procedimientos materiales distintos: la "tectónica" de la trama, en la que las distintas partes se conjugan constituyendo una única unidad espacial; y la "estereotómica", de la masa que trabaja a compresión, que cuando conforma un espacio, lo hace por superposición de partes iguales. *"El hombre ha sentido siempre una especial fascinación por la línea del horizonte. Donde se juntan, o se separan, el cielo y la tierra. Con Semper y con Frampton diríamos que el horizonte es la misteriosa línea que separa el mundo estereotómico ligado a la tierra pesante, del mundo tectónico ligado al cielo, a la luz."* (Campo Baeza, 2009, p. 17)

En este apartado nos detendremos en el estudio de la resolución de uniones y ensamblajes de las estructuras sobre la línea del horizonte. Las conexiones estructurales que hacen posibles estos pequeños edificios, pueden referirse a la categoría de "tectónica" que usa Campo Baeza, o incluso Frampton al hablar de la estructura como condición irreductible de la arquitectura, agregando que el material más común a lo largo de la historia en este tipo de estructuras "tectónicas" ha sido la madera, o sus equivalentes, como el bambú, la caña y el trabajo de cestería. Todos ellos utilizados en la obra de titulación de Talca. En la mayoría de los casos estudiados estas estructuras están construidas en madera, material muy abundante en el centro-sur de Chile, país de larga tradición en este sistema constructivo, con maestros carpinteros que poseen un conocimiento ancestral del saber construir con la madera de los bosques.

Sistema constructivo que está constituido por piezas, miles de encuentros y discontinuidades. Por lo tanto inevitablemente requiere recurrir al detalle de unión o ensamblaje para conformar una estructura lo que, a su vez, requiere cantidad de planos y gráficos para contemplar la gran variedad de situaciones

que se presentan al trabajar con encuentros en madera. Al decir del arquitecto chileno José Cruz: "*Digamos que el 99% de los planos que hacemos los arquitectos son para dar cuenta de una discontinuidad, porque si una obra fuese absolutamente continua, si no tuviera ninguna discontinuidad, se podría hacer prácticamente con un solo plano. Caí en la cuenta de esto al empezar a trabajar con madera, percatándome que el número de planos se multiplicaba porque la construcción en madera es básicamente una pura discontinuidad.*" (Cruz, 2012, p. 18) Múltiples piezas a unir, y por tanto, múltiples encuentros que resolver. Es eso lo que aumenta la cantidad de planos pues se hace necesario registrar y componer estas discontinuidades, convirtiendo al ejercicio de diseñar y construir en madera extremadamente didáctico. Un objeto que se arma por partes implica una serie de recaudos que se conviertan en las instrucciones de armado.

Respecto de la plasticidad de las discontinuidades en el sistema constructivo con madera la arquitecta Cazu Zegers dice: *"las carpinterías son el trabajo con la 'materia sólida' ejecutado desde un oficio y un saber hacer de las manos, que se da a través del manejo de los ensambles y las articulaciones. Godofredo Iommi, mi maestro, decía que la poesía se hace con las 'conectivas', no son las palabras solas las que dan sentido a las cosas, sino en como las palabras se 'conectan', es decir el silencio que queda entre ellas es lo que conforma la imagen poética."* (Zegers, 2008, p. 18)

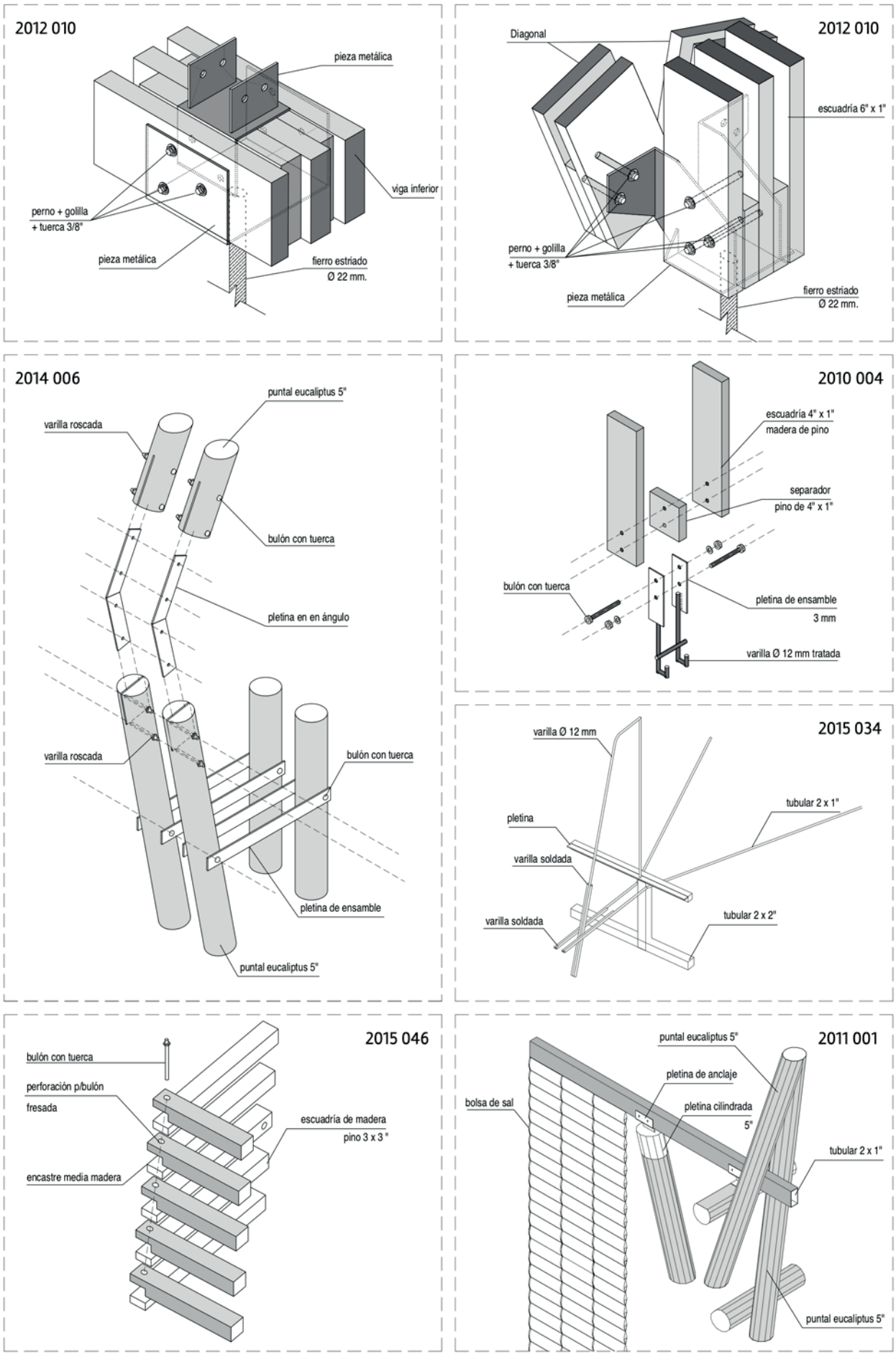
Otro tema relevante en cuanto al sistema en madera refiere a la reversibilidad. Es un sistema lo suficientemente abierto que permite pensar en la posibilidad de transformación. En la madera no se da el acto de demolición, al menos con la gravitación que ese término supone en el hormigón o la albañilería. Es que en madera este proceso está traspasado por una cierta levedad, aquella que nos permite concebir la obra como un armado. No se demuele en madera, se desarma para volver a rearmar. Por eso, armar, desarmar y rearmar hablan de esta reversibilidad *"transparente discurriendo en ese horizonte de levedad que otorga al tiempo otra dimensión en un proyecto de madera"* (Cruz, 2012, p. 19). Esta característica también coincide con el carácter didáctico de estas obras de titulación. Más allá de la anticipación dada por la etapa de proyecto, es posible "la reflexión en y durante la acción" (Schon, 1992) que permiten realizar los cambios que se estimen necesarios durante el proceso.

Es a través de esta condición de partes y reversibilidad que este sistema contiene una dimensión casi lúdica, que recuerda los juegos de ensambles como los "mecanos", esos juguetes formados por piezas que se pueden unir con tornillos y tuercas para hacer objetos articulados, mecanismos y construcciones. Uniones que en el caso de la conexión de madera con otra pieza igual, en la mayoría de las veces, termina resolviendo el conflicto la pieza metálica que trata de conciliar. No se observan uniones de madera con madera, tan presentes por ejemplo en la arquitectura japonesa, probablemente debido a lo costoso y sofisticada de su ejecución, muy lejos del oficio que domina el maestro carpintero del Valle Central. Generalmente son pernos, clavos, platinas, bulones, varillas roscadas y tuercas las que terminan resolviendo la conexión de dos piezas de madera que deben encontrarse para conformar una de mayor tamaño.

Este primer repaso sobre estructuras de madera nos permite abordar un gran porcentaje de las obras de titulación, en donde dos materiales de la misma naturaleza deben unirse. Uniones que podríamos categorizar como de lo exacto con lo exacto. No obstante lo cual, la unión de partes comprende otro tipo de conjunciones como por ejemplo cuando dos materiales totalmente distintos entre sí deben unirse configurando ensambles inesperados. Es el caso de la obra de Antonia Ossa (Ver Fig. 40), "Hito Territorial

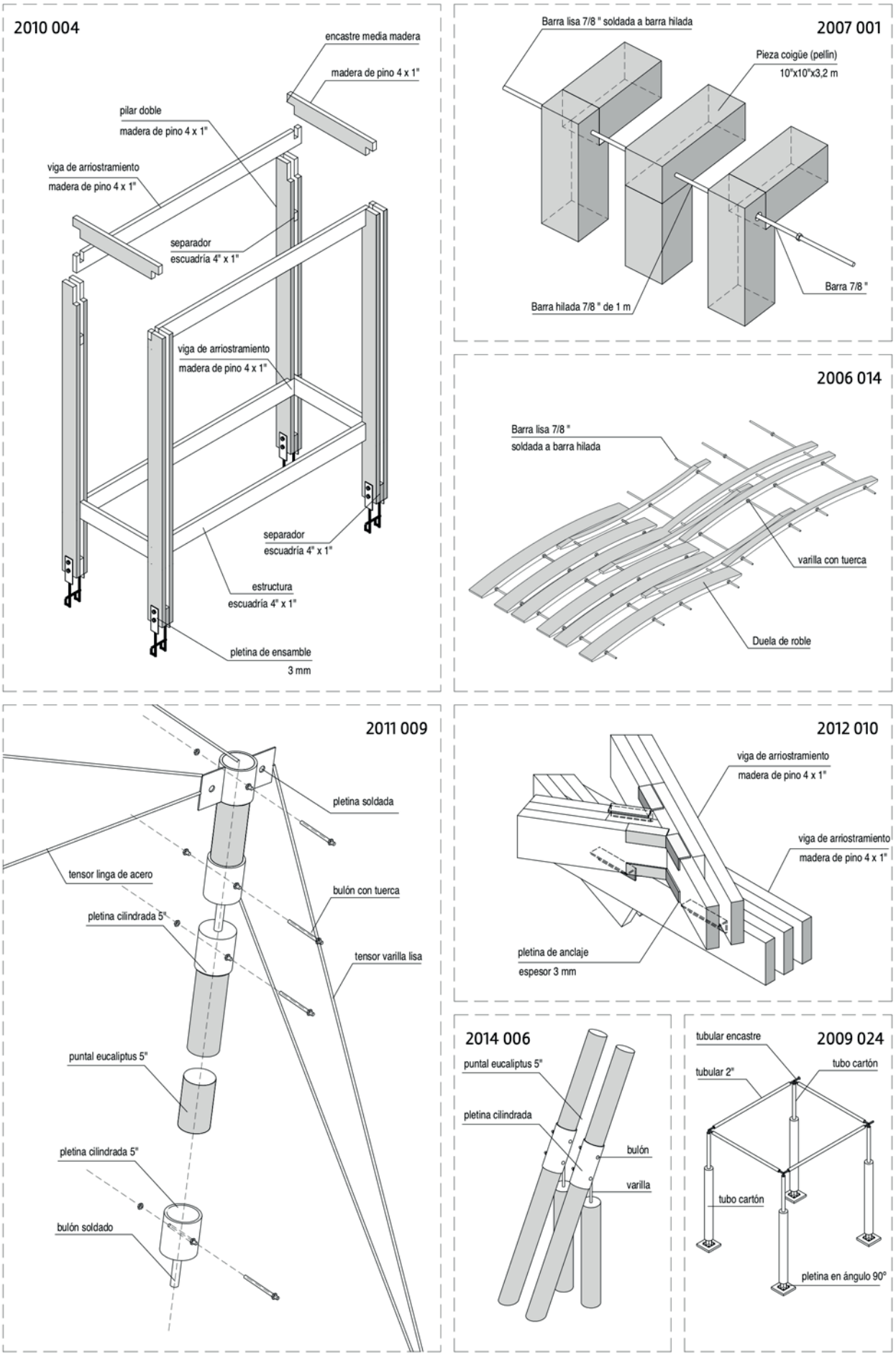


Figura 40 – Uniones y Ensambles. Obras de Título. Registro Detalles.
Fotos: Autores Varios



UNIONES Y ENSAMBLES

Fuente: Elaboración Propia



UNIONES Y ENSAMBLES

Fuente: Elaboración Propia

para la Comisión Pehuenche"[12] (Laguna del Maule, San Clemente, 2016) cuando 10 piedras graníticas de más de dos toneladas cada una deben unirse firmemente a una serie de plintos de hormigón armado, para introducir en la obra una sensación de equilibrio inestable. (Ossa, 2016, p. 23) O también la obra en madera de Javier Rodriguez "Comedor Emergente"[13] (Los Niches, Curicó, 2010) que apoya sobre 4 rocas de río de gran tamaño, recurriendo a piezas en "U" que reciben las escuadrías de pino de 4" x 2" y se incrustan mediante anclajes químicos a las piedras que transmiten la carga al suelo (Rodriguez, 2011, p. 15) (Ver Fig. 43).

Esta condición de equilibrio inestable y levedad presente en la mayoría de esas obras parece estar resuelta a través de la discontinuidad, la unión, y el ensamble. Unir necesariamente implica discontinuidad, brindando esa imagen de construcción frágil, que pese a estar en equilibrio, mantiene una inquietante imagen de inestabilidad en el que todo aquello que está unido en cualquier momento podría separarse repentinamente, lo cual nos recuerda al escrito de Smiljan Radic "El Circo" publicado en el monográfico de la Revista 2G:

> *En 2003, cerca del pueblo El Dibujo asistimos a una función de un circo familiar de un tamaño extremadamente generoso. Por lo normal, el toldo cocido con tela agrícola se desarrolla alrededor de un mástil central con una falda perimetral que lo ancla al suelo; el proceso de montaje dura siete horas. Por el contrario, para lograr un mayor diámetro, este circo contaba con una corona adicional de postes de madera entre las gradas del público y el escenario. Como hacía siempre, la familia se había instalado en el campo de fútbol del pueblo un día soleado en el que nada se movía. Sólo de vez en cuando, una ráfaga de viento levantaba un pequeño remolino de polvo, aire errante que se conoce popularmente como "alma", almas que pasan sin más. Mientras esperábamos que empezara la función, sentados en las gradas construidas con tablones, uno de esos molinos errantes, levantó las faldas de la carpa y, silenciosamente, infló todo el lugar. Poco a poco los postes de madera -que hasta entonces -estaban simplemente apoyados en la tierra y amarrados en su extremo superior al toldo – comenzaron a bailar ante nuestros ojos. Uno a uno se elevaron suspendidos a más de un metro sobre el suelo, para luego caer lentamente en su lugar una vez que el alma abandonara el interior del circo.* (Radic, 2008, pp. 138-140)

CONTACTO CON EL SUELO

Eludir el encuentro de los objetos y las personas con el suelo, ha sido desde siempre una obsesión para numerosos artistas, que han sabido explotar como nadie, el misterio que desprende ésta fuerza. Muchos pintores clásicos han procurado evitar en sus obras el encuentro de los cuerpos con la línea horizontal del suelo. Un caso paradigmático es el retrato de "Pablo de Valladolid" (1635), donde Velázquez representa la figura humana sin fondo ni suelo, creando el espacio mediante su sombra, o también "El perro semihundido" (1823) realizado por Goya, donde la pérdida de referencias supone una clara ruptura hacia

12 Ver Anexos. Ficha: 2016 009

13 Ver Anexos. Ficha: 2010 020

los convencionalismos de los estilos de la época, provocando la pérdida total de perspectiva. Pero donde el influjo de esta fuerza es totalmente inevitable es en la arquitectura. Su materialidad exige el control ineludible de la gravedad, que es la que realmente construye el espacio. En la arquitectura la gravedad se hace tangible al observar la posición relativa de una edificación respecto del suelo, y es la estructura la encargada de transmitir las cargas al firme, por lo que su definición es clave en todo proyecto. Kenneth Frampton como hemos visto, alude a la unidad estructural como la esencia irreductible de la forma arquitectónica. Al decir de Alberto Campo Baeza:

> *La gravedad de la que afortunadamente no nos podemos escapar. Aquella G que estudiábamos de pequeños en las fórmulas de la física. Sin la gravedad, la arquitectura, cuya historia es una lucha por dirigirla, por dominarla, por vencerla, desaparecería. Se atomizaría. Sin gravedad no hay arquitectura posible, pues su necesaria materialidad desaparecería. La gravedad construye el espacio. Los elementos materiales pesantes, que hacen reales las formas que conforman el espacio, tienen que acabar transmitiendo la gravedad, el peso de su materialidad, a la tierra. El sistema gravitatorio sustentante, la estructura, es la que ordena el espacio, la que lo construye.* (Campo Baeza, 1996, p. 74)

El relieve topográfico, que en la gran escala determina la manera de habitar la región, sirve también para informar la lectura de cada una las obras de título desde el comienzo, desde el partido que cada uno de sus autores toma respecto del suelo, condicionado por un presupuesto que por exiguo determina un proyecto en que la topografía no se ve transgredida sino levemente, llevando a las obras a tomar contacto con el suelo a través de diversas estrategias.

Esto lleva a volver a la consideración de Semper de la importancia de las juntas como el primordial elemento arquitectónico, como el nexo fundamental alrededor del que el edificio viene a su ser, o mejor dicho, viene a ser articulado, como una presencia en sí mismo. El énfasis de Semper en las juntas implica que esta fundamental transición sintáctica debe ser entendida como un paso desde la base estereotómica a la estructura tectónica, y que dicha transición constituye algo muy esencial en arquitectura. De tal modo que estos componentes fundamentales son los que van a marcar los diversos períodos de la cultura del construir. *"Hay un valor espiritual que reside en la 'cosidad' del objeto construido, de manera que las 'juntas genéricas' llegan a convertirse en puntos de 'condensación ontológica' más que en una simple conexión."* (Campo Baeza, 2009, p. 31)

Es, en el encuentro de los edificios con el terreno, donde el suelo como realidad se transforma en cualidad de la obra arquitectónica. Este encuentro es el punto clave donde la idea abstracta de un proyecto empieza a hacerse tangible. En la arquitectura el mundo inmaterial y teórico de las ideas, se conecta con la realidad a través del suelo, mediante las condicionantes físicas que el entorno impone. Es así que se establece una condición, en la mayoría de las veces, biunívoca, un contrato entre ambas partes.

El hombre interviene en la naturaleza, busca dejar su huella, caracterizar el espacio que le rodea. Primero toma posesión del lugar modificando, geometrizando, cercando y delimitando los "lugares encontrados". Más tarde crea "lugares construidos" generalmente estableciendo un plano horizontal, con el que trata de territorializar el lugar que habita, creando nuevos lugares. De este modo la arquitectura estructura y organiza los lugares, atribuyendo nuevos significados al contexto.

El establecimiento de una estructura sobre el suelo es siempre un desafío a la gravedad. El suelo, es el lugar donde el edificio se hace inmóvil, una superficie delimitadora del espacio, que forma un plano de vida que se entiende como el soporte organizador de las actividades humanas.
De acuerdo a este enfoque un edificio adquiere especificidad precisamente en su encuentro con el plano de apoyo, por lo que se explica a través del lugar del que forma parte. Es por ello que a lo largo del pasado y presente siglo, son muchos los arquitectos que han planteado nuevas formas de implantación, tratando de recuperar el vínculo entre la arquitectura y el paisaje a través de distintas estrategias de encuentro con el suelo.
En el caso de las obras de la Escuela de Arquitectura de Talca el plano del suelo, es parte fundamental del mecanismo de pensamiento proyectual. Los encuentros o desencuentros de estos objetos arquitectónicos con el territorio, forman parte de una estrategia arquitectónica que pretende entablar relaciones específicas con el lugar.
Estudiaremos tres modos de encuentro con el territorio a través del análisis de estrategias arquitectónicas que construyen una metodología proyectual con la que operar con la corteza terrestre. Se concretan así en tres los procedimientos propuestos que se corresponden directamente con el análisis de algunos casos de estudio donde cada arquitecto expone y entiende al suelo de un modo particular. Estas acciones se pueden resumir como posar, enterrar y levantar, representadas por la cabaña, la cueva, y la plataforma (Campo Baeza, 1996), que desde antaño representan arquetipos de operar con el suelo.
El estudio de formas y modos de implantación nos permite reflexionar en torno a la estrecha relación del territorio con respecto a estas obras y nos posibilita valorar su contextualización, ya no sólo en el discurso académico sino también en la práctica que de el se desprende. Se enumeran a continuación las estrategias propuestas:

1 - Posarse en el suelo
2 - Engastar en el suelo
3 - Renunciar al suelo

El análisis de estos proyectos en su encuentro con el suelo, permite prefigurar las líneas y argumentaciones donde se encuentra anclado una buena parte del discurso arquitectónico que conforman el sustento conceptual del proyecto académico de la Escuela, el metaproyecto de estas obras. Obras que han sido seleccionadas por su carácter representativo y sobre las que pudimos recoger la información necesaria, tanto gráfica como discursiva. Los ejemplos escogidos no tienen en modo alguno categoría de paradigmas dentro del universo de estudio. Son tan solo una selección de obras representativas respecto de esta sensibilidad topográfica cuyo estudio posibilita extraer una serie de estrategias arquitectónicas que son funcionales al momento de describir el proyecto académico.
Por lo tanto, la selección propuesta habilita establecer una visión comparativa entre las diferentes estrategias a modo de diagramas conceptuales, permitiéndonos elaborar de forma gráfica una exploración contrastada de como cada estudiante-arquitecto interpreta el contexto y como lo materializa en relación al suelo y su topografía.
El encuentro entre el artificio y la naturaleza es atendido con especial cuidado en las distintas obras de titulación y siempre esta mediación se procura resolver de la forma más delicada posible. Muchos de

los proyectos de la Escuela se posan delicadamente sobre el suelo, al punto de parecer que lo quieren tocar pero no apoyarse. Este tipo de resolución, si bien se explica debido a razones de durabilidad del material, por ejemplo en el caso de la madera, que nunca es aconsejable se encuentre en contacto directo con el suelo y la humedad que posee, también responde a un fin estético. Casi podríamos decir que estos diseñadores encuentran belleza en apoyar sus estructuras casi que en alfileres sobre el ondulado territorio del Valle Central, con una topografía caracterizada por montañas y depresiones. Este particular paisaje informa gran cantidad de las decisiones y estrategias proyectuales realizadas por las obras de titulación. En la gran mayoría de ellas el proyecto, y el conjunto de decisiones del proyectista, se encuentran en directa relación con la geografía que lo sustenta. El problema de "como llegar al suelo" de estas obras no es una decisión secundaria, operativa o inconsciente. Por el contrario, es una decisión fundamental y consciente, en muchos casos casi de "partido arquitectónico". Edificios que buscan no transgredir la topografía, estas obras se posan sobre el suelo, o al decir de Glenn Murcutt *"touch this earth lightly"* (Drew, 2000). Juan Román hace una clara precisión respecto a la actitud proyectual de la escuela en estas relaciones entre naturaleza y artificio:

> *Suponer al territorio asociado al Valle Central de Chile como soporte del quehacer de la Escuela de Talca obliga a volver sobre la palabra 'soporte' para verificar, a través de una simple revisión del diccionario, que su primera acepción, que es la de 'apoyo', refiere a esa horizontalidad asociada a un cuerpo que reposa y que bien puede coincidir con los suelos antes referidos. La segunda acepción, sin embargo, que es la de "sostén", refiere a la contraposición de esa misma horizontalidad con el orden que surge de la tensión vertical asociada a un cuerpo sostenido, por lo que esta segunda acepción, 'sostén', es la que provee de significados y asociaciones de significados que por sugerentes permiten establecer analogías con el espacio en general y con el territorio en particular. Así, acceder nuevamente al diccionario para encontrar la palabra 'sostén' definida como 'acción de sostener', a la palabra 'sostener' como 'sustentar' y a la palabra 'sustentar' como 'conservar algo en su ser o estado' reviste el mayor interés, por cuanto este último significado no mira solo al objeto sostenido, sino que además refiere a aquello que lo sostiene, estableciendo un vínculo recíproco, un ida y vuelta entre ambos términos, entre el sostenido y el sostenedor o, como en este caso, entre el territorio y la pequeña obra de arquitectura".* (Román, 2011, p. 124)

A continuación se definen tres estrategias de aproximación al suelo que abarcan las posibles conexiones o uniones de las obras de titulación con él, y que refieren a formas distintas de entender el proyecto arquitectónico en relación al territorio y al paisaje natural:

Posarse en el Suelo

Tocar es un verbo que no alcanza a dar clara cuenta del modo cómo una parte se relaciona con la otra dejando, por lo mismo, espacio para que otros verbos adjetiven esa relación, como ocurriría con palpar, rozar, acercar o llegar. Igualmente, al aplicarse a la manera en que una obra de arquitectura se relaciona con el suelo, el verbo "tocar" habla de un punto de vista lejano, dejando lugar a otros verbos como

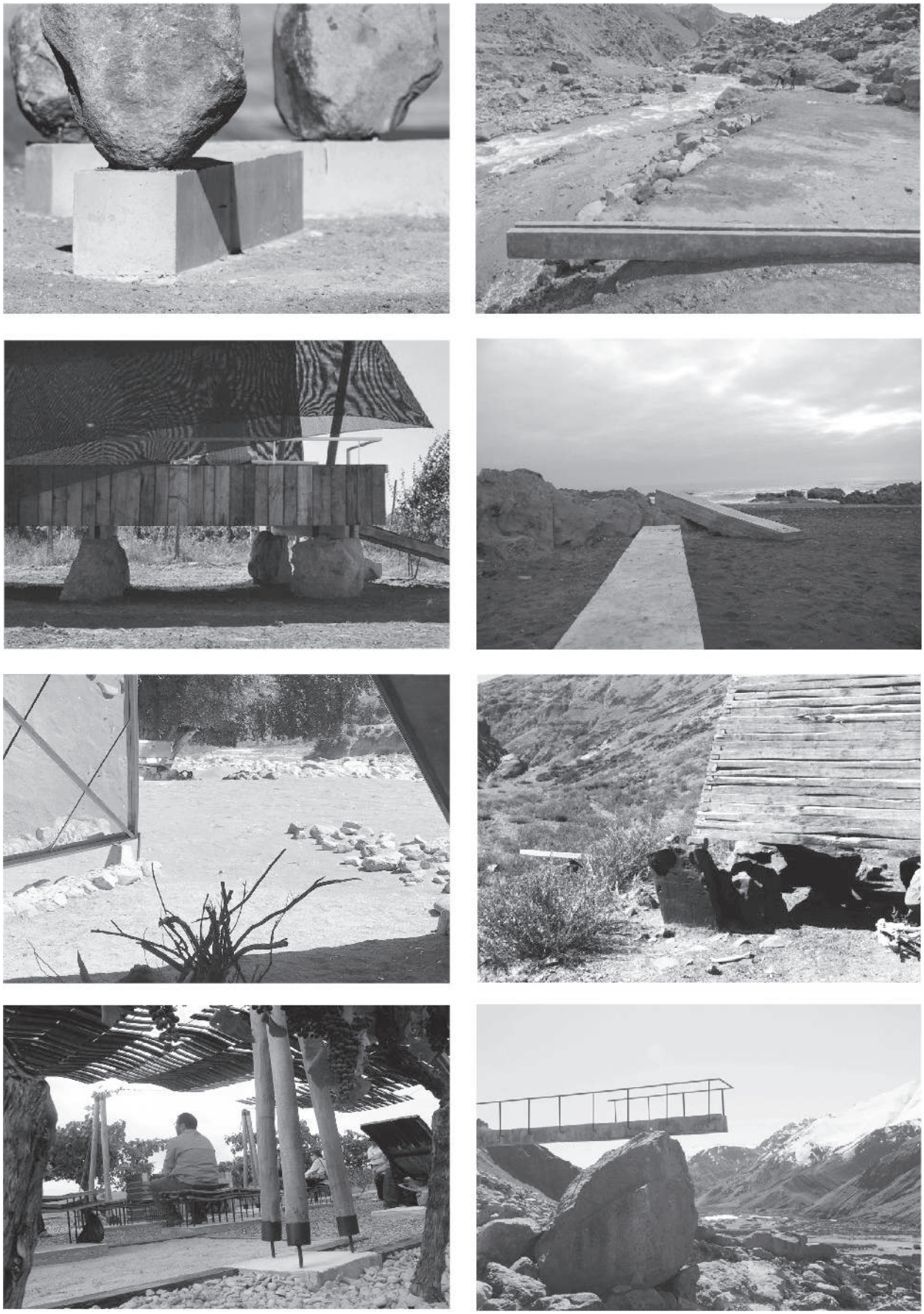


Figura 43 – Contactos con el Suelo. Escuela de Arquitectura de Talca. Obras de Título.
Fotos: Autores Varios

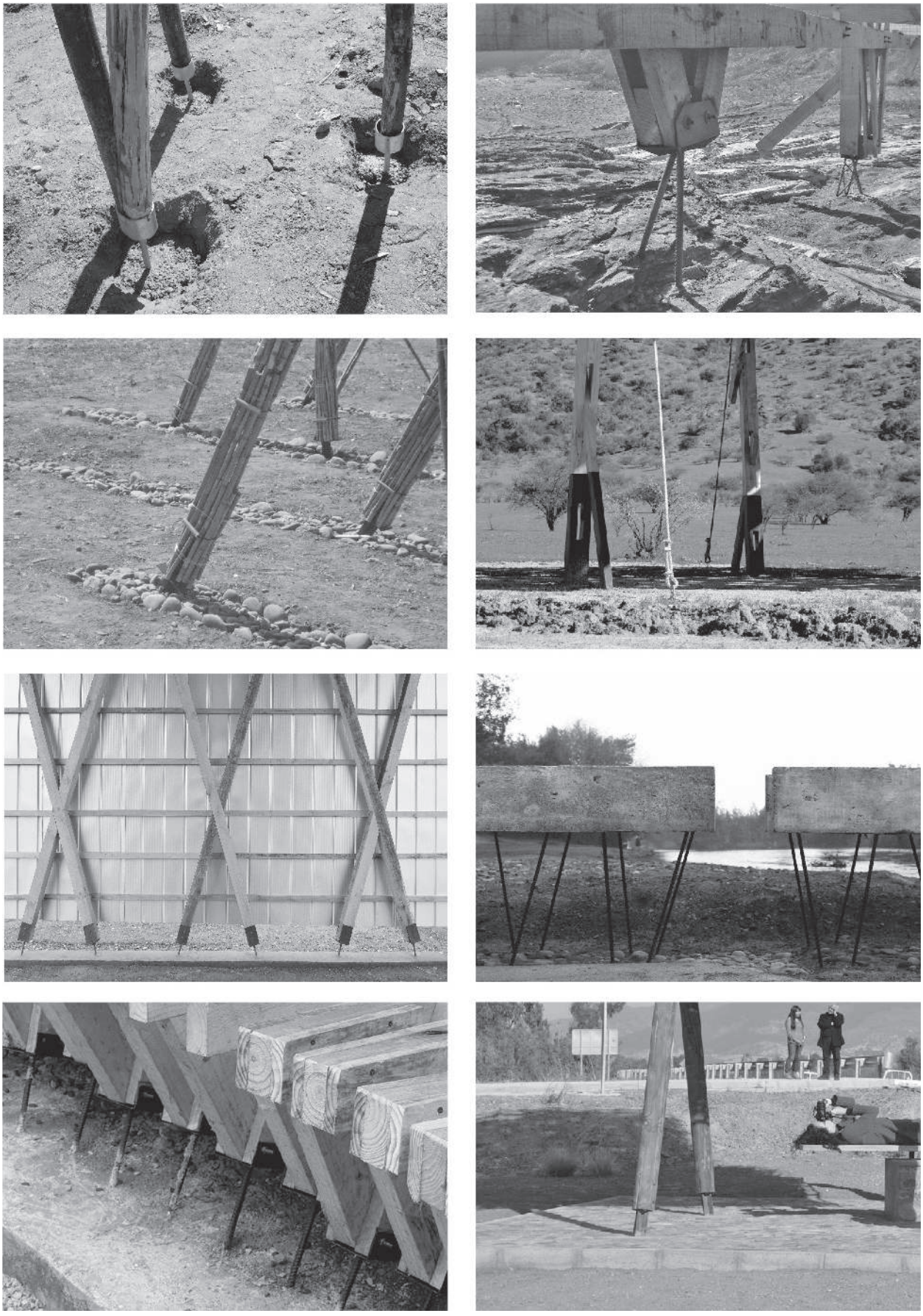


Figura 44 – Contactos con el Suelo. Escuela de Arquitectura de Talca. Obras de Título.
Fotos: Autores Varios

agregar, sustraer y engastar, acciones todas que esta vez adjetivan al zócalo, ese elemento imperecedero que media en la relación de la obra con el suelo.

Hay algunas de estas obras que pretenden tener un contacto sutil, no renunciando al contacto ni tampoco buscando fundirse con el territorio, son aquellas que casi parecen posarse delicadamente, buscando el más mínimo contacto de superficie posible, sólo el suficiente para asegurar la capacidad portante de la estructura y evitar su colapso. Esta relación se da en la mayoría de los casos a través de elementos delgados, lineales, como puntales o pilares de mínima sección que encuentran su descarga en el suelo a través de una interfaz metálica, varillas de hierro redondo que como agujas parecen penetrar en el suelo, reposando la pesada carga de una cubierta o un muro en pocos centímetros cuadrados.

Actitud o posicionamiento frente al entorno que recuerda a la Escuela de Valparaíso donde sus construcciones, e incluso el sistema viario, se posan sobre el paisaje casi de forma imperceptible, siendo claros ejemplos de ello las viviendas sobre pilotis que flotan sobre las dunas, evidenciando así su carácter efímero y circunstancial.

Este tipo de relación que establece el mínimo contacto con el suelo es definida por Alberto Campo Baeza como "tectónica", distinguiéndola de aquella que determina una relación continua con el suelo a la que denomina "estereotómica". Define la primera como:

> *"... aquella en que la gravedad se transmite de una manera discontinua, en un sistema estructural con nudos donde la construcción es sincopada. Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera. La que se posa sobre la tierra como alzándose sobre puntillas. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara. La del ábaco. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cabaña."* (Campo Baeza, 1997, p. 1)

Es el caso de la obra de Felipe Muñoz, "Mirador en Playa del Pez"[14] (Curanipe, 2013) un pabellón sobre la playa de 3 metros de alto, 4 de ancho y 15 de largo, formado por dos vigas reticuladas que se posan sutilmente sobre un zócalo irregular de roca, haciendo que el aire le de la forma al volumen. El objeto se posa en la roca a través de 4 piezas metálicas que encastran en la estructura de madera y descargan finamente incrustándose en la roca del sitio mediante anclajes químicos (Ver Fig. 44 y 46 - 2012 010) (Muñoz, 2012, p. 63). Esta voluntad se ve reflejada en las palabras de su autor al hablar de la estrategia de vínculo con el lugar de su obra:

> *Todo con el fin de ser una intervención que se integre al lugar sin cambiarlo físicamente, sino espacialmente en su percepción. En una composición en que la roca actúa como gran zócalo irregular, posicionándola a una altura intermedia dentro del perfil cerro-mar; misma condición que guardan grandes construcciones dentro del Valle Cordillerano Costero, que posadas en la línea de horizonte entre el cerro que se eleva por detrás y las planicies sembradas en una cota menor, resaltan con su magnitud horizontal en el paisaje, lo que les da la posibilidad de ser contempladas desde lejos y, al mismo tiempo contemplar el valle desde sí mismas*. (Muñoz, 2013, p. 15)

14 Ver Anexos. Ficha: 2012 010

Engastar en el Suelo

Según el diccionario de la Real Academia Española la palabra "engastar" significa "encajar y embutir algo en otra cosa"[15]. Este término utilizado frecuentemente en orfebrería, refiere a fusionar algo en otra cosa con sutileza y firmeza a la vez. Esta estrategia parece querer fundir la obra, el artificio, con el paisaje, con lo natural.

Esta descripción nos remite nuevamente a la categorización de Semper, aquella división de acuerdo al horizonte, en donde lo "estereotómico", es la masa que trabaja a compresión, que cuando conforma un espacio, lo hace por superposición de partes iguales. El término "estereotómico" proviene del griego *stereos* que significa sólido, y *tomia* que significa cortar. El autor señala también que el material más usado ha sido el ladrillo, o materiales que trabajan a compresión de manera similar al ladrillo, como la piedra o el adobe y, partir del siglo XX, el hormigón armado.

La obra de Juan Chamorro, "Descanso sobre las Rocas"[16] (Perales, 2011), configura una serie de paradores en los cruces de las huellas generadas por las diversas actividades del sitio, un lugar de estar a orillas del mar, que se agrega a las rocas existentes de una manera que pretende soldarse o engastarse con el paisaje natural, enfatizando el conflicto que sufre lo exacto cuando se interna en un medio inexacto. (Ver Fig. 46-2011 002)

Podemos encontrar también esta forma de engastar el edificio en el paisaje en la obra de Mauricio Ureta, "Estación Infiernillo"[17] (Pencahue, 2011), un observatorio del paisaje costero para el reposo y la contemplación a través de un espacio oculto que se incrusta en las rocas existentes del lugar.

Pero también, como dice Campo Baeza (2009, p. 30) citando a Semper, refiere a aquellas estructuras que a través de la superposición de partes iguales descargan su masa en el suelo como objetos. Es el caso del "Observatorio la Peregrina"[18] (Villa Durazno, 2016) donde Sebastián Mejías reinterpreta los hornos de producción de carbón vegetal característicos de la localidad, a través de una modificación geométrica de su tipología, como espacio para la oración. Un proyecto con una arquitectura masiva, pétrea, pesante, estereotómica donde la fuerza de la gravedad se transmite en un sistema estructural y constructivo contínuo (Campo Baeza, 2009, p. 31). Un proyecto que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera.

Renunciar al Suelo

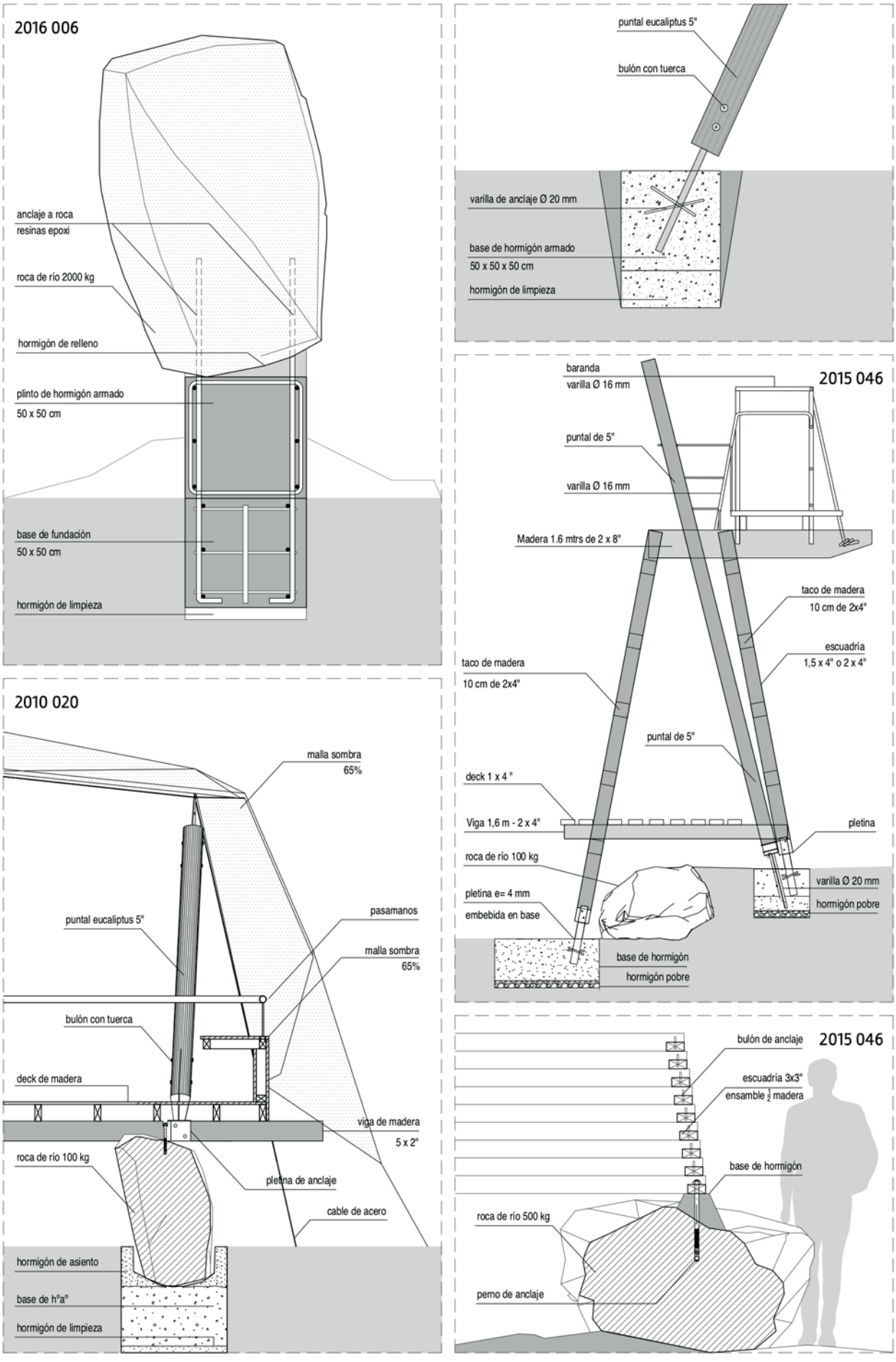
Esta estrategia reúne aquellos proyectos que pretenden, al igual que el retrato de Velazquez de "Pablo de Valladolid", desligarse completamente del suelo, a través de una serie de artilugios materiales y estructurales. En algunas ocasiones se logra interponiendo piedras "encontradas", otras directamente apoyándose sobre formaciones rocosas existentes y otras veces diseñando estructuras que parecen hacer levitar la obra de arquitectura. Este tipo de aproximación al suelo puede ser rastreada en algunas de las arquitecturas vernáculas del sur chileno, como son las casas e iglesias de madera en Chiloé, que

15 Real Academia Española (2020). Definición Engastar. Recuperado de: https://dle.rae.es/engastar

16 Ver Anexos. Ficha: 2011 002

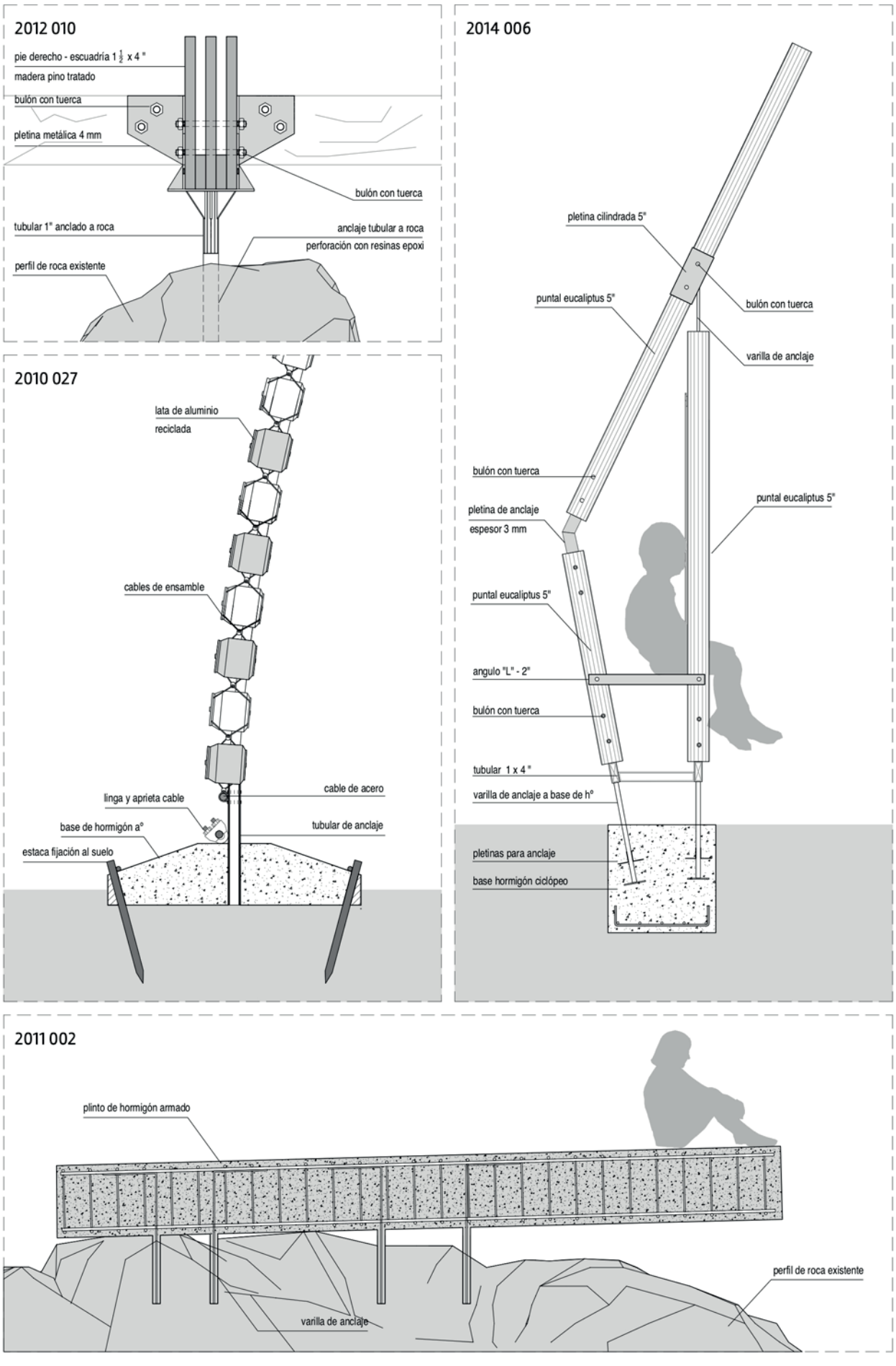
17 Ver Anexos. Ficha: 2011 015

18 Ver Anexos. Ficha: 2016 004



ESTRATEGIAS DE CONTACTO CON EL SUELO

Fuente: Elaboración Propia



ESTRATEGIAS DE CONTACTO CON EL SUELO

Fuente: Elaboración Propia

apoyan en pequeñas rocas que las separan del piso. Costumbre vinculada probablemente con la tradición de la "minga"[19] en esta localidad, ya que al carecer de fundaciones facilita el traslado de la edificación a una nueva ubicación.

Este recurso arquitectónico también es utilizado por Smiljan Radic en varias de sus obras. El restaurante "Mestizo" (Santiago, 2007) es uno de los más famosos exponentes de la utilización de rocas graníticas megalíticas que dan solución al vínculo del edificio con el suelo. También el pabellón realizado para la Serpentine Gallery (Londres, 2014), una estructura plástica de fibra de vidrio, inspirada en la historia de Oscar Wilde "El Gigante Egoísta", que descansa sobre grandes piedras de cantera en Hyde Park.

La obra de título de Javier Rodríguez[20] (Los Niches, 2013), un comedor de temporeros al interior de una viña, magnifica mediante seis rocas de enorme tamaño un zócalo de aire que anuncia la renuncia a la tierra y la consiguiente inscripción de la obra en un entorno determinado por la brisa que recorre los viñedos.

En el caso de la obra de Rodolfo Céspedes "Mirador del Campanario"[21] (Paso Pehuenche, 2015), la estrategia es similar, pero en este caso la estructura de madera apoya directamente sobre una imponente piedra existente en el paisaje. También es el caso del refugio "Corral Abierto"[22] de Edgard Torres (Paso Pehuenche, 2016), que apoya una estructura troncopiramidal de madera de cinco metros de altura sobre algunas piedras, lo que permite, además de una actitud poética y sensible que procura no transgredir el paisaje cordillerano, el acceso del arriero al refugio.

Por último, en la obra "Parador en el Aire"[23] (San Fernando, 2013) Cristián Allende suspende una plataforma de observación empotrada en el firme de la montaña para quedar en el aire a poco más de siete metros, evitando transgredir así el imponente paisaje de la cordillera.

Cualquiera de estas estrategias es utilizada con frecuencia en la obras de titulación. Muchas de ellas quizás por asumir una condición efímera dentro del paisaje, o por querer vincularse de la forma más natural posible al territorio, interponen elementos naturales que los terminan despegando del suelo, o realizan artilugios estructurales que permiten salvar importante luces, casi como queriendo levitar y dejar la menor huella posible sobre el paisaje.

VARIANTES: ESTRATEGIAS PROYECTUALES EN LA OBRA DE TITULACIÓN

En este apartado se establece una clasificación de estrategias proyectuales que intervienen en los procesos de diseño de la Escuela de Arquitectura de Talca. Si bien el universo de proyectos construidos es importante, es posible reconocer de todas formas ciertas estrategias utilizadas que tienden a ser recurrentes, más allá de la particularidad de cada caso y su contexto específico. Corresponde aclarar que el término estrategia se utiliza de acuerdo a la definición de Rafael Moneo: *"mecanismos, procedimientos,*

19 Tradición del sur de Chile que consiste en trasladar una casa a una nueva ubicación, por tierra o por agua. Es por ello que muchas de estas construcciones no tienen fundaciones profundas o están apoyadas directamente sobre piedras de río.

20 Ver Anexos. Ficha: 2010 020

21 Ver Anexos. Ficha: 2015 006

22 Ver Anexos. Ficha: 2015 046

23 Ver Anexos. Ficha: 2013 040

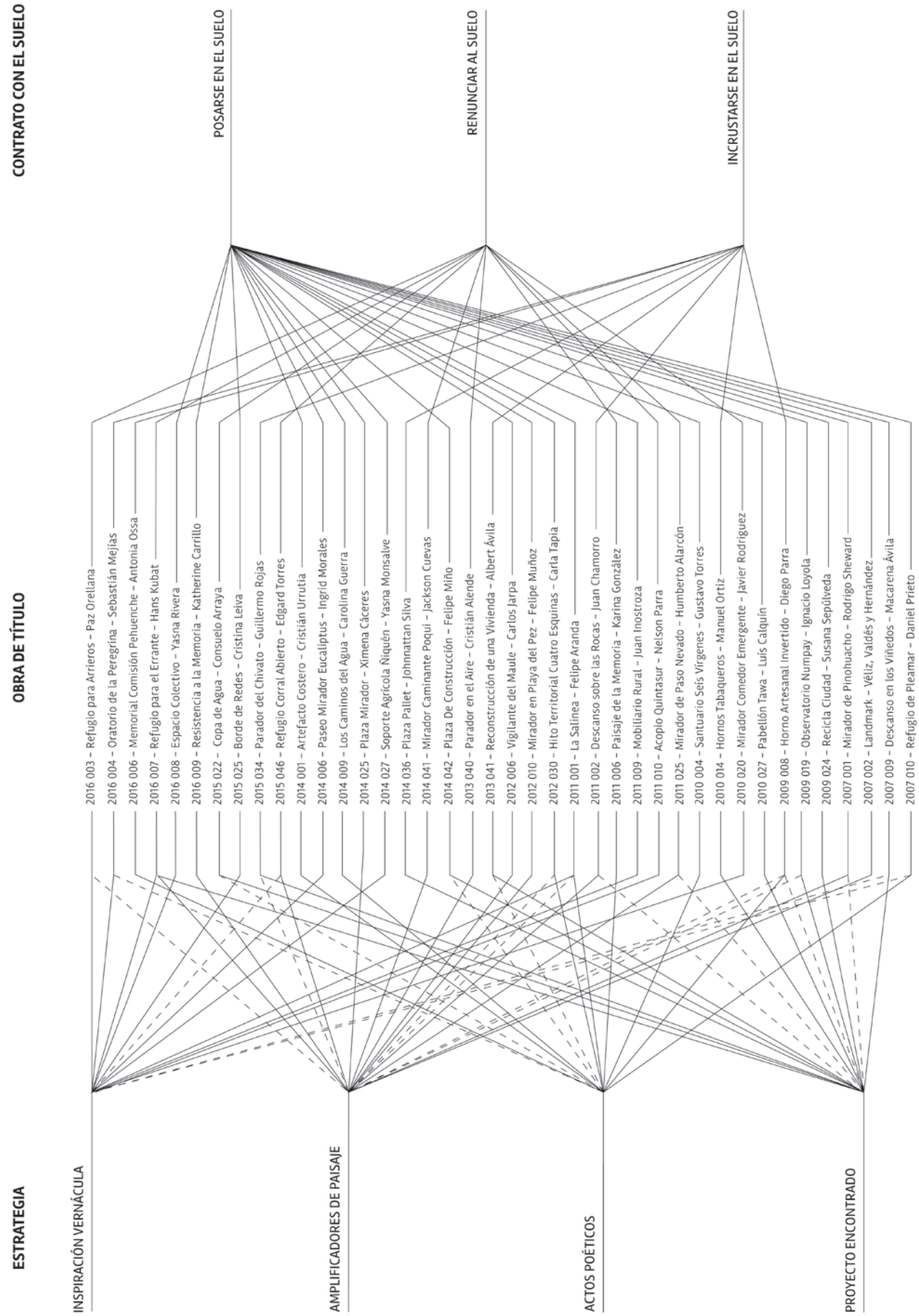


Figura 47 – Gráfico de Estrategias Proyectuales en la Obra de Título. Fuente: Elaboración propia.

paradigmas y artilugios formales que aparecen con recurrente insistencia en la obra de los arquitectos: de ellos entiendo que se valen para configurar lo construido". (Moneo, 2004, p. 2) En este caso, vale entender a los arquitectos, como la Escuela, más allá de las expresiones individuales de cada caso. Las estrategias utilizadas se encuentran en directa correspondencia con los postulados metaproyectuales de la Escuela, miradas al saber local aunadas a una particular sensibilidad paisajística.

Las clasificaciones o categorías son una forma de ordenar el mundo que nos rodea, y es por ello que son importantes al momento de poder comprender un fenómeno que se presenta complejo y con numerosos casos de estudio. Por lo tanto en este caso, clasificar es un herramienta que utilizaremos para hacer abarcable el fenómeno y poder así poner en relación casos similares y diferenciarlos de otros. Obviamente, y a modo de advertencia, es entendible que la clasificación no pueda ser absoluta, por lo que no existe pureza total en los ejemplos respecto a las estrategias enumeradas (Ver Fig. 47). Con esto no estamos diciendo que los casos sean intercambiables, simplemente presentan características comunes, ya que en definitiva son fruto de las mismas ideas de fondo del proyecto académico.

Algunos de ellos, estarán clasificados como amplificadores de paisaje, no obstante lo cual, más allá de pertenecer a esta categoría comparten características con las estrategias de contemporanización de lo vernacular ya que utilizarán o reformularán saberes locales o técnicas constructivas tradicionales. El "Casetón de Acopio y Mirador" de Rodrigo Sheward (Villarica, 2007) es uno de los casos emblemáticos de este tipo de estrategias.

Cabe aclarar que se seleccionaron 10 ejemplos por categoría, totalizando un total de 40 ejemplos de estudio en un universo que totaliza poco más de 500 casos. La selección de los proyectos de este apartado obedeció a que se estudiaron todas las obras con cuyos autores se pudo establecer una comunicación personal de forma de poder obtener la mayor cantidad de información posible.

Por último, a modo de marco conceptual, se hará una revisión de distintos autores que han escrito y reflexionado sobre los temas y conceptos implicados en cada una de las estrategias como forma de enriquecer el punto de vista en cada uno de los casos.

INSPIRACIÓN VERNÁCULA

Lo Ordinario: Desde Arquitectura sin Arquitectos hasta Made In Tokio

Al recorrer el interior rural del Valle Central de Chile, se pueden encontrar una serie de construcciones rudimentarias, que sirven de soporte a las labores del pequeño productor agrícola. Estas pequeñas infraestructuras sintetizan en pocos metros cuadrados una inteligencia desplegada a lo largo del tiempo determinada por condiciones geográficas, culturales, sociales y de escasez de recursos. No poseen un germen disciplinar, no hay arquitecto, ni constructor y, por lo general, quien se ha encargado del cultivo es quien las ha construido, estando el tamaño de estas obras en relación con las dimensiones del cultivo o de la producción a la que sirven. Estos galpones, gallineros, bodegas, secadores de maíz, chancheras, acopios, sombreadores entre otros, presentan una condición inacabada, de constante agregación y transformación; como hechos construidos, configuran la culminación momentánea de una idea, por lo tanto, son también la representación en sí misma de su proyecto. Son un esquema o un esbozo de lo

que se quería que fueran. No hay una planificación formal de su diseño, se van pensando a medida que se van haciendo, con suerte se puede imaginar un dibujo en la tierra con un palo para explicar algunas intenciones antes iniciar la construcción, lo cual nos recuerda la frase de Richard Sennett *"hacer es pensar"*. (Sennett, 2009, p. 9)

Estas construccciones son susceptibles de encarnar cuestiones que van más allá del hecho construido, son capaces de representar el territorio que las origina, una tradición y una cultura material.

Son construcciones que carecen de un germen disciplinar, sin embargo han demostrado, paradójicamente, tener una profunda influencia en la arquitectura. Así lo han probado las investigaciones que han tenido como objeto de estudio manifestaciones informales, ordinarias o incluso banales, que han logrado desarrollar pautas y conceptos que han impactado profundamente en la disciplina, constituyendo una narración paralela al estudio de la arquitectura formal o catalogada como culta.

Estos ensayos se basan, en la mayoría de los casos, en manifestaciones de la ciudad banal para la elaboración de una teoría o crítica profundamente arquitectónica. Es así que en los últimos cincuenta años se han realizado estudios sobre ciudades como Las Vegas[24], Nueva York[25] o Tokio[26], donde se ponen en valor cuestiones características de la construcción de cada una de ellas que inciden en un cuestionamiento de la disciplina arquitectónica. Fuera de estas experiencias que se centran en la ciudad, también se ha vuelto la mirada sobre construcciones vernáculas en el ámbito rural como campo de estudio.

Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XX nos encontramos con la investigación de Giuseppe Pagano para la "Trienale di Milano" del año 1936, denominada "Mostra dell'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo" [Arquitectura rural en la cuenca del mediterráneo], donde elabora una pormenorizada colección fotográfica, de arquitecturas desprovistas de arquitecto, esparcidas por el territorio rural italiano, fundamentando que: *"El análisis de este gran depósito de energías edificatorias nos puede reservar el placer de descubrir modelos de honestidad, de lógica, de salud edificatoria ahí donde una vez se veía solo arcadia y folclore."* (Pagano, 1936, p. 8) Ensalzar ya desde el título estas construcciones como *architettura* denota la convicción del autor en el valor de las cualidades que subyacen en estos episodios constructivos de origen no profesional. Años más tarde Bernard Rudofsky realizaría una exposición similar en Nueva York sobre estas arquitecturas sin genealogía que consideraba modelo de honestidad constructiva y lógica.

Tanto para Pagano como para Rudofsky, volver la mirada sobre estas construcciones, que a sus modos de ver representaban ejemplos de sensatez e idoneidad arquitectónica, podía ser un antídoto a las influencias estilísticas y falsos pintoresquismos de muchas de las arquitecturas de sus contemporáneos (López Trueba, 2004, p. 237). Constituían una arquitectura que no se ciñe a lo imperante, a la moda y, por tanto que la construcción vernácula *"no se mueve a través de los ciclos de la moda. Es inmutable, en última instancia, inmejorable, hasta conseguir su propósito de perfección. Como regla, el origen de las formas y métodos de construcción indígenas se perdió en un pasado muy lejano."* (Rudofsky, 1964, p. 2) Así abre Bernard Rudofski el prefacio de su libro "Architecture Without Architects: A Short Introduction to

---

24 Venturi, R., Scott Brown, D. Izenour, S. (1978) *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona. Gustavo Gili.

25 Koolhaas, R. (2014) *Delirio de Nueva York. Un Manifiesto retroactivo para Manhattan*. 8a ed. Barcelona. Gustavo Gili.

26 Kaijima, M., Kuroda, J. y Tsukamoto, Y. (2001) *Made in Tokyo*. Tokio: Kajima Institute Publishing Co.

Non-Pedigreed Architecture" [Arquitectura sin Arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí] que recopila todas las imágenes de la exposición homónima que se exhibió en el MoMA de Nueva York en noviembre de 1964. Rudofsky plantea el estudio de estos ejemplos como alternativa a lo que llama decadencia de la imitación de formas históricas, por la inteligencia en el manejo de los problemas prácticos y la relación inherente de estas construcciones con el medio natural en el que se insertan. A continuación un extracto del prefacio que escribió para la publicación de este libro:

> *La historia de la arquitectura, tal y como ha sido escrita y pensada en el mundo occidental, nunca se ha preocupado por más de unas pocas culturas. En términos de espacio, esta comprende únicamente una pequeña parte del planeta –Europa, y escasas obras de Egipto y Anatolia-. Además la evolución de la arquitectura solo es estudiada en profundidad en lo que concierne a los dos últimos siglos. Saltarse los primeros cincuenta siglos de la historia de la arquitectura presenta el arte de construir tan arbitrariamente como, por así decirlo, se datase el nacimiento de la música con la aparición de la orquesta sinfónica. Aunque este lapso puede explicarse por la escasez de monumentos arquitectónicos, el enfoque discriminativo de los historiadores se debe principalmente a la estrechez de miras. Asimismo la historia de la arquitectura, tal y como la conocemos, está igualmente polarizada por el plano social. Esta se reduce al quien es quien de los arquitectos que conmemoraban el poder y la riqueza, una antología de edificios por y para privilegiados. De este modo las ruinas antiguas servían al arquitecto como sus únicos modelos de excelencia, sus criterios compositivos y formales eran una cuestión de rutina y comodidad. Pero hoy en día, cuando la copia de formas históricas está en decadencia, tal auto-impuesta limitación que nos planteamos parece absurda.*
>
> *Architecture without Architects intenta romper nuestros estrechos conceptos sobre el arte de la construcción mediante la introducción al mundo de la arquitectura sin pedigree. De ella se sabe tan poco que ni siquiera tenemos un nombre para ella, nosotros la llamaremos vernácula, anónima, espontánea, indígena o rural. Por desgracia, nuestra visión de este tipo de arquitectura está distorsionada por la escasez de documentos y referencias visuales. ... Tenemos mucho que aprender de la arquitectura antes de que se convirtiera en un arte de especialistas. Los arquitectos anónimos en espacio y tiempo demuestran un admirable talento para insertar sus edificios en sus contextos naturales. En vez de intentar conquistar la naturaleza, como hacemos nosotros, ellos abrazaban los agentes climáticos y los condicionantes topográficos.*(Rudofsky, 1964, p. 3)

La exposición de Rudofsky se transformó en un hito que permitió valorar a la comunidad disciplinar la arquitectura vernácula preindustrial como una respuesta crítica contra el positivismo, la abstracción formal y por sobre todas las cosas, el estilo de vida que suponía el movimiento moderno y su arquitectura. Las investigaciones de Rudofsky, al igual que las de Pagano, intentaron darle ese cuerpo consciente a la producción informal, a través de una puesta en valor del oficio y las condiciones necesarias para generar un impacto en la disciplina, procurando trascender un carácter únicamente historiográfico y tratando de adjudicarle un valor instrumental.

Si bien no es sencillo rastrear las repercusiones reales que esta exposición en el MoMA y su publicación tuvieron en la arquitectura chilena y como se fueron incorporando a la reflexión local, se podría esbozar ciertas vinculaciones con algunos autores, prácticas académicas y profesionales.

La primera de estas relaciones refiere a las construcciones producto de la visión poética de "Amereida" del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaiso que, a partir de los métodos de observación y representación de la arquitectura, estudió por años las construcciones tradicionales de la ciudad de Valparaiso, para encontrar una arquitectura alternativa a la establecida.

Pero también es posible rastrear referentes contemporáneos que han compartido las mismas preocupaciones y temas de interés que Rudofsky, entre ellos el arquitecto argentino Enrique Walker que acuña el término "lo ordinario" para referirse a cuestiones que estando fuera del ámbito profesional, tienen un impacto profundo sobre la disciplina. "Lo ordinario", en su condición de otredad, se convierte en todo aquello de lo que, de una u otra manera, la disciplina se declara autónoma, sirviendo en muchos casos como redefinición de sus límites. Sin embargo, el interés que estas construcciones ejercen al interior de la disciplina ha hecho que se recurra a ellas *"de forma polémica como parte de su propio proceso de redefinición..."* (Walker, 2010, p. 3) advirtiendo que muchos de los estudios en torno a lo común, han *"terminado por privilegiar la recopilación de evidencias, en detrimento de la formulación de conceptos."* (Walker, 2010, p. 3)

Recientemente el mismo Enrique Walker entrevistó para la revista "El Croquis" (2017) al arquitecto Smiljan Radic, preguntándole acerca de sus intereses en los márgenes de la disciplina plasmados en una serie de fotografías que registran lo que él denomina "construcciones frágiles", respondiéndole: *"Comencé a fotografiar muchas cosas que denominé construcciones frágiles. Ellas no pertenecen a la historia general, no están en ningún libro de historia de la arquitectura ni de la historia nacional, no todas están relacionadas con la historia vernácula y tampoco están inscriptas en la tradición de una localidad determinada ... Me parecía interesante esta especie de auto construcción a un nivel básico: la capacidad de transformación de lo que tengo alrededor"*. (Walker, 2017, p. 6). En esa misma entrevista Walker también le pregunta qué hallazgos o estrategias concretas ha logrado descubrir en esas "construcciones frágiles", a lo que Radic contesta que debido a su formación tradicional *"ese ingenio y esa ingenuidad están fuera de mi alcance, lamentablemente"*. (Walker, 2017, p. 12) Si bien Radic declara que no se encuentra tan interesado en la tradición constructiva al momento de elaborar sus estrategias proyectuales sí le despierta interés la estética que las envuelve.

Cabe destacar también que esta apropiación de la mirada a los objetos ordinarios tuvo gran un desarrollo en el mundo del arte a mediados del siglo XX, siendo muchos de esos casos, antecedentes a su inclusión dentro del mundo de la arquitectura. Así ocurre con el artista Edward Ruscha, quien en la década del sesenta realizó un viaje desde Los Ángeles hasta Oklahoma City retratando las diferentes estaciones de gasolina que se iba encontrando. Recordando esa experiencia dice: *"Los artistas siempre se han enfrentado a la idea del hombre corriente, a la pintura de temas prosaicos. Tantos artistas la han expresado en maneras diferentes, y creo que es un asunto que merece la pena ser tratado. Lo ordinario es un tema realmente fértil. Hay algo de eso en las gasolineras, o en esas cosas junto a las que pasas todos los días y después olvidas"*. (Vozmediano, 2002)

También es el caso de la pareja de fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher[27] a quienes les interesaba las *"instalaciones industriales cerradas y amenazadas de demolición"*. (Armin, 2005, p. 8) Se convierten

27 Fotografos famosos por la serie de fotografías de silos industriales. Hilla y Bernd realizaron una serie de capturas donde plasmaron, en blanco y negro, toda la historia y desarrollo de las grandes construcciones industriales de Estados Unidos y Europa.

entonces en lo que Ronald Alley califica de *"arqueólogos industriales"* (Alley, 2007). Ambos estaban fascinados por las formas de las estructuras fabriles: *"...les intrigaba el hecho de que muchos de esos edificios fuesen construidos con gran atención hacia el diseño."* (Alley, 2007) Aunque estas construcciones tenían un función clara, para los artistas resultaba atrapante la preocupación estética de sus creadores, técnicos concentrados en la función y no en la forma y, menos aún, en el arte. Los Becher veían estas estructuras como auténticas esculturas que calificaron de *"obras sin autor"* (Armin, 2005, p. 9)

En el caso específico de nuestro tema de estudio estas observaciones pueden vincularse con la capacidad de transformación de lo que se tiene alrededor, del trabajo con algunos materiales disponibles, una estrategia del tipo objeto proyecto-encontrado que podemos observar en varias de las obras de Radic asi como en las de la propia Escuela. Pero fundamentalmente el vínculo más directo es a través de la reformulación de estas construcciones anónimas, sin arquitectos, producto de una cultura material que a través de generaciones ha creado un oficio que condensa el territorio del Valle y que la Escuela reconoce como parte de su germen disciplinar al momento de enseñar y aprender a proyectar edificios.

Características del Paisaje Rural y Arquitectura Vernácula del Centro-Sur de Chile

Si bien las arquitecturas del centro sur chileno son tan variadas como los distintos climas que imperan en la región, existen ciertos rasgos comunes a todas, como si detrás de sus diferencias apareciera un cierto parentesco. Contrastando con el árido norte y el frío sur, el variado clima del centro de Chile abre paso a distintas geografías y paisajes, donde se puede encontrar grandes superficies verdes de campo en el valle, así como paisaje de montaña en las dos cordilleras que lo limitan al oeste y este.

En este territorio el agua es un recurso que aparece con fuerza omnipresente y va delineando el paisaje con sus innumerables afluentes, ríos y lagos. Es el recurso que entrega vida a una biodiversidad que da forma y color a un paisaje muy tupido y abundante, a través de extensos bosques, campos fértiles y zonas litorales.

Un clima que condicionó desde siempre el habitar del hombre del centro-sur y, como consecuencia, su cultura constructiva. También es característica de la zona del Valle la estructura dispersa propia del campo chileno con las tipologías de las viviendas de patio central y corredor acompañadas de un sistema de construcciones precarias que dan apoyo a las tareas de campo. En la alta montaña, en cambio, serán los refugios los que, con sus cubiertas inclinadas, e interiores resguardados, darán cobijo al arriero y al escalador.

Sin arquitectos de por medio, las primeras construcciones alcanzaron las técnicas necesarias para lograr una envolvente hermética, impermeable frente a la lluvia y el frío en el caso de los refugios, o el patio colonial para templar el clima mediterráneo del valle en verano. Tales técnicas vernáculas se mantienen presentes hasta el día de hoy en viviendas rurales y periféricas a través de un conocimiento que se ha heredado en el "boca a boca", pero por otro lado las labores de estudio y reinterpretación hecha por los arquitectos de la zona han terminado alimentando nuevas estrategias de proyecto heredadas de estas maneras de habitar.

En cuanto a la materialidad de estas construcciones, la tectónica del centro-sur chileno es tan variada como sistemas constructivos se puedan pensar en madera. El hecho de ser una materia prima abundante

y accesible, ha forjado con los años una sólida tradición constructiva que la ha tenido siempre presente como un material versátil, que sirve tanto de revestimiento como de estructura. El barro también es otra técnica muy extendida en la región, por el uso de los muros de tierra apisonada con paja o de ladrillos de campo confeccionados en los hornos artesanales dispersos en el valle.

La zona central de Chile es la región agrícola por excelencia de este país. Desde la época precolombina los valles longitudinales fueron utilizados como terreno de cultivo, y en ellos nació el hábitat rural. Sin embargo, la explotación agrícola como tal se inicia alrededor del siglo XVI, cuando -a falta de grandes yacimientos minerales como los existentes en otras partes de América- españoles y mestizos comienzan a dedicarse al cultivo de cereales y a la ganadería (Gutierrez, 2010, p5). Surgen así los primeros asentamientos ubicados en las proximidades de los caminos, quedando enmarcados por ranchos y casas distribuidas a cierta distancia unas de otras. Forma de organización espontánea que difería del modelo urbano implementado por los conquistadores, basado en un tejido ortogonal de plazas, calles, edificios públicos y civiles.

Las primeras construcciones eran muy básicas, pues tenían un carácter defensivo frente a un ambiente aun hostil, esto es evidenciado por volúmenes macizos, casi sin ventanas y aun sin corredores. Estas viviendas eran el núcleo protegido dentro de un ámbito agrario inmenso y aislado de los grandes centros urbanos de la época, lo que les confirió un carácter de exclusividad y autosuficiencia (Gutierrez, 2010, p6).

El arquitecto de estos edificios era el mismo usuario, lo que les confirió un carácter de espontaneidad; por una parte eran construcciones vernáculas y por otra, se relacionaban físicamente con el sistema de vida de quien las habitaba. Los materiales utilizados eran los que proveía el entorno (barro y paja para el adobe, piedra, madera y arcilla), lo que acentuaba la naturalidad de los asentamientos y su crecimiento. Según Gutierrez (2010) este *"arquitecto usuario vernáculo"*, por tradición, solía repetir los mismos modelos ya establecidos, perpetuando su esquema, pero con la llegada de la Compañía de Jesús a fines del siglo XVI el modelo de vivienda se fue complejizando, hasta llegar a las tipologías actuales.

Las construcciones rurales no nacen de la planificación, no existen en sus orígenes una voluntad de diseño que respondan a motivaciones ornamentales o conceptuales, es arquitectura nacida de necesidades básicas (defensivas, de orden y de servicios) lo que le imprime un sello particular muy representativo tanto del momento histórico como de la idiosincrasia chilena. Esta naturalidad también se traslada a su composición y crecimiento, que responden directamente a las necesidades del mundo agrícola y a las condiciones climáticas de la zona.

Galpones, Bodegas y Gallineros

Los galpones y gallineros constituyen una infraestructura recurrente en el paisaje rural chileno. Estas vetustas edificaciones esparcidas sobre el productivo Valle Central de Chile, son fruto de un profundo cambio histórico ocurrido en este territorio con la Reforma Agraria. Estos edificios emergen a partir del fin de la hegemonía del orden hacendal, que hasta ese entonces era la imagen y la expresión de un sistema de explotación productiva, pero también de un orden social.

Sus dimensiones están íntimamente referidas a la superficie productiva a la que deben servir: campo, parcela, comunidad agrícola. En este mismo sentido, se producen siempre transformaciones en función de los cambios en las superficies cultivadas o cambios de los tipos de productos, habitualmente en

función de las nuevas oportunidades de comercialización de los insumos, y en consecuencia, en el espacio del galpón. Cambian como cambia el paisaje productivo.

Estas construcciones frágiles al decir de Eduardo Castillo, adoptan en su configuración y materialidad lo estrictamente necesario (Ver Fig. 48). Los propios campesinos las construyen con los materiales que encuentran en un radio cercano al lugar en el cual se emplaza la construcción. Estos materiales se vinculan de forma simple, práctica, amarrando y superponiendo, incorporando a la idea de expresividad matérica la de expresividad constructiva. Se caracterizan por ser prismas generalmente de base rectangulares y techo a una o dos aguas, emplazadas en forma anexa a las viviendas y construidas con residuos de la producción agrícola, como maderas, chapas de zinc, puntales, o todo material que se haya descartado de su fin productivo y que se encuentre alrededor. Se vinculan fuertemente con el ambiente y sus fenómenos. Integran al sol, al viento, la lluvia, como fuentes de su proceso material y productivo. Mediante su emplazamiento, sus cubiertas o la irregularidad de su modulación, dejan que el sol seque lo producido o el aire entre, para mantener fresca la cosecha y circule el viento para la limpieza de su ambiente.

Juan Paulo Alarcón en el prólogo de su libro "Los Gallineros" afirma: *"Estas edificaciones, a pesar de su tamaño, funcionan como infraestructuras básicas que complementan y facilitan la labor agrícola menor en el Valle Central de Chile, su persistencia en el paisaje, como si de lapsus se trataran, se transforma en una expresión física del territorio, llegando a revelar, en conjunto, rasgos de carácter universal que hacen necesario y pertinente mirarlas con detención, para aprender hoy, una vez más del paisaje existente."* (Alarcón, 2018, p. 8)

A continuación se describen algunas de estas construcciones características del Valle que son objeto de estudio de los estudiantes de Talca y que dan sustento conceptual y constructivo, e incluso formal, a muchos de los proyectos de inspiración vernácula descritos en este apartado:

Acopios Agrícolas

El apilado de productos vegetales como el maíz, la cuelga de otros como las hojas de tabaco o el esparcimiento de frutos para su secado como el ají, son formas que en el territorio toman los procesos agrícolas. Estos recintos son construcciones que de acuerdo a su función son realizadas teniendo especial cuidado en una correcta ventilación (generalmente cruzada y realizada en el tercio superior de la altura)

Ramadas y Sombreaderos para Descanso de Temporeros

Las ramadas son las construcciones temporales construidas en el campo chileno para celebrar distintas festividades. Estos establecimientos ocasionales se caracterizan por su precariedad y simpleza constructiva. Construidas en el paisaje rural, muchas veces a los costados del camino, se caracterizan por ser cuatro puntales con un toldo de tela o ramas del lugar que ofrecen cobijo a los peones de estancia para desarrollar las celebraciones tradicionales. Este tipo de construcciones también son frecuentes en las épocas de sembrado y cosecha para el descanso de los temporeros (trabajadores rurales que trabajan a destajo en el campo en las labores agrícolas).

Canchas para Carreras a la Chilena

Las carreras a la chilena son una disciplina ecuestre practicada en Chile que consiste en competencias de velocidad entre dos caballos en un terreno natural. La principal diferencia con las carreras de la



Figura 48 – Arquitectura e Infraestructura Vernácula del Valle Central de Chile. 1– Horno de Carbón, 2– Bodega de Acopio , 3– Secador de Maíz, 4– Galpón, 5– Cambiadoras de Sal, 6– Horno de Ladrillo, 7– Refugio Arrieros, 8– Sombreadero. Fotos: Autores Varios

hípica en formato de origen anglosajón, el turf, es que los jinetes montan a pelo y únicamente en línea recta. Sus inicios se remontan a la colonia del imperio español y ha perdurado hasta el presente, realizándose principalmente en fiestas patrias. Estos eventos, que a veces pueden durar jornadas enteras suelen estar acompañado de estructuras anexas, generalmente con cubiertas de madera o malla sombra, algunas permanentes, otras improvisadas para la ocasión, que albergan a los espectadores durante la carrera y los descansos intermedios.

Pabellones de Secado de Madera

Gran parte de la zona central chilena es una región netamente forestal. Las barracas de venta utilizan los apilamientos en forma de estructuras de sección triangular, producto de la necesidad de secar y airear naturalmente la madera en una gran extensión de terreno para su posterior venta en las condiciones adecuadas. Así estos apilamientos horizontales conforman una serie de grandes pabellones de madera de distintas dimensiones que son parte del paisaje productivo del sur chileno. Esta configuración geométrica para su estibado forma verdaderos pabellones, que son producto de una estrategia para secar de manera eficaz la madera, ya que al estar posicionadas verticalmente las piezas se procura que la mayor cantidad de superficie tenga contacto con el aire para optimizar los tiempos de secado.

Horno de Ladrillos

La producción artesanal de ladrillos genera un paisaje modelado por dicho oficio, en donde aparecen estas masas de temporalidad limitada, efímeras, que emergen una y otra vez solo para desaparecer, tal como esa construcción frágil de la que nos habla Smiljan Radic; “hecha para no ser vista, no vale la pena, no tiene gracia... quizás podríamos decir que una construcción frágil no se da cuenta ni debe dar cuenta de su figura, porque su figura es nuestro paisaje”. Son resultado de una cotidianidad, de un rito sin ambición.

Refugios de Cordillera para Escaladores y Arrieros

Los refugios de montaña son construcciones recurrentes en las zonas de cordillera, que utilizan tanto los arrieros como, más recientemente, los escaladores de montaña que acuden año a año a realizar este deporte en la gran cantidad de picos rocosos del paisaje chileno.

Casa Tradicional Rural Chilena

Es la casa principal que por estar construida en adobe privilegia el lleno por sobre el vacío. Estas construcciones son realizadas en técnica mixta (madera y tierra) de entramados, compuesta por tres elementos (estructura principal, estructura secundaria y relleno de tierra) presentando un gran número de variantes de acuerdo a la configuración específica que el que construye le haya dado. La estructura principal puede estar conformada por troncos, o por piezas de madera labrada o aserrada de diversas secciones (de acuerdo a la disponibilidad). La estructura secundaria, a modo de bastidor tiene la función de recibir el relleno, puede estar conformada por ramas, cañas o listones de madera o alambres dispuestos en horizontal vertical e incluso en diagonal. El relleno de tierra, varía dependiendo de las características del suelo donde se emplaza la obra, y la presencia o no de fibras vegetales (las que se añaden para dotar de elasticidad frente a los esfuerzos de tracción y evitar las fisuras por contracción y

dilatación propios de estos climas con gran amplitud térmica) en la mezcla depende de si estas existen o no en el territorio. Entre las ventajas se encuentra el hecho de que la responsabilidad estructural recae en la madera y que la habitabilidad la otorga la tierra (de gran desempeño térmico debido a la inercia del material). Así, en un territorio sísmico y de gran oscilación térmica como el chileno, la técnica de la quincha ha demostrado responder a lo largo del tiempo de manera óptima a dichos factores, lo que sumado a su simpleza y rapidez, la han hecho apreciable y transmisible a lo largo de las generaciones.

Estrategia de Inspiración Vernácula

Esta categoría refiere y agrupa aquellas obras de título que toman como estrategia de proyecto sistemas, tecnologías y tipologías de la arquitectura vernácula del Valle Central de Chile. O sea, reinterpretaciones arquitectónicas en clave contemporánea del paisaje tradicional rural chileno.
"La obra se construye partiendo de las estructuras precarias que conforman el paisaje rural del Valle Central de Chile" (Román y Uribe, 2016, p. 84), esta es la frase con la que Ximena Céspedes comienza la memoria de su proyecto de título construido[28] (uno de los 15 que la muestra "A Contracorriente" expuso en la 15a Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016) que podría resumir la valoración que ha hecho la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, y por extensión sus estudiantes, de las construcciones espontáneas rurales.
Esta preocupación se repite en muchos de los escritos realizados por docentes y estudiantes dando cuenta de las intenciones proyectuales de las obras de título de la Escuela de Arquitectura de Talca; apareciendo de modo recurrente la siguiente idea casi que a modo de teorema: el paisaje rural es construido principalmente de manera espontánea con una visión funcionalista orientada a la producción agrícola; por lo tanto, si la nueva arquitectura que se produzca en este territorio es capaz de identificar y continuar esa lógica, pasará a formar parte del paisaje rural. Al respecto José Luís Uribe dice en uno de sus escritos:

> *La narrativa del paisaje arquitectónico del Valle Central de Chile está compuesta por una primera capa que se manifiesta a través de una serie de construcciones precarias emplazadas en la periferia rural de ese territorio. Corresponden a construcciones que se asocian a un paisaje específico y al oficio que el habitante desarrolla respecto de ese entorno...Esas relaciones complejas que mantienen estas obras de carácter vernáculo ubicadas en la periferia rural es lo que reconocen, de manera consciente o inconsciente, como matriz de proyecto de muchos de los objetos arquitectónicos construidos por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca bajo la modalidad de la Obra de Título.* (Uribe Ortiz, 2011, p. 29)

Nos interesa aclarar que en nuestra opinión no se trata de una estrategia meramente formal ni material, ni tampoco exclusiva de la Escuela de Talca. Estos aspectos son consecuencia de un proceso de gestación

28 Ver Anexos. Ficha: 2009 003

más profundo e intangible que viene dándose desde hace unos años en parte de la producción chilena[29] y tiene su origen en la consideración y apropiación del paisaje rural existente: algo que siempre ha estado ahí, pero que solo desde hace unos años se tuvo interés en abordar como materia de proyecto dentro de la producción chilena contemporánea. Es probable que parte de este interés se deba a la especial relación que tengan los habitantes de este país con su paisaje y la repercusión que ha tenido en las publicaciones internaciones la arquitectura chilena, una arquitectura *for export* con denominación de origen.
Como se mencionó con anterioridad, esta estrategia proyectual de tomar elementos de lo rural podría enmarcarse dentro de una tendencia contemporánea tanto en al arte como en la arquitectura que al decir de Enrique Walker *"propone como denominador común una serie de nociones que tienen relación con las condiciones existentes".* (Walker, 2010, p.4) Condiciones que por definición escapan de lo disciplinar, pero que vistas a la distancia ejercen cierta interés de ser incorporados. Walker en su libro explica como la incursión de lo ordinario como estrategia de formulación en arquitectura se inició con la revisión crítica del urbanismo moderno, remontándose su origen a algunas de las propuestas del Team X en el congreso CIAM IX de Aix-en-Provence de 1953, y dice:

> *La expresión lo ordinario constituye el denominador común de una serie de nociones que tienen relación con la apropiación e instrumentalización de las denominadas condiciones existentes -lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popular, el paisaje existente-, que en arquitectura se han identificado con objetos que han ejercido cierta fascinación no exenta de polémica: del letrero al ascensor, de la gasolinera al aparcamiento, del descampado al arrabal, de la ciudad dispersa a la ciudad genérica, etc. En definitiva, toda aquella arquitectura que la propia arquitectura excluye.* (Walker, 2010, p.4)

Estas preocupaciones, como hemos mencionado, ya habían sido manifestadas también por Bernard Rudofsky cuando escribe el catálogo para la exposición de 1964 "Arquitectura sin arquitectos, una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí" en el MoMA de Nueva York. En él evidencia que la arquitectura vernácula olvidada por la modernidad durante tiempo tenía valores propios, tanto estéticos como funcionales, que podían ser considerados por los arquitectos a la hora de trabajar. En contraste con los estudios vernaculares de la época realizados desde otras disciplinas como la antropología, Rudofsky expresa la necesidad de aplicar lo aprendido de estas arquitecturas anónimas a la arquitectura contemporánea. O sea destacando su carácter instrumental más allá de sus relevancia histórica, siendo este el aspecto fundamental del cual partiremos para el análisis de algunos casos de estudio en la Escuela que parten de la cultura material local como argumento para sus proyectos.
Este interés adquiere sentido si entendemos el ámbito de actuación de la Escuela dentro del paisaje rural del centro sur chileno. Paisaje que no goza de las modernidades que poseen las zonas urbanizadas. Son formas de vida que se han mantenido en el tiempo, con una arquitectura que ha resistido el transcurso de los años y que alberga casi intactas sus tradiciones y costumbres, sobreviviendo a la contagiosa influencia global de lo genérico. Se trata de construcciones precarias de pequeño formato, construidas de acuerdo a la disponibilidad material del contexto donde el interés por cuestiones estrictamente prácticas es alto. Eso es lo bello y digno de estas construcciones vernáculas, no tienen ni un gramo

29 La idea de lo disponible sin ninguna expectativa estética de Smiljan Radic o lo precario en relación a la tradición constructiva de Eduardo Castillo

de grasa, sólo se construye lo que verdaderamente importa, de una manera práctica y mediante los elementos que permite el lugar en el que se implanta.

Si bien en la arquitectura vernácula cada edificación ejecutada busca la manera más sencilla de crear espacios para albergar una o múltiples actividades, es posible identificar dentro de estos usos o programas sus correspondientes tipologías y sistemas constructivos. Hay un saber específico de acuerdo a la función a la que están destinadas. Podemos identificar galpones de gallinero y de acopio, secaderos, ramadas, comedores, etc. Todas ellas en correspondencia con una manera particular de hacer. Por ejemplo, los galpones de gallinero son construcciones habituales en el campo chileno. Hechas en estructura de madera y revestidas en planchas metálicas, son generalmente edificaciones aledañas a la vivienda que dan cuenta de la actividad avícola existente en toda esta zona. Se trata de construcciones frágiles y anónimas, pero genuinas en cuanto a que no son más que el resultado de su propia construcción.

También están las construcciones que sirven para el acopio de la producción agrícola, construcciones precarias, generalmente levantadas del suelo (para permitir una correcta ventilación de la producción y mantenerla a una temperatura adecuada) construidas con maderas sobrantes, *pallets*, cubierta de chapa y cerramientos de malla sombra o tablas de madera de acuerdo al tipo de producción acopiada y a la disponibilidad del momento.

Este tipo de infraestructuras es tomada por varios de los proyectos de la Escuela de Talca como tema de tesis para su obra de titulación. Tal es el caso del "Soporte Productivo Ñiquen"[30] (Yasna Monsalve, Localidad de Ñiquen, 2014), proyecto que surge a través del estudio de las distintas tipologías de galpones de almacenamiento existentes en el Valle Central. Este "galpón reinterpretado", se construye a través de materiales reciclados (en bruto y texturizados) y entrega la flexibilidad necesaria para responder a las necesidades cambiantes de sus usuarios. (Monsalve, 2014, p. 16) Refiriéndose a este tipo de edificaciones que inspiraron el proyecto de Monsalve el profesor Andrés Maragaño nos dice:

> *... observamos unas anónimas edificaciones emplazadas en pleno paisaje productivo rural, en el Valle Central de Chile. Éstas, nos hacen pensar que es posible desarrollar re-lecturas sobre los distintos hechos construidos y sus vinculaciones con el paisaje a partir de lo que podríamos llamar su cultura material. Estos galpones, emplazados en el Valle Central de Chile, habitan casi sin expectativas estéticas pues afloran de la más rotunda decisión por ser parte de la productividad del Valle. Considerando sus estrechas y ajustadas condiciones, estos cuerpos se relacionan con un paisaje fuertemente trazado por los desplazamientos, las plantaciones, los canales, también el horizonte, de forma que sus relaciones son tanto geométricas como geográficas; geométricas en el sentido de la generación del dominio (productivo) lógico sobre el terreno y geográficas en el sentido más esencial, como espacio rugoso como lo denomina Milton Santos, y como espacio-lugar donde ciertas condiciones son buenas, apropiadas para el desarrollo de una actividad, lo que a fin de cuentas, privilegia el lugar.* (Maragaño, 2016, p. 40)

Otro caso de obra que utiliza estas construcciones anónimas con fines agrícolas como tema de proyecto es el "Centro de Acopio Quintasur" realizado por Nelson Parra[31] (Longaví, 2011), que indaga en las

30 Ver Anexos. Ficha: 2014 027

31 Ver Anexos. Ficha: 2011 010



Figura 49 – Estructuras "Cambiadoras" para la extracción de sal.Lo Valdivia. Provincia de Cardenal Caro, VI Región. Foto: Felipe Aranda Quiroz.



Figura 50 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Salineas Lo Valdivia", 2011. Lo Valdivia, Provincia de Cardenal Caro, VI Región, Chile. Estudiante: Felipe Aranda Quiroz. Profesor Guía: Mauricio Ramirez. Foto: Felipe Aranda Quiroz.



Figura 51 – Infraestructuras de acopio de producción agrícola. Chepica, Región del Maule. Foto: Franco Farías.



Figura 52 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Centro de Acopio Quintasur", 2011. Longaví, Maule Region, Chile. Estudiante: Nelson Parra. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Nelson Parra.

instalaciones e infraestructuras rurales, temporales y permanentes que permiten el desarrollo de la producción agrícola de la región (Ver Fig. 51). Este centro de acopio de arándanos y espárragos, además de ello admite ser un comedor, un descanso, área de descarga, centro de operaciones administrativas, *packing*, etc. (Ver Fig. 52) El objetivo en cualquiera de los casos, es mantener el interior a unos 3 grados menos que en el exterior, condición necesaria para el descanso de los temporeros pero también para mantener en buen estado de conservación la producción del día. (Parra, 2011, p. 11)

Es importante observar como en cualquiera de los dos proyectos se mantienen las características fundamentales de las construcciones rurales. Cubiertas de chapa, cerramientos de madera o malla para permitir un adecuado intercambio de temperatura y humedad, así como estar levemente levantadas del suelo para permitir una adecuada ventilación por convección natural del aire.

Por otra parte, el paisaje rural también tiene sus festividades y tradiciones. Cada primavera el campo chileno vive celebraciones populares cuyo origen se remonta a los tiempos de la colonia. Estas celebraciones siempre traen consigo nuevas construcciones. Hasta el día de hoy las "ramadas" constituyen un ejemplo de estos espacios de celebración. Se trata de estructuras livianas y desmontables que soportan un gran "sombreadero" que tamiza la luz y protege de las altas temperaturas.

Estas ligeras estructuras serán el punto de partida para múltiples obras de título que estudiaremos en el siguiente apartado, pequeñas edificaciones que reinterpretan ciertos aspectos constructivos pertenecientes a estas estructuras temporales para recrear un ambiente de ocio y descanso. Nos referimos al uso de sistemas constructivos y materiales comunes como la madera y "sombreaderos" textiles. Aparecen así las estructuras tensadas por medio de cables y telas que son traccionadas como material de cubierta. Por ejemplo, en mucho de los casos el puntal, un elemento tradicional en las construcciones provisorias, aparece como la pieza clave para sostener el manto en el espacio central y mantener la cubierta despegada del suelo. La cubierta, en algunas ocasiones es trabajada como un elemento rígido y con textura, producto de reinterpretar las lonas tradicionales, en otras es diseñada a modo de un gran manto como generador de sombra que hace posible la recreación en ese espacio. Un solo elemento que cubre toda la superficie y que cae producto de la gravedad, aporta una sombra cromática distintiva, pero por sobre todas las cosas por su bajo costo es de uso cotidiano en innumerables construcciones rurales.

Cabe revisar fugazmente algunos de los ejemplos de obras de titulación que trabajan bajo esta temática. Tal es el caso del proyecto de Macarena Ávila, "Descanso en los Viñedos"[32] (Fundo La Oriental, 2007) que reinterpreta un sombreador tradicional chileno para el descanso de los trabajadores de la vid. El proyecto se materializa a través de la utilización y reciclaje de 50 barricas que ya habían terminado su vida útil pasando a formar parte del desecho de la viña. (Avila, 2007, p. 20) La reutilización de esta noble madera (roble-francés) se convirtió en la materia principal y fundamental para el diseño del proyecto. La unidad básica de la barrica es la duela, logrando crear con ella un manto (sombreadero) suspendido sobre el follaje, estructurándolo del mismo modo como se levantan las hileras de las viñas.

Otra reinterpretación sobre este tipo de estructuras características de la ruralidad chilena es el realizado por Yasna Rivera[33] (Catillo, 2016). En este caso a través de una representación más directa y menos sofisticada de este tipo de estructuras. El proyecto ubicado en la localidad de Catillo propone una

32 Ver Anexos. Ficha: 2007 009

33 Ver Anexos. Ficha: 2016 008

serie de cubiertas de malla sombra tensadas que permite dotar de sombra durante las festividades de la localidad: *"(...) a 25 kilómetros hacia el poniente de la ciudad de Parral. Catillo está ubicado en un punto estratégico de la precordillera, donde los caminos de los pueblos pequeños del entorno convergen aquí. En el pueblo viven unas 500 personas. Esta zona aún conserva parte de sus tradiciones y su identidad, cosa que no pasa en todas las localidades. Aquí todavía predominan actividades de esa categoría capaces de reunir a la comunidad e incluso ser centro de reunión con los poblados cercanos y lejanos. Las carreras a la chilena es un de los eventos principales de ahí. Se encuentra dentro del pueblo. Es un terreno privado que pertenece a las termas de Catillo y que fue otorgada en comodato por 100 años a la junta de vecinos del pueblo"*[34].

Otro ejemplo de infraestructura rural dedicada al ocio es el proyecto "Pabellón de Carreras a la Chilena"[35] (Curepto, 2007) del estudiante Claudio Castillo Moscoso, cuya obra de titulación plantea la revalorización del paisaje rural del poblado de Gualleco a partir de dar soporte a un deporte tradicional como es la carrera a la chilena[36]. Según el autor, esta obra logra definir una huella como sustento cultural de la comunidad, estableciendo el desarrollo de un lugar que sea soporte de la identidad del habitante y que además permita generar vínculos sociales entre los vecinos, definiendo un paisaje tradicional a través de un acto vinculado al territorio, su historia y particulares modos de vida. La obra logra integrar la renovación de un sector del pueblo, potenciando el turismo rural y aportando al sustento de una comunidad que mantiene vivas sus tradiciones y festividades. (Moscoso, 2006, pp. 23-24)

Esta breve revisión de obras admite inferir que la gran mayoría de las obras construidas por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca demuestran un pensamiento contemporáneo que es sensible al paisaje existente desde un enfoque que reconoce aquellos elementos tradicionales muchas veces comunes y de uso cotidiano, que en la mayoría de los casos escapan a la mirada disciplinar. De igual manera hay que comprender el fuerte vínculo que existe entre los autores de las obras y la condición material de la zona, personas con una fuerte ligazón al contexto rural del que provienen. Esta relación del habitante-estudiante en relación a un contexto geográfico se puede verificar a través de la comparación, por un lado, de aquel primer ejercicio del cubo de materia realizado por los alumnos que recién se acercan a la arquitectura en el taller de proyectos de primer año y, por otro lado, en aquella primera obra de arquitectura realizada por los alumnos que se alejan de la escuela para dar inicio a su vida profesional.

PROYECTOS ENCONTRADOS

Hace poco más de un siglo Richard Mutt (sea el seudónimo del propio Marcel Duchamp o la poeta Elsa von Freytag-Loringhoven)[37] compró un urinario de porcelana blanca marca Berdfordshire en una tienda, lo firmó con pintura negra, pagó los seis dólares que le daban derecho a exponerlo en el certamen de

34 Y. Rivera, comunicación personal, 15 de junio de 2018.

35 Ver Anexos. Ficha: 2007 011

36 Las carreras a la chilena son una disciplina ecuestre practicada en Chile que consiste en competencias de velocidad entre dos caballos en un terreno natural. La principal diferencia con las carreras de la hípica en formato de origen anglosajón (turf) es que los jinetes montan a pelo y únicamente en línea recta. Sus inicios se remontan a la Colonia del Imperio español y ha perdurado hasta nuestros días, realizándose principalmente en Fiestas Patrias. Fuente: Wikipedia

37 Cabe aclarar que actualmente existen dos teorías al respecto sobre quien dejó el urinario en el certamen y firmó como Richard Mutt.

arte de Nueva York de 1917, la "Exposición de Artista Independientes", lo inscribió con el título "La Fontaine" y esperó que se lo expulsara para así cambiar por siempre la lectura que hacemos de los objetos cotidianos. El comité entendió que "La Fontaine" no era una escultura, ni siquiera una obra de arte. (López de la Cruz, 2012, p. 23) El editorial de ese mismo año de la revista "The Blind Man" hizo una fuerte defensa de "Richard Mutt" frente a los argumentos esgrimidos por los organizadores de la exposición para retirar la obra del certamen, entre ellos el de plagio por crear una objeto ya creado: *"Si el señor Richard Mutt hizo o no "La Fontaine" con sus propias manos carece de importancia. Él la eligió. Tomó un objeto ordinario y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un nuevo pensamiento para ese objeto."* (Duchamp, 1917) (López de la Cruz, 2012, p. 23) Uno de los editores de esa revista era Marcel Duchamp, el mayor exponente de lecturas desplazadas de la historia del arte.

El caso de "La Fontaine" mostró al mundo la existencia masiva de creaciones industrializadas desposeídas de cualquier pretensión artística, pero posibles de ser resignificadas más allá de su propio fin instrumental o funcional. Duchamp proponía así la descontextualización como el mecanismo que podía ofrecer un significado alternativo a objetos banales de nuestro entorno. Surgen de ésta forma los *"ready mades"* o en francés *"object trouvé"* o en castellano "arte encontrado" como formas para designar al arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no cumplen una función artística en lo cotidiano, que pueden ser modificados o no, pero siempre sin ocultar su origen.

Estas lecturas desplazadas de Duchamp no permanecieron mucho tiempo en el campo estrictamente del arte. En el contexto arquitectónico existen procedimientos análogos a los *ready mades*, aunque quizás sea más adecuado hablar de desplazamientos semánticos, en la medida que resulta difícil imaginar una descontextualización sino como cambio de las circunstancias en torno a las que la obra fue creada. Este desplazamiento semántico, como en el urinario reutilizado de Duchamp, puede darse mediante una operación previa de vaciado de su significado original, atendiendo únicamente al espacio para, a partir de ahí, conferirle nuevas interpretaciones o, también, a través de objetos banales y "ordinarios" que son resemantizados como materiales arquitectónicos.

Esta estrategia ha acompañado desde hace más de 100 años el mundo del arte y la arquitectura, ejerciendo en algunos casos cierta fascinación la utilización de objetos y materiales obsoletos que puedan ser convertidos en otros capaces de expresar otra realidad a través de su nueva configuración. Cabe recordar por ejemplo como Clarence Schmidt construiría su "Casa de los Espejos" en Woodstock, Nueva York, entre 1948 y 1971, a partir de decenas de ventanas encontradas y restos de materiales de construcción. La obra ardió dos veces por el alquitrán que amalgamaba aquel imposible *collage* de objetos, hasta que finalmente su dueño, solo y desequilibrado, acabó viviendo como un indigente en las calles neoyorquinas como un profeta loco que pregonaba y ofrecía su basura con la promesa que cualquiera podría hacerse su casa. (López de la Cruz, 2012, p. 43)

En la arquitectura estos desplazamientos de sentido ya tienen varios años. Es el caso de las viviendas "Dymaxion Deployments Units" desarrolladas por el ingeniero y diseñador Richard Buckminster Fuller. Una propuesta que nació en 1940 durante un viaje por el Estado de Missouri donde Fuller divisa unos silos de trigo de la empresa "Butler Manufacturing Company de Kansas", que formaba parte del programa gubernamental "Ever Normal Granary". Dicho programa consistía en recolectar el grano y almacenarlo en estos silos, que una vez precintados constituían una unidad de venta con precio fijo. Al

verlos, Fuller pensó que su bajo coste y sus dimensiones hacían de ellos un espacio idóneo para albergar a una familia. Comienza entonces a desarrollar su proyecto "Dymaxion Deployments Units", para adaptar los recipientes a un modelo de vivienda económico. Cuenta la arquitecta e historiadora Beatriz Colomina en su libro "Domesticidad en Guerra" que Fuller afirmaba que: *"Esos bidones de grano poseían suficiente espacio para alojar a una familia a un coste mucho menor de un dólar por pie cuadrado de superficie no inflamable y eso supone un 80% respecto al coste de la edificación en la industria de la construcción. Esos bidones podrían constituirse fácilmente en máquinas de habitar"* (Colomina, 2007, p. 62)

Plan ambicioso y futurista que con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se vio obligado a cambiar[38]. No obstante lo cual, los DDU[39] de Fuller, supieron plasmar, dentro del campo de la arquitectura, la idea de Duchamp de que los objetos adquieren un nuevo significado cuando se les aparta de su contexto.

En el caso específico de la Escuela de Talca, podemos distinguir dos familias en este tipo de operaciones. La primera de ellas referida a una estrategia de reconversión de objetos banales, generalmente producto de la actividad rural, como maderas, *pallets*, mallas sombras, duelas de barriles, etc, en materiales para nuevos proyectos de arquitectura. La segunda atiende a una puesta en valor y resemantización de construcciones abandonadas mediante estrategias de deconstrucción.

La estrategia de lecturas desplazadas referidas a objetos ha encontrado su hueco en el mundo de la arquitectura en conceptos como el del reciclaje y sostenibilidad y también como parte de muchas de las prácticas de la Escuela. Probablemente esta estrategia esté más conectada con el pragmatismo, debido a los exiguos presupuestos, que con el arte. Ello no significa que no exista un fin ético y estético en sus utilización.

Cabe mencionar también la experiencia del Rural Studio -antecedente e influencia de Talca- para dar cuenta del interés de la disciplina en estas estrategias de *ready made*, mediante la utilización de materiales de desecho para construir sus obras. Cristales de automóviles devenidos en ventanas, muros realizados con módulos de alfombras, o revestimientos con matrículas de vehículos, todo para construir edificios de pequeño formato de inspiración vernácula y vinculación con la arquitectura rural de Alabama.

En ambos casos hay un fin estético, pero también ético y práctico. Trabajan con materiales de construcción de bajo costo, pero no renuncian a sacar el máximo provecho estético, convirtiendo los desechos en un *collage* bello realizado con rigor técnico. Juan Román en la propuesta para la curaduría de la Bienal de Venecia de 2016 escribe:

> *Están construidos con los restos de diversos procesos agrícolas, como mallas, tablas, contenedores y pallets, y de procesos forestales, como la tapa y otros cortes de desecho. Puesta en manos del arquitecto, toda la materia genera un sistema constructivo muchas veces original, destinado a acoger la presencia de esos campesinos, que bien pueden ser sus abuelos quienes, cuando jóvenes, también construyeron ese territorio con lo que había.* (Román, 2016)

---

38 Las características de la propuesta de Fuller: bajo coste, facilidad de montaje y desmontaje, movilidad, etc. despertaron el interés militar por este tipo de vivienda e hicieron que las DDU se construyesen como refugios de emergencias para los militares. Estas viviendas circulares ejecutadas en acero galvanizado mejoraban las condiciones de habitabilidad de las construcciones militares de su época. En el interior optó por ventanas circulares que permitían la entrada de luz natural y hacían el espacio más acogedor. Finalmente, para el aislamiento Fuller se decantó por paredes laminadas de fibras de vidrio mientras resolvía la ventilación mediante un sistema novedoso basado en el efecto cúpula consistente en colgar del vértice del techo un ventilador.

39 Sigla para referirse a las "Dymaxion Deployments Units"

Román reconoce en la disciplina la capacidad de transformación de la materia a través de una técnica. Atributo que se hace presente tanto en las obras del Rural Studio como la Escuela de Talca; sin ella, estas obras serían solamente ideología y no arquitectura. Rigor técnico necesario para convertir 719 *pallets*, mediante su transformación, en una plaza en Villa San Sebastián en la localidad de Teno (Ver Fig. 58) (Plaza Pallets, Jonnattan Silva Ortega, 2013). Respecto de como descontextualizar objetos y reconvertirlos en material de construcción cuenta: *"La concepción de la obra se inicia con el estudio de materiales residuales de la zona a intervenir, específicamente dentro de la provincia de Curicó y Talca. De lo que pude investigar observé que el pallet era un elemento repetitivo e identitario, tanto en las áreas urbanas como rurales, con una interesante capacidad estructural, bajo costo y practica manipulación. Pude observar también que la comuna de Teno contaba con la mayor cantidad de pallets de la zona, debido a las variadas empresas hortifrutícolas existentes en la zona, que son el sostén económico y laboral para la mayoría de sus habitantes ... Luego que encontré el material me puse a experimentar, y luego de varias pruebas, encontré un modelo de trabajo, donde el pallet se voltea y coloca verticalmente, logrando con ese movimiento sacarlo de su condición natural, la horizontal, para la cual está fabricado...."*[40]

Si sometiéramos el trabajo de Jonnattan Silva a un "test de autenticación de *ready made*", podríamos constatar que cumple con los preceptos enunciados por Duchamp: encontrar un objeto con una función ajena (o que el objeto te encuentre), reconvertirlo, descontextualizándolo de su lugar y uso original, registrarlo y fecharlo a través de una investigación y, por último, encumbrarlo a la categoría de "arte" al exponerlo. Debe mencionarse que "Plaza Pallets" formó parte de la selección de 15 obras expuestas en la Bienal de Venecia de 2016.

También podríamos mencionar el trabajo de obra de título "Reciclaciudad"[41] (Talca, 2009) de la actual profesora y directora de la Escuela de Arquitectura de Talca, Susana Sepúlveda, quien construye un pabellón y "sombreadero" en la ciudad de Talca, con materiales de desecho de cartón equivalentes al volumen de una semana de recolección, unos 500 kilos de cartón corrugado, realizado por los recolectores de basura informales de la ciudad. (Sepúlveda, 2009, p. 7) La entonces estudiante nos cuenta su experiencia y proceso de investigación:

> *... Siempre estuve interesada en el reciclaje de materiales. Cuando comencé a pensar en mi obra de título no empecé en blanco. Sabía que me interesaba este tema ... Empecé a investigar más al respecto, y en un momento di con los recolectores informales de la ciudad. Un colectivo llamado SITReSU, con más de 100 miembros activos que recorren a diario las calles en busca de papel y cartón, y que con su trabajo, hacen un aporte no reconocido por los sistemas formales de la ciudad. Ellos recolectan mensualmente aproximadamente 250 toneladas de cartón, otros diversifican su búsqueda hacia el fierro, vidrio y plástico ... Luego de que encontré el material a reconvertir, empecé a investigar en sus posibilidades. Al comienzo, la manera de hacer aparecer el volumen de cartón semanalmente recolectado en Talca, fue pensado en su forma pura y llena de cartón compactado conformado por cubos de materia de arista 60 cm y un peso aproximado de 80 kilos cada uno, sin embargo, las posibilidades*

40 J. Silva Ortega, comunicación personal, 25 de junio de 2018.

41 Ver Anexos. Ficha: 2009 024

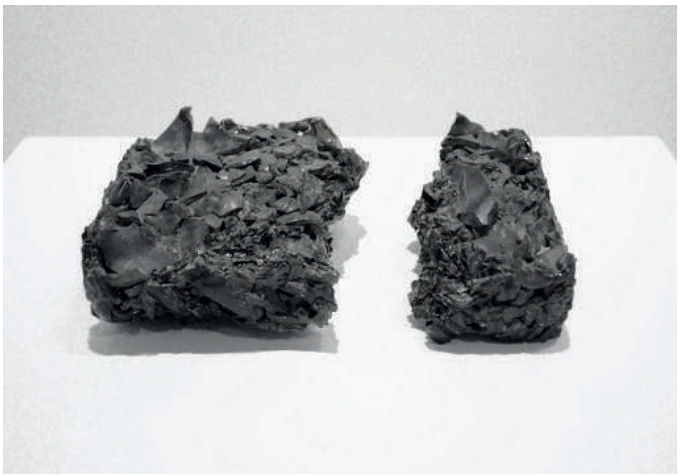


Figura 53 – Lingotes de Vidrio. Volumen de Botellas de Cerveza Derretidas. Gordon Matta-Clark. 1971. Foto: Autor Desconocido.



Figura 54 – Cubo de Materia. Ejercicio Proyecto de Primer Año. Profesor: Juan Román
Fuente: Escuela de Arquitectura de Talca

> *se reducían a la ubicación de los cubos y la forma de apilar o distribuir. Esto era muy rígido, y no encontraba muchas posibilidades en ello. Al menos no con la plástica que me imaginaba ... Luego de varios experimentos opté por desarmar las cajas y utilizarlas como láminas, que mediante su repetición podían ser utilizadas como cubierta pero también como muro.*[42]

A las instancias de elección del material de desecho, su investigación, registro, descontextualización, sigue otra de elaboración técnica que permite que estos *ready made* no sean simplemente una acumulación de materiales o un *collage*. En la búsqueda para conferirle nuevo sentido y uso distinto al original, hay un conocimiento inminentemente arquitectónico de transformación de la materia.

Todos los ejemplos mencionados no sólo tienen en común la reutilización de materiales, y la regeneración de objetos y significados a partir de otros encontrados, sino también comparten la aceptación del proceso abierto frente al proyecto cerrado. Su resignificación no es lineal, directa, y en ese desplazamiento de sentido es donde interviene la técnica de la construcción y la estrategia del proyecto tan propios de nuestra disciplina. No hay certezas *a priori* entre los resultados de significación inicial y final sino que el proceso de interpretación le otorga la nueva identificación aceptando la modificación del material como parte del proceso creativo y expresivo de la nueva obra. Este proceso de *collage* y composición es construcción y proyecto, y es quizás en parte lo que lo diferencia del mundo del arte. Aunque por supuesto el arte también requiere de rigor y técnica. Juan José López de la Cruz dice en su libro "Arquitecturas de la alteración y el desvelo": *"... cuando un arquitecto trabaja con materia desechada sus procedimientos están más cerca del arte que de la arquitectura en sus intento de aprehender la parte intangible que encierra esta acción"*. (López de la Cruz, 2012, p. 44)

Otro arquitecto, aunque nunca ejerció como tal, que trabajó con objetos y arquitecturas encontradas y que fue de los primeros en redefinir los límites entre arte y arquitectura, fue Gordon Matta Clark fuertemente influido por quien fuera su padrino Marcel Duchamp. A partir de 1972 Matta Clark centró su actividad en las intervenciones arquitectónicas. Su manera de proceder se caracterizó no por crear y construir estructuras nuevas, sino por intervenir edificios ya existentes, insertos muchos de ellos en contextos urbanos. Para él, los edificios vacíos no son sólo un material, sino también una metáfora de situaciones políticas y sociales, que critica implícitamente trabajando en estructuras arquitectónicas que han perdido su valor para la sociedad. En 1974, llevó a cabo una deconstrucción literal, removiendo la fachada de una casa abandonada en el Love Canal (Niagara Falls, Nueva York), y para la IX Bienal de París de 1975 realizó la pieza titulada "Conical Intersect" (Ver Fig. 55), mediante el corte de un gran agujero con forma de cono a través de dos casas antiguas, que databan del siglo XVII, en el distrito de Les Halles, prontas a ser demolidas para construir el Centro Pompidou.

Matta Clark cambió nuestra percepción del espacio y la arquitectura. *"Infundió nueva vida en el alma de una estructura muerta. Hizo ver cosas nunca vistas, nos puso al borde del precipicio y, como un cosmólogo, nos enfrentó, maravillados y aterrorizados, al horror vacui. Matta Clark trabaja con la visibilidad dentro de la invisibilidad."* (Mantegna, 1988, pp. 39-40)

Son varias las obras de titulación que se ven influidas por los elementos conceptuales de la obra de este artista, sus procesos deconstructivos y sus principios relativos a los desplazamiento de sentido.

---

42 S. Sepúlveda, comunicación personal, 14 de mayo de 2018.

Desde un punto más general la idea de resignificación de objetos, edificios y materiales se alinea con los postulados de la Escuela, incluso hasta podemos trazar similitudes no sólo en algunas obras de titulación sino también en algunas ejercitaciones como el cubo de materia realizados en primer año, de increíble parecido con los "lingotes de vidrio" (Ver Fig. 53-54) realizados por Matta Clark (1971).[43] Vinculado a este tipo de estrategias de operación con edificios abandonados se sitúa el trabajo de Felipe Miño "Plaza Deconstrucción"[44] (Pelarco, 2014), quien en su obra de titulación interviene un predio que contaba con una precaria construcción abandonada. A partir de la deconstrucción del edificio existente, y sustrayendo partes no portantes de la edificación, opera bajo una lógica similar a las experiencias de Gordon Matta Clark, otorgando nuevos significados a la construcción y al predio convirtiéndolos en una plaza pública en la zona céntrica de la ciudad de Talca (Ver Fig. 56). Felipe Miño cuenta así las estrategias de proyecto que utilizó:

> *La burocracia de la Institución hizo que conseguir el permiso para realizar la intervención fuera un imposible. Por lo que la primera decisión de proyecto fue operar sin preguntar a Carabineros, asumiendo que sería un retraso dentro de los plazos que tenía establecidos para entregar el título. El edificio estaba en estado de abandono. Era un basural informal ... Cuando descubrí el lugar me empecé a preguntar ¿cómo se le otorga nueva vida? ¿cuál será la estrategia de intervención? Estaba interesado en el trabajo de Gordon Matta-Clark, Christo y Jeanne Claude o Robert Smithson, quienes fueron capaces de crear potentes 'ready made' a través de la idea de-construir, cubrir, re-distribuir ... ¿qué le puedo robar yo al edificio de manera de mejorarlo y re-utilizarlo? Sabiendo que el edificio se compone de una estructura de albañilería confinada en pilares y vigas de hormigón pensé en la posibilidad de derribar todo aquello que no fuese parte de la estructura de hormigón, en este caso la albañilería y de esta forma llevar al edificio a lo mínimo, limpiándolo y dejando la estructura libre. Fue así que a partir de la sustracción de elementos surge la idea de construir en base a la de-construcción parcial, otorgando así, nueva vida al edificio, resignificándolo.*[45]

Hay una dimensión técnica que nunca desparece en estas obras de titulación. Al igual que en Matta Clark, el trabajo de Felipe Miño propone fundir el campo del arte y la arquitectura: el pensamiento artístico le permite pensar libremente frente al espacio, saliéndose de los convencionalismos de la disciplina, y el pensamiento arquitectónico le otorga los instrumentos técnicos para poder construirlo, o deconstruirlo. En esta obra también podemos observar esa condición de objeto encontrado, muy en la línea de los *ready made*: *"Luego que decidí trabajar en la Ex-Tenencia de carreteras, empezamos las tareas de limpieza del solar, y fue ahí que apareció dentro del proyecto una obra en sí misma ya que tras el despeje aparece el edificio tras su abandono. Yo no estaba muy seguro que hacer. Lo fui descubriendo en el proceso. Fue así que surge esta idea de la deconstrucción"*. Señala así otra de las características que mencionábamos en estos proyectos, el carácter abierto y de descubrimiento que tiene el proceso de conocimiento desde la acción como

---

43 La trayectoria de Matta–Clark comienza en la dimensión de los materiales, se inició con el reciclaje de residuos, los cuales, se convertían de nuevo en materia prima. Trabajó con fragmentos de basura y vidrio, como se observa en Garbage Wall (Pared de escombros) y en Glass Ingot (Lingote de cristal).

44 Ver Anexos. Ficha: 2014 042

45 F. Miño, comunicación personal, 17 de mayo de 2017.



Figura 55 – Gordon Matta Clark. ¨Conical Intersect¨. París, Francia. 1975.
Foto: Gordon Matta Clark



Figura 56 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Plaza De-Construcción", 2014. Ex Tenencia de Carreteras, Ruta 5 Sur, Cruce Pelarco, Chile.
Estudiante: Felipe Miño. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Felipe Miño.



Figura 57 – Pallets de desecho, Valle Central de Chile. Fuente: Catálogo ¨A Contracorriente¨ para la 15a Bienal de Venecia, 2016. Foto: Héctor Labarca Rocco



Figura 58 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Plaza Pallet", 2013. Villa San Sebastián, Teno, Región del Maule, Chile. Estudiante: Jonnattan Silva Ortega. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Jonnattan Silva Ortega.

mencionaba Donald Schön. *"Por la forma en cómo se propone el proyecto la técnica que usé no es un proceso común, sino uno que conforme avanza la obra esta se irá puliendo, hasta llegar a la técnica más propicia ... Al principio pensé trabajar al modo que se hace en el proyecto Bunker 599*[46]*, pero las limitaciones económicas y tecnológicas me obligaron a situarme en la realidad local, a través de su técnicas y herramientas. Luego de la demolición de tres muros y del ensayo y error, encontramos la técnica más adecuada para horadar la construcción* (Muñoz, 2018)"[47]. Este proyecto funde el método de construcción con el de demolición, mostrándonos el potencial del espacio negativo de la arquitectura.

En la misma línea podemos revisitar el proyecto de Albert Ávila "Deconstrucción de una Vivienda"[48] (Talca, 2013), con el que busca dotar de nueva vida a las casas en ruinas de Talca, producto del terremoto del 2010. En palabras de su autor: *"busca dar respuesta a esta situación temporal otorgando un nuevo sentido a estos lugares, transformando la obra en un proceso que denota el constante cambio y deconstrucciones que han sufrido gran parte de estas antiguas viviendas de la ciudad de Talca y el Valle Central"*. (Ávila, 2013, p. 4) El proyecto transforma una casa de renta de principios del siglo XX, que fuera parcialmente destruida en el terremoto, demoliendo los sectores en ruinas y con riesgo de colapso, y manteniendo el sector hacia la calle, de manera de convertir el resto en un parque público de girasoles. La obra busca construir una nueva narrativa del paisaje plantando 1800 girasoles dentro y fuera de la edificación, confiriendo nuevo sentido a la construcción. (Ávila, 2013, p. 11)

También resulta emblemático el caso de la obra "De la Casa a la Plaza" (Valle del Melozal, 2016), del arquitecto Héctor Montesinos, que nace como respuesta a una investigación entorno a hitos reconocidos en el valle de Melozal, en la comuna de San Javier. El arquitecto desmantela una antigua vivienda en ruinas, hito de llegada en un sitio de interés turístico, para reutilizar sus materiales y construir un nuevo espacio público que oficie de acceso al lugar. El proyecto se basa en una idea simple: de que toda la materia suspendida pase hacia abajo, a través del abatimiento de sus componentes constructivos. Al abatir los muros, Montesinos logra configurar una nueva relación con el paisaje en 360 grados. Bajo esta acción, se realiza el desarme completo de la casa para dar nacimiento al nuevo espacio público. Se comienza por desmantelar la cubierta, con su respectiva estructura y se termina con el abatimiento de todos los cerramientos perimetrales. Finalmente, los muros interiores se cortan a 60 cm y se mantiene el viejo *layout* de la vivienda con el fin de funcionar como el mobiliario de la plaza (Montesinos, 2016, pp. 5-10).

Por último, también parece relevante mencionar el proyecto de Consuelo Araya (Peralillo, 2015), que encuentra dentro de un deposito de chatarra el tanque de agua de chapa oxidada que había abastecido hasta hace algunas décadas al poblado de Peralillo. Mediante una serie de incisiones con corte de plasma deconstruye la estructura de hierro de 10 mm de espesor y la reconfigura como un hito en una nueva plaza en el centro de la pequeña ciudad (Ver Fig. 71). Una pequeña operación de desplazamiento que invoca a la memoria colectiva de sus habitantes.

Desde el siglo XX y hasta la actualidad encontramos diversos exponentes que han trabajado convirtiendo los desechos en materia artística o constructiva. *Collage*, *assemblage, ready made, object trouvé, detournement*,

---

46 Proyecto del estudio holandés Rietveld Landscape realizado en 2012 que interviene en un búnker, aparentemente indestructible con una condición monumental, a través de una incisión longitudinal y perfecta en la construcción. De esta manera el diseño abre el minúsculo interior de uno de los 700 búnker de la New Dutch Waterline, interior que de otra forma sería imposibles de ver.

47 F. Muñoz, comunicación personal, 17 de mayo de 2018.

48 Ver Anexos. Ficha: 2013 041

trastocamiento, resignificación o desplazamiento de significado, reciclaje o *sampling*, son todas formas de operar bajo una estrategia similar que ya son parte de nuestra cultura. La Escuela de Talca ha tomado prestadas muchas de esas técnicas, haciéndolas propias como parte de su estrategia de aprendizaje y la práctica que de ella deriva. Actitud presente desde siempre que recuerda la frase de Juan Román *"Con lo que hay"*, sustento en parte de su argumentación para lograr la curadoría del Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia de 2016: *"Estas obras ... están construidas con los restos de diversos procesos agrícolas, como mallas, tablas, contenedores y pallets, y de procesos forestales, como la tapa y otros cortes de desecho. Puesta en manos del arquitecto, toda la materia genera un sistema constructivo muchas veces original, destinado a acoger la presencia de esos campesinos ..."* (Román y Uribe Ortíz, 2016, p.11)

AMPLIFICADORES DE PAISAJE

Desde hace unas décadas la disciplina ha ampliado la concepción de paisaje, no solo como un lienzo estático donde se posa un objeto arquitectónico, ni como el área vacante sobre la cual intervenir, sino como las posibilidades que nos ofrece como objeto de proyecto.

> *En los últimos años hemos presenciado un cambio importante: cualquier ubicación ha comenzado a considerarse un paisaje, ya sea natural o artificial, y ha dejado de ser un telón de fondo neutro, más o menos decididamente escultórico, para los objetos arquitectónicos. Con este cambio de punto de vista, el paisaje se convierte en sujeto de posibles transformaciones; al no ser ya algo inerte, puede proyectarse, hacerse artificial. El paisaje se ha convertido en algo de interés primordial, en el punto focal de los arquitectos.* (Corner y Maclean, 2003, p. 20)

Sin embargo, esto no siempre ha sido así. El paisaje es un constructo teórico cultural, y como tal ha evolucionado con el tiempo. A lo largo de la historia el concepto de paisaje se ha ido transformando, asumiendo varias connotaciones de acuerdo a su apropiación por diferentes áreas del conocimiento y la cultura: geografía, pintura, escultura, literatura, jardinería, arquitectura, urbanismo, etc.

En occidente es posible rastrear sus orígenes en la época renacentista a través de la pintura y la literatura. Durante los siglos XVI y XVII en Francia e Inglaterra aparecen destacados ejemplos de jardines geométricos rigurosamente planificados, alcanzando su apogeo durante el período Barroco con André Le Nôtre en los palacios de Vaux-le-Vicomte y Versalles. Sin embargo, no es hasta el siglo XVIII cuando este concepto comienza a tomar relevancia y se integran el diseño de los parques y jardines a las obras de arquitectura, consolidándose la figura del arquitecto diseñador y urbanista como autor de estos proyectos. Es por esa época que estos primeros especialistas como William Kent, Humphry Repton y Capability Brown diseñaron los ámbitos de la burguesía inglesa, dándoles el aspecto de una versión idealizada de la naturaleza.

No obstante ello, no fue hasta el siglo XIX cuando aparece por primera vez en un texto el concepto de "arquitectura de paisaje" en el libro "Landscape architecture of the great painters of Italy" (1828) del escocés Gilbert Laing Meason. (Carrau, 2016, p. 15)

El autor se refiere a este concepto como la integración de la naturaleza en la planificación de un proyecto de arquitectura, incorporando la mezcla de elementos naturales con otros artificiales,



Figura 59 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Refugio de Montaña Reserva Nacional Altos de Lirca", 2019. Vilches, Región del Maule. Estudiante: María Jesús Molina. Foto: Gustavo Burgos.



Figura 60 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "En Resistencia a la Memoria", 2016. Río Maule, Constitución, Región del Maule, Chile. Estudiante: Katherine Carrillo Chávez. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Katherine Carrillo Chávez.

involucrando la presencia del artificio u objeto arquitectónico en conjunción con la naturaleza, pero aún no fusionados.

Fue a mediados del siglo XIX cuando el paisaje comienza a tomar una impronta relevante en el planeamiento urbano de nuevas ciudades. En ese momento Frederick Law Olmsted introduce definitivamente el concepto de arquitectura del paisaje desplazando al pintoresquismo, lo que evidencian cuatro proyectos emblemáticos que diseña en américa del norte: Central Park (New York, 1857), Emerald Necklace (Boston, 1860), The Prospect Park (Brooklyn, 1867) y el Parc du Mont-Royal (Montreal, 1876). Lo novedoso de estos proyectos es que fusionaron elementos naturales y artificiales de forma muy sutil. Por un lado con la creación de algunas infraestructuras características con sus propias lógicas formales y, por otro, con caminerías, quioscos y equipamientos, creados a partir de materiales naturales pero de una artificialidad evidente (Carrau, 2016, p. 15).

Luego durante la primera mitad del siglo XX, el paisaje deja de ser objeto de interés para una gran parte de la arquitectura, quedando desplazado del debate disciplinar por temas como el funcionalismo y la tecnología propios del espíritu positivista de la época.

El paisaje comienza a tomar relevancia nuevamente dentro del ámbito disciplinar recién en la segunda mitad del siglo XX. Una vez más fue el arte que introdujo nuevos registros al mundo autoreferencial de la arquitectura, ampliando sus fronteras y difuminando sus bordes (Galofaro, 2007, p.23). En la década del sesenta el *landart* transformó el objeto escultórico en construcción del territorio, mediante una expansión hacia el paisaje, acercándose así a la arquitectura. Las dos disciplinas coinciden en su dependencia del emplazamiento, pero sobretodo, en que ambas decodifican el paisaje convirtiéndolo en parte operativa de sus proyectos. La arquitectura sin embargo, ha tomado diversas posturas respecto del paisaje a lo largo de la historia reciente, observándose en la contemporaneidad un gradiente de sensibilidades distintas.

En las últimas décadas la noción de paisaje ha experimentado un cambio sustancial, y hoy en día es entendido por muchos como un entorno activo, materia prima con la que operar, dejando de ser una base neutra. El paisaje ya no se concibe como algo estable y homogéneo, sino que recobra un sentido más amplio, y se convierte en un escenario vivo, cambiante, complejo y con diversas capas de información que deben ser decodificadas al operar con él.

Estas conceptualizaciones del paisaje, y el emplazamiento de la obra de arquitectura vienen siendo tratadas desde hace años por distintos autores. Al respecto Vittorio Gregotti nos dice:

> *El peor enemigo de la arquitectura moderna es la idea de espacio en términos de exigencias económicas y técnicas, e indiferente a la idea de sitio. El entorno construido es la representación física de su historia y del modo en que se han acumulado diferentes niveles de significado para dar forma a una cualidad del sitio. La geografía es la descripción de cómo los signos de la historia se han transformado. El proyecto arquitectónico está a cargo de revelar la esencia del contexto ambiental a través de su transformación. Por lo tanto, el entorno no es un sistema donde disolver la arquitectura sino el material más importante desde donde desarrollar el proyecto. A través del concepto de sitio y el principio del asentamiento, el entorno se convirtió en la esencia de la producción arquitectónica. Desde este punto de vista se pueden derivar nuevos principios y métodos de diseño que dan precedencia al asentamiento en un área específica. El origen de la arquitectura no es la cabaña primitiva o la caverna. Antes de*

> *transformar un soporte en columna o, un techo en tímpano, el hombre colocó una piedra sobre el suelo para reconocer un sitio en medio de un universo desconocido, para tenerlo en cuenta y modificarlo. A pesar de su simplicidad, se trata de un acto de extrema relevancia. Desde esta perspectiva hay dos actitudes fundamentales frente al contexto: la imitación orgánica o su valoración a través de relaciones físicas, la definición formal y la interiorización de su complejidad.* (Gregotti, 1982, p.8)

Kenneth Frampton en "La forma del paisaje como estrategia", hace hincapié en la capacidad que tiene el lugar de resistirse a la homogeneizadora tecnología universal mencionando el rol de los centros académicos: *"... las escuelas de arquitectura y planeamiento de todo el mundo deberían hacer mucho mayor hincapié en la atención al paisaje como sistema abarcador en lugar de concentrarse exclusivamente en el diseño de edificios como objetos aislados."* (Martín, 2015, p. 39) El autor refiere así a la importancia de tejer relaciones con el genio del lugar y de como el paisaje es un herramienta útil para resistir el poder de la globalización ya que ayuda a reforzar la condición identitaria propia de cada lugar.

Esta fuerte relación con el paisaje es la que caracteriza los proyectos estudiados en este apartado. Nos referimos a las estrategias proyectuales que trabajan en sinergia con la fuerte geografía de la zona del Valle Central, construyendo una nueva narrativa del paisaje. Estos arquitectos entienden el lugar como geografía y como cultura, y el paisaje como estrategia, no como un fondo neutro e idílico sino como un entorno dinámico, considerando el lugar no solo como un escenario sobre el que intervenir sino como instrumento mediante el cual es posible proyectar y construir paisaje.

La mirada al lugar no sólo reconoce el mundo tal cual es, sino que también implica una construcción de un paisaje, una mirada simbólica. Habitar un lugar, elegir un punto como observatorio en el que vivir y transformarlo, no es otra cosa que construir un paisaje. A través de la arquitectura, que actúa como señal y referencia, somos capaces de recrear el mundo que nos rodea y establecer nuestra posición en él. El territorio es el marco en el que la vida y las prácticas sociales se desarrollan y el medio en el que se producen. Es una realidad física y, a su vez, la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de territorio y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico (el lugar) y su interpretación intangible (el paisaje).

Por ello, las diferentes estrategias de proyecto utilizadas para abordar el lugar y sus trazas no son otra cosa que formas de mirar, maneras de construir, no solo un objeto arquitectónico, sino también un paisaje. Una nueva narrativa que pone en relación una mirada real y una mirada simbólica. Partiendo de ello analizaremos esta categoría que agrupa un porcentaje importante de las obras de titulación, todas aquellas que sirven como artefactos para realizar una mirada de paisaje amplificada. Hitos o *landmarks* a partir de los cuales poder hacer una interpretación sensible del territorio, visualizar o enmarcar un paisaje de una determinada manera.

Según la Real Academia Española un amplificador es un aparato o conjunto de ellos, mediante el cual, utilizando energía externa, se aumenta la amplitud o intensidad de un fenómeno físico[49]. Los artefactos arquitectónicos que estudiaremos aquí operan de acuerdo a esta definición, o sea objetos que permiten intensificar la energía del lugar, entendido este paisaje como el marco cultural, económico y geográfico de una porción del territorio. Son los lentes de una nueva mirada.

---

49 Real Academia Española (2020). Definición Amplificador. Recuperado de: https://dle.rae.es/amplificador

Muchas de estas obras de título se encuadran en un fuerte impulso de conservación y promoción del turismo natural y ecológico en Chile[50], fruto de políticas de reconversión económica de áreas naturales que se han promovido en los últimos años.

La región del Maule se destaca por mantener hasta la actualidad gran parte de su rico patrimonio campesino y rural, característico de la zona central de Chile, donde florece la cultura "huasa"[51] y donde aún se conservan gran cantidad de las tradiciones, vestimentas, fiestas y construcciones típicas. Esta región destaca por la fertilidad de sus tierras, zona vitivinícola por excelencia, por sus pequeños pueblos, zona montañosas, lagos y bosques, así como también por sus extensas playas. Es una zona de singulares y diversas cualidades paisajísticas, lo que ha determinado que con el tiempo grandes porciones de este territorio se hayan reconvertido en parte a la industria del turismo, que es en la actualidad un fuerte motor de la economía de la región.

Las obras de titulación que corresponden a esta estrategia de proyecto procuran contribuir a promover este tipo de actividades turísticas en la región. Ello explica que sus fuentes de financiamiento en ocasiones provienen de instituciones encargadas de desarrollar el turismo, como la CONAF[52], o directamente, de los propietarios de las tierras donde se desenvuelven esas actividades.

Partiendo de la definición de Iñaki Ábalos en su "Atlas Pintoresco" haremos un breve recorrido por algunos casos concretos que ilustran las aproximaciones mencionadas: *"El paisaje ya no es ese bonito fondo sobre el que destacaban bellos objetos escultóricos llamados arquitectura, sino el lugar dónde puede instalarse una nueva relación entre naturaleza y artefacto".* (Ábalos, 2005, p. 143)

Esta nueva relación es la que se observa entre estas obras de titulación y el paisaje del Valle Central. Relación que no es simplemente la de situarnos en un punto excepcional o enmarcar una mirada, sino la de reconocer ciertas capas culturales, materiales y productivas del lugar (Ver Fig. 63/65).

El reconocimiento de estas especificidades determina que estos objetos empiecen a interactuar en sintonía con el territorio, convirtiéndose, en muchos casos, una verdadera extensión artificial del mismo. No solo contribuyen a la construcción de una postal al servicio de una industria turística, sino también se diseñan con la pretensión de convertirse en parte de ese paisaje.

Las obras que analizamos no solo se encuentran en lugares con cualidades paisajísticas notables, ni exclusivamente enmarcan vistas parciales de esos territorios, sino que son artefactos que anhelan entrar en resonancia con ese paisaje, incorporando técnicas constructivas del saber local, participando en procesos económicos e industriales de la región o, incluso, emulando o re interpretando ciertas tipologías de las construcciones tradicionales del Valle Central (Ver Fig. 59).

Haciendo una breve revisión de ellas podemos verificar algunas de sus características y estrategias de proyecto aplicadas a ejemplos concretos.

Tal es el caso de la obra de titulación "Salineas: un lugar para la historia"[53] de Felipe Aranda (Lo

---

50 Circunstancia inscripta en una actitud global respecto a la conservación de los paisajes y áreas protegidas.

51 Según el diccionario de la Real Academia Española: Chile. Habitante del campo, mestizo de sangre española e indígena, que es diestro en las tareas rurales y en montar a caballo; es uno de los personajes típicos de la cultura popular chilena.

52 La Corporación Nacional Forestal (CONAF) es una institución autónoma del estado chileno, creada originalmente como corporación de derecho privado, dependiente del Ministerio de Agricultura de Chile, encargado de administrar la política forestal chilena, fomentar el desarrollo del sector, combatir incendios forestales y administrar áreas silvestres protegidas como parques nacionales y reservas nacionales.

53 Ver Anexos. Ficha: 2011 001



Figura 61 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Mirador en Playa del Pez", 2012. Pueblo Hundido, Curanipe, Tregualemu, Comuna de Pelluhue, Chile. Estudiante: Felipe Muñoz. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Gustavo Burgos.



Figura 62 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Mirador en Playa del Pez", 2012. Pueblo Hundido, Curanipe, Tregualemu, Comuna de Pelluhue, Chile. Estudiante: Felipe Muñoz. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Felipe Muñoz.







Figura 63/65 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Reconversion Baños Termales de San Pedro", 2019.
Paso Internacional Vergara. Curicó, Región de Maule, Chile. Estudiante: Pia Montero. Profesor Guía: Germán Valenzuela. Foto: Gustavo Burgos.

Valdivia, 2011), que plantea una aproximación sensible al paisaje productivo de extracción de sal, a través de la construcción de un acopio vertical facturado con cien bolsas de polietileno transparente rellenas con cien gramos de sal de la costa de Lo Valdivia (Ver Fig. 50). Al disponer estas mangas una al lado de la otra, conforman un conjunto de líneas que marcan un plano en el territorio, dejando así su propio registro a la hora de intervenir el paisaje. Según el autor: *"A la vez, la idea procura preservar la historia por medio de una serie de cien fotografías insertas en el interior de la mangas que detallan una serie de conceptos, tales como: el territorio, la labor y su gente, la materia y el paisaje. Otorgando una instancia para que las memorias de Lo Valdivia no sean olvidadas."* (Aranda, 2011, p. 17) El soporte diseñado proviene de las estructuras piramidales utilizadas para la extracción de sal (llamadas "cambiadoras"), características de ese paisaje (Ver Fig. 49). La propuesta aspira a ser parte del territorio, construyendo una mirada simbólica de un paisaje y también de un oficio a través de un pequeño centro de interpretación.

En esta misma línea de actuación, se encuentra también la obra "En Resistencia a la Memoria"[54] de Katherine Carrillo (Laguna del Maule, 2016). La obra propone la reconstrucción de una memoria colectiva, la preservación de rasgos culturales, sociales e históricos, y la creación de un símbolo de la identidad ribereña (Ver Fig. 60). El proyecto se configura como un muelle flotante que navega por las aguas del río Maule, como soporte para las labores de pescadores locales y como hito territorial que pretende revalorizar la existencia de un paisaje "frágil". La formalización de la propuesta, se lleva a cabo mediante la lectura del asentamiento de una "caleta" de pescadores artesanales, que habita de forma natural y poco invasiva el paisaje del Maule; a través de estructuras precarias y esporádicas, que resuelven perfectamente la cotidianidad del oficio. (Carrillo, 2016, p. 55) Es aquí donde reside la dualidad de la propuesta, por una parte sirve de soporte a un oficio de ribera (la pesca), y por otra, busca dar indicios de aquel borde identitario, constituyéndose como una señal para el paseante que ignora su existencia. En palabras de su autora: *"La inminente construcción del parque de mitigación dejará atrás todo vestigio testimonial de lo que alguna vez fue ese borde ribereño cargado de riqueza cultural, tradicional y del oficio 'maulino'. Es así, como la intervención deviene en sentido de rechazo con 'lo nuevo', para dar paso a una instalación que considera otro tipo de relación con el Maule, no exclusivamente turística; si no, que comprende la manera de hacer, construir y convivir con un río, que posee una relevancia histórica para la región."* (Carrillo, 2016, p. 9)

Un anillo de acero inoxidable con terminación pulida se muestra como el elemento más característico de este "hito flotante", y su función radica en develar un borde con fuerte identidad local, a través de distintas escalas que permite la experimentación del reflejo: desde lejos aparece como una luz, un brillo que sugiere una actividad en una parte del río; luego a medida que la vista se aproxima, aparece la forma y su aparente capacidad para reflectar. Estrategia que recuerda a los "espejos de Claude"[55], lentes ligeramente convexos guardados en pequeños estuches plegados que eran usados por artistas, pintores de paisajes, viajeros y aficionados al paisajismo. Al igual que el anillo de acero inoxidable de esta obra, su curvatura producía el efecto de abstraer la porción del paisaje que interesaba ver de todo lo que le

54 Ver Anexos. Ficha: 2016 009

55 El invento, también conocido como espejo negro, debe su nombre al pintor de paisajes Claude Lorrain (~1600–1682) y fue muy popular en los Siglos XVIII y XIX entre artistas. Concentraba la imagen del paisaje que se deseaba observar o pintar, simplificando los colores y tonos de la escena para que adquiriesen un aspecto pictórico gracias al tinte oscuro que funcionaba a modo de filtro.Pero también servía como una especie de cámara de bolsillo sin cámara, una lente que concentraba un vasto paisaje en una pequeña superficie de forma similar a como hacemos ahora con una fotografía.

rodeaba, reduciendo la escala de la vista, y el tinte (que generalmente era sepia o marrón) simplificaba el color y el rango tonal de la escena para darle una cualidad más pictórica.

Por último, también podemos mencionar la obra de Felipe Muñoz y su "Mirador de Playa del Pez"[56] (Curanipe, 2013), que además de enmarcar una visual crea un nuevo "hito de confianza" para las comunidades de Pelluhue y Curanipe, luego del *tsunami* del 27 de febrero de 2010. El mirador en madera se inspira materialmente en los restos dejados por la tragedia. La obra, que contó con el apoyo directo de la municipalidad local, enmarca el horizonte a través de la densidad volumétrica generada por la suma de las tablas de pino, con la idea de demostrar que *"a partir del caos es posible construir algo nuevo"*. (Muñoz, 2013, p. 11) De esta forma a la mirada paisajística y real se superpone una mirada simbólica que pretende resignificar un lugar y la forma que lo percibimos.

El proyecto se configura mediante la estrategia de entrecruzar tablas en un mismo plano, multiplicándolos para a su vez entrecruzarlos entre sí, generando esta densidad de elementos. Una forma configurada en base a rescatar restos, sosteniéndolos y elevándolos, para figurar en el horizonte del paisaje, mediante un pabellón de base de 3 metros de alto por 4 de ancho y 15 de largo aproximadamente. Dos vigas paralelas reticuladas se posan en la roca sobre apoyos metálicos que dan cuenta de esta levedad y este aire que separa los elementos y le da volumen a la forma.

Según Felipe Muñoz: *"Todo con el fin de ser una intervención que se integre al lugar sin cambiarlo físicamente, sino espacialmente en su percepción. En una composición en que la roca actúa como gran zócalo irregular, posicionándola a una altura intermedia dentro del perfil cerro-mar; misma condición que guardan grandes construcciones dentro del Valle Cordillerano Costero, que posadas en la línea de horizonte entre el cerro que se eleva por detrás y las planicies sembradas en una cota menor, resaltan con su magnitud horizontal en el paisaje, lo que les da la posibilidad de ser contempladas desde lejos y, al mismo tiempo contemplar el valle desde sí mismas"* (Muñoz, 2013, p. 12).

Esta densidad volumétrica se genera para hacer habitable un zócalo irregular que se abre hacia el océano (Ver Fig. 61 y 62) Se propone así un habitar desde la concavidad de la roca, desde un elemento que pasaba inadvertido en una playa donde existe un perfil o *skyline* rocoso, disparejo; rasgo que sustrae la apertura horizontal que resalta en las demás playas del sector, y pasa a ser una cualidad del lugar, donde el visitante se detiene para disfrutar del paisaje.

ACTOS POÉTICOS[57]

Para establecer los límites de esta categoría resulta revelador referirse a las palabras de Luca Galofaro quien define el término *artscapes* como *"una palabra que pretende sintetizar la idea de intervención en el paisaje por medio de una aproximación artística"* (Galofaro, 2007, p.23). Los trabajos reunidos en este apartado utilizan estrategias asimilables al campo del *landart*, y es la ausencia de la función programática en el sentido convencional del término, lo que en gran medida los diferencia de otras estrategias proyectuales como los amplificadores de paisaje.

---

56 Ver Anexos. Ficha: 2012 010

57 Para designar esta categoría tomaremos prestado el nombre que la Universidad Católica de Valparaíso utilizaba para las ceremonias previas a la construcción de sus edificios en el paisaje.



Figura 66 – Piedras de Muir. Un camino de 12 días en la Alta Sierra de California. Richard Long. 1995.
Foto: Richard Long.



Figura 67 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Hito conmemorativo comisión Pehuenche", 2016. Paso internacional Pehuenche. Laguna del Maule, Región de Maule, Chile. Estudiante: Antonia Ossa. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Gustavo Burgos.

Algunos de los trabajos de la Escuela de Arquitectura de Talca, seleccionados en este apartado, evocan auténticas intervenciones de *landart* que, a pesar de no tener programa prestablecido a priori, se enriquecen con la fuerza del uso y de los flujos propios de las actividades del territorio donde se implantan. Según Galofaro el arte y arquitectura no se comportan de la misma manera frente al paisaje y si la arquitectura restringe los movimientos y organiza las actividades de acuerdo con unas reglas precisas determinadas por los programas arquitectónicos que derivan de la función, el *land art* no sigue unas reglas evidentes sino que busca un diálogo, alimentándose de las acciones y de la naturaleza, transformándolas en invenciones espaciales (Galofaro, 2007, p.31). Esta condición es probablemente la diferencia más notoria entre el *landart* y la arquitectura: el tipo de relación que establecen entre quienes las disfrutan y el proceso de interacción que desencadenan. Al decir de Luca Galofaro:

> *La mirada del artista y el arquitecto se superponen en el espacio existente entre las dos cosas, en la dinámica fluida de las ciudades y de la naturaleza paisaje que las rodea. El control -y no la forma- del espacio vacío se convierte en el tema de proyecto. Dicho control genera una reacción que inserta en el paisaje una dinámica que no es formal y que revela la realidad del espacio abierto. Los arquitectos ya artistas descubren dicho espacio, y luego lo reestructuran de tal modo que lo vuelven diverso, no estático sino dinámico, capaz de ser intelectivo y flexible, pero siempre especialmente ligado al usuario, quien se convierte en el vínculo entre la idea y la realidad física y en el catalizador de la creación del espacio.* (Galofaro, 2007, p.31)

Por lo tanto una de las primeras características que se infieren de estas arquitecturas y sus parentesco con el *landart* es su condición de estructuras abiertas, sin un programa rígido, o al menos lo suficientemente laxo para admitir usos dinámicos, siendo el observador, o mejor dicho quien la disfruta, el que termina descubriendo los usos.

Otra característica que se atribuye al *landart* y que lo distingue de las demás obras de arte, es su presencia física en el paisaje y que el lugar o sitio sea un eje central, al estar ligado a su emplazamiento e interactuar con él. Condición *sine qua non* que las distingue de otras instalaciones y obras que admiten estar en museos. Son obras destinadas a proporcionar una experiencia única de un cierto lugar, tanto para el artista como para el espectador, concebidas y creadas en la naturaleza o al aire libre. De ahí que cuando se las traslada a una galería los resultados sean totalmente otros, porque el entorno las minimiza o las altera en cuanto a la apreciación y al impacto que crean. Por ello la energía y la fuerza de que son portadoras, puede trastocarse o alterarse, resignificándose su sentido original.

Las prerrogativas de esta corriente artística pueden ser extrapoladas en parte al conjunto de obras clasificadas bajo la categoría de "actos poéticos". Término utilizado en alusión a la Ciudad Abierta de Valparaiso y sus construcciones, muchas veces sin función premeditada, que surge a partir del arte, más precisamente de la poesía, y con una fuerte relación con el paisaje. Relación que en las obras de la Escuela de Arquitectura de Talca es indisociable, y solo puede explicarse a través de su íntima vinculación el territorio del Valle Central, pues ahí se originan y para ahí fueron pensadas.

Algunas de estas intervenciones mantienen una relación sensible con el territorio a través del uso de materiales que ya utilizaban los hombres primitivos en épocas remotas. Este parecido no es de modo alguno casual, pues en muchas obras de *landart* hay un acercamiento consciente a las culturas

primigenias. En ellas algunos artistas vieron modelos de comportamiento, tanto estéticos como humanos cargados de un simbolismo y una actitud mítica que quisieron indagar de acuerdo a las tendencias antropológicas que fueron surgiendo en la segunda mitad del siglo XX[58]. De ahí que muchas obras de *landart* nos recuerden vivamente a los grandes complejos megalíticos, como por ejemplo el observatorio de Robert Morris, las huellas escultórica que dejaron los hombres del neolítico, en el caso de la obra escultórica de Richard Long o los trabajos de Heizer en Buffalo Rocks que rememoran las construcciones de civilizaciones precolombinas.

En la Escuela de Talca se revelan algunas de estas influencias, por ejemplo en el trabajo de obra de título de la arquitecta Antonia Ossa, quien a través de 8 piezas de granito de entre 3 y 4 toneladas, que dispone de forma concéntrica, realiza una construcción que define como un "Hito Conmemorativo para la Comisión Pehuenche" (Laguna del Maule, 2016). La obra ubicada al pie de la Laguna del Maule, se presenta como una construcción prácticamente prehistórica que representa a una ONG que desde hace años trabaja para realizar en esta zona un paso que una Argentina y Chile (Ossa, 2016, p. 2). El proyecto crea un recorrido ceremonial a través de una rampa de hormigón culminando con la presencia de rocas extraídas del lugar (Ver Fig. 67). La elección de este material, se relaciona con los habitantes originarios de la Laguna del Maule, los pehuenches[59], quienes utilizaban las piedras en posición vertical para señalar su presencia en el territorio. Procedimiento que encontramos también en las obras de Richard Long, que siempre utilizó materiales, generalmente inorgánicos, que encontró en el propio lugar donde iba a intervenir, manipulándolos de tal forma que sus obras siempre parecen producto de la naturaleza más que una intervención realizada por el hombre (Ver Fig. 66). Su respeto por la naturaleza era tal que muchas veces destruyó, luego de fotografiadas, sus obras, volviendo los objetos a su posición original. En estos casos su intervención se limitaba a colocar de forma vertical (en forma circular o alineadas) piedras que encontraba tiradas en posición horizontal. Este cambio de posición es suficientemente expresivo para transmitir la presencia de una fuerza externa a la naturaleza (su voluntad artística), no obstante lo cual su aspecto es tan sencillo y simple que sus intervenciones parecen huellas geológicas, o a lo sumo huellas que pudieran ser realizadas por culturas primigenias para comunicarse con el más allá (Raquejo, 2015, sin página).

Otro ejemplo de éste tipo de intervenciones paisajísticas en las obras de titulación, pero en este caso vinculadas con la tradición vernácula del Valle Central de Chile, es el proyecto de Diego Parra Oyarzún, "Horno de Ladrillo Invertido"[60] (Curicó, 2009), donde la acción efímera busca poner en duda la situación actual de las cosas, produciendo una fisura en la realidad por donde volver a mirar (Ver Fig. 72 y 73). En las palabras de Parra: *"Quizás la mejor manera de transmitir algo a través de la experimentación de la obra es cuando se logra 'desestabilizar, desorientar' ... Esta intervención en el paisaje, no mejora la calidad del lugar, no añade nada, sino que crea un lugar propio, pero no mediante una superposición, sino mediante una interferencia, trabaja en contradicción con los espacios y las formas donde se encuentra y, precisamente a través de dicha*

58 Lo que la antropología de los años sesenta cambió fue por una parte, el concepto de progreso cultural y por otra, la explicación semántica de los signos abstractos primigenios, que hasta entonces eran carentes de significados. El "Pensamiento Salvaje" (1961) y "Mito y Significado" (1972) fueron dos obras claves que cambiaron el concepto de progreso cultural , en donde el antropólogo Levi Strauss postulaba el concepto de tiempo cíclico, sosteniendo que este permite interpretar el discurrir de la historia como una superposición de épocas extremadamente lejanas, es decir, la más actual superpuesta a la más antigua.

59 Los pehuenches son un pueblo indígena montañés que forma parte de la cultura mapuche y que habita a ambos lados de la cordillera de los Andes en el centro–sur de Chile y el sudoeste de la Argentina. Fuente: Wikipedia

60 Ver Anexos. Ficha: 2009 008

contradicción, amplifica sus características principales. Pero esta forma que nos permite releer el paisaje sin duda demanda un esfuerzo especial al no tener precedentes y ahí hay un gran valor; tomar un objeto y manipularlo para producir esa fisura que obligue a nuevas lecturas, a través de la experimentación. Es aquí donde adquiere suma importancia la materialización del pensamiento". (Parra Oyarzún, 2009, p. 21) Esta obra, un horno de ladrillos construido de forma invertida (o sea con su base mayor en el extremo superior) utiliza como materia las ruralidades chilenas, recogiendo y reconociendo alrededores precarios y austeros, paisajes traídos de la memoria, que traen consigo costumbres y tradiciones, oficios que generan particularidades en el paisaje y lo construyen de una cierta manera a través de estructuras efímeras que son resultado de una cotidianidad, de un rito sin ambición.

La obra, mediante el extrañamiento, busca evidenciar procesos constructivos y formas desde dentro de la propia tradición, echando mano a los mismos recursos y técnicas que han conformado, a través de los años, el paisaje del campo chileno, hechas con lo justo y al modo de campesinos y artesanos, muchas veces con materiales recogidos, donde la premisa es construir con lo mínimo necesario. El proyecto se inserta en un alrededor concreto, un territorio con un oficio en particular, la producción artesanal de ladrillos, que genera un paisaje modelado por dicho oficio, donde aparecen estos cuerpos, unas masas de temporalidad limitada, efímeras, que emergen una y otra vez solo para desaparecer cada tres días (Parra Oyarzún, 2009, p. 43), tal como esa construcción frágil de la que nos habla Smiljan Radic; *"hecha para no ser vista, no vale la pena, no tiene gracia... quizás podríamos decir que una construcción frágil no se da cuenta ni debe dar cuenta de su figura, porque su figura es nuestro paisaje."* (Radic, 2004)

Es así que estas obras sin programas preestablecidos, con una vinculación con el territorio y el paisaje natural, que requieren de técnica para ser ejecutados, también suman una fuerte vinculación con el paisaje cultural.

Esta construcción de un horno de ladrillos presenta similitudes conceptuales con el trabajo realizado por Smiljan Radic y la artista plástica Marcela Correa en la localidad de Santa Rosa de Lo Chacón, la "Ampliación para la casa del carbonero" (1997). Una obra que a pesar de lo que sugiere su nombre se encuentra más próxima al ámbito de la escultura que al propio de la arquitectura (Ver Fig. 74).

En ella se retoman el imaginario y los métodos de construcción de las típicas carboneras tradicionales, para construir una semiesfera de barro de 3,2 metros de diámetro. El resultado es un objeto familiar pero a su vez extraño. Unas carboneras tradicionales que abundan olvidadas, dispersas en la ruralidad de Chile, y que, en su cotidianidad, pasan desapercibidas y son rescatadas mediante una operación de desplazamiento, que al decir de Pedro Livni en su tesis de *magister* sobre Radic y su vinculación con el arte nos dice: *"Una obra que rescata desplazando a un objeto nuevo el imaginario de una tradición olvidada, casi muerta. Un objeto familiar pero extraño que reverbera conectando dos mundos. Asimismo la operación también puede ser entendida como un detournement a la manera situacionista, en ese 'desenterrar' como lo menciona Radic de una carbonera tradicional"* (Livni, 2010, pp. 136-139).

El trabajo de titulación, el "Oratorio de la Peregrina" realizado por Sebastián Mejías[61] (Villa Durazno, 2017), rinde homenaje a la "Virgen del Carmen" y recuerda a la obra de Radic y Correa. Mediante un desplazamiento de sentido transforma la tradicional tipología de horno de carbonero en un oratorio para la comunidad, resignificando la perforación para la quema (llamada cúspide) como un óculo que

61 Ver Anexos. Ficha: 2016 004

ilumina teatralmente el interior del espacio ritual del edificio (Ver Fig. 75). Una lectura cultural (la devoción por la Virgen del Carmen) y económica del lugar (el oficio del carbonero) como partes de la memoria colectiva de la localidad se transforman en la estrategia de proyecto para elaborar esta estructura de ladrillos de campo que es prácticamente una homotecia de los pequeños hornos de carbón que no superan, en la mayoría de los casos, los dos metros de altura. Estos hornos son infraestructura para la producción de carbón vegetal, que es el principal sustento económico del lugar. Son elaborados por técnicas constructivas con tierra cruda, que se han ido heredando de generación en generación (Mejías, 2017, pp. 30-32).

Las obras de *landart*, efímeras o permanentes, buscan también marcar un hito en el paisaje, así como desde siempre lo han hecho las culturas primigenias al marcar un hito en el territorio que denote su dominio sobre él, señalando rutas, distancias o poblados.

Tal es el caso de la propuesta de Carla Tapia para el "Hito Territorial Cuatro Esquinas"[62] (San Javier, 2012), que fruto de una investigación, reconoce en la historia y cultura de la localidad de Huerta de Maule, un pasado próspero producto de la actividad agrícola de principios del siglo XX. La Huerta de Maule está ubicada en el cruce de cuatro caminos, orientados según los puntos cardinales, que permitían trasladar la producción de la huerta a las distintas regiones del Valle Central y a todo el país. (Tapia, 2012, p. 12) Debido a la modernización en el sistema de caminos y autopistas, este cruce de caminos desapareció prácticamente, por lo cual se decide generar un *landmark* que conmemore para esa comunidad lo que supo ser una marca de su identidad en el pasado. La obra de arquitectura surge de la valoración del espesor histórico cultural. Más allá de sus cualidades simbólicas la obra también contiene un programa, este hito permite generar una pausa en el caminante, un refugio del fuerte sol de los veranos, para protegerse bajo la sombra del volumen de mimbre sostenido por cuatro puntales dispuestos de forma casi inestable.

También dentro del estudio de esta estrategia de proyecto merece la pena detenerse en proyectos que trabajan, como muchos artistas de *landart*, con la propia naturaleza como inspiración y materia. Es el caso del "Bosque Audible" de la arquitecta Francisca Valenzuela (Altos del Lircay, 2019) que propone la puesta en valor del paisaje sonoro de un bosque en una reserva protegida del Valle (Ver Fig. 69). Este proyecto no propone otro uso que sentarse a contemplar el bosque y escuchar su música. A través de una investigación que mapea los sonidos del entorno natural diseña una estructura que amplifica los ruidos del bosque. Una placa de madera laminada revestida en chapa negra apoyada sobre algunas rocas encontradas, que a su vez ofician de equipamiento, dan sustento a este proyecto de extrema simpleza que se posa delicadamente en el bosque maulino.

El *landart* mantiene también una conexión con el arte *povera* a través del uso de materiales tradicionalmente considerados "poco artísticos" o "sin valor"[63]. Su creador, el italiano Germano Celant[64], fue uno de los primeros curadores en promover el *landart*.

Esta tendencia utiliza materiales considerados pobres, de muy fácil obtención, como madera, hojas o

62 Ver Anexos. Ficha: 2012 030

63 El arte povera es una expresión italiana que significa "arte pobre" y que designa una corriente estética aparecida en Turín hacia 1967 como reacción frente al arte tradicional en la medida en que éste es considerado bello y de materiales nobles.

64 Germano Celant es un historiador del arte, crítico y comisario artístico italiano que dio a luz el término "Arte Povera" (arte pobre) en 1967



Figura 68 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Mirador en el Campanario", 2015. Paso Fronterizo Pehuenche. Estudiante: Rodolfo Céspedes. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Gustavo Burgos.



Figura 69 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Bosque Audible", 2019. Reserva Nacional Altos del Lircay, Región de Maule, Chile. Estudiante: Francisca Valenzuela. Profesor Guía: Eduardo Aguirre. Foto: Gustavo Burgos.

rocas, vajilla, placas de plomo o cristal, vegetales, telas, carbón o arcilla, o también materiales de desecho y por tanto, carentes de valor. Estas técnicas materiales en el proceso creativo están en sintonía con algunas obras de titulación, por ejemplo el "Refugio de Pleamar" de Daniel Prieto[65] (Dunas de Cuchi, 2008), que toma como objeto de estudio las precarias construcciones de descanso de los pescadores de la localidad de "Putu" que en su hora de descanso se refugian en "ramadas" para protegerse del sol y la lluvia. Cuando termina la jornada, el refugio es trasladado a modo de campamento hasta la nueva ubicación. La obra emula y reconfigura éstas construcciones precarias y el estrecho lazo que establecen con el habitante de la costa (Prieto, 2008, p. 42). El proyecto incorpora conceptos técnicos provenientes de la arquitectura como el *tensegrity* y los mezcla con otros provenientes del campo del arte *povera* para ubicar la estructura de manera delicada en el territorio y poner en valor al hombre y su frágil relación con el entorno.

No todos los proyectos de esta categoría se encuentran en el paisaje natural del Valle. Hay otros, que manteniendo esta actitud poética, vinculada con el arte, con el lugar y su cultura, se emplazan en entornos urbanos. Es el caso de la obra de titulación de Karina González Carrasco, "Paisaje de la Memoria en Talca"[66] (Talca, 2011) en pleno centro de la ciudad, en el que realiza una instalación efímera que pretende evocar y poner en valor la casa colonial chilena (Ver Fig. 70). La operación consiste en la representación del patio, elemento distintivo de esta tipología urbana edilicia tradicional, llevando a cabo una abstracción de sus cualidades geométricas y una reconstrucción de sus cualidades espaciales. Karina González nos dice en su memoria de titulación:

> *"La abstracción más evidente del patio en torno a sus cualidades geométricas y volumétricas es la del cuadrado o rectángulo. Esto se puede deducir directamente de cómo se ordenan los recintos de la vivienda, formando ángulos rectos que delimitan los patios por sus cuatro lados. Estos patios también pueden ser analizados como un lleno o un vacío, considerando que si pensamos el patio como algo aislado de la vivienda, posee una composición, un orden y elementos que lo hacen habitable. En cambio si lo observamos en conjunto con los recintos que lo conforman, éste se transforma en un contrapunto a los grandes muros y a la pesada estructura que los rodean. De esa manera podemos pensar en los patios como un vacío respecto al resto de la casa ... El lugar escogido para colocar el proyecto, no tiene relación con las casas coloniales, es más bien un espacio que reúne y contiene algunos de los elementos que componían el patio de la casa, como sus árboles y el plinto con la ausencia de la estatua de Juan Abate Molina, que representa el infaltable centro de los ortogonales patios principales. También posee uno de los entornos mas históricos de la ciudad compuesto por el Liceo de Hombres, Liceo de Niñas y un grupo de casas que luego del terremoto sólo permanecen sus fachadas de corte neoclásico ..."* (González, 2011).

65 Ver Anexos. Ficha: 2007 010

66 Ver Anexos. Ficha: 2011 006



Figura 70 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Paisaje de la Memoria", 2011.
Ciudad de Talca. Estudiante: Karina González. Profesor Guía: Juan Román. Foto: Karina González.

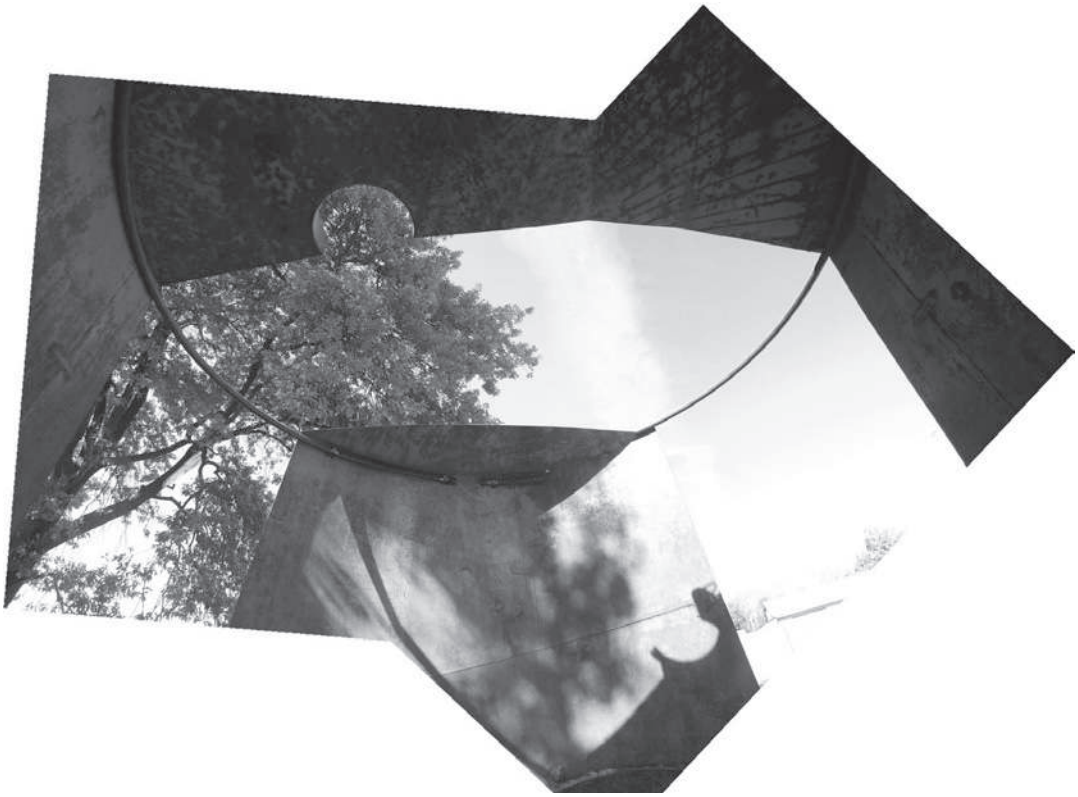


Figura 71 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Copa de Agua", 2015.
Peralillo, VI Región del Maule. Estudiante: Consuelo Araya. Profesor Guía: Andrés Maragaño. Foto: Consuelo Araya



Figura 72 – Horno de Ladrillo Artesanal. Trapiche, Rauco, Curicó, Región del Maule, Chile.
Foto: Diego Parra.



Figura 73 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Horno de Ladrillo Artesanal Invertido", 2009.
Trapiche, Rauco, Curicó, Región de Maule.
Estudiante: Diego Parra. Profesor Guía: Eduardo Castillo. Foto: Diego Parra.



Figura 74 – Extensión de la casa del carbonero en Culiprán, en la región metropolitana de Chile (1998–1999). Autores: Smiljan Radic y Marcela Correa . Foto: Smiljan Radic.



Figura 75 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Oratorio de la Peregrina", 2017. Valle el Durazno, San Rafael, Región de Maule, Chile. Estudiante: Sebastián Mejías. Profesor Guía: Eduardo Aguirre. Foto: Gustavo Burgos.



3

TALCA EN VENECIA. SITE Y NON SITE.

TALCA EN VENECIA. SITE Y NON SITE

Coinciden en 2016 tres acontecimientos, singulares y conectados entre sí, en el marco de lo que para algunos, por su historia, contexto y directores artísticos, es el evento más importante de la escena arquitectónica global, la Bienal de Arquitectura de Venecia, que desde su creación en 1980 exhibe el trabajo de los más talentosos y reconocidos arquitectos del momento.

El primero de ellos, es la elección del arquitecto chileno Alejandro Aravena, titular del estudio "Elemental" y ganador ese mismo año del premio Pritzker, como curador general de la 15a Bienal de Arquitectura de Venecia. Dos hechos que marcan un punto de inflexión en el reconocimiento que tiene desde hace años la arquitectura chilena en el panorama mundial y a Aravena como uno de sus principales, y más controvertidos, exponentes. Estos dos galardones, probablemente los más importantes que tiene la disciplina en los términos del *main stream*, recaen por primera vez en un arquitecto chileno y, como si fuera poco, con diferencia de meses.

La propuesta de Aravena "Reportando desde el Frente" proponía convocar arquitectos, arquitectas y arquitecturas que cuenten *"historias exitosas que valen la pena ser contadas y casos ejemplares que valen la pena ser compartidas donde la arquitectura hizo, es y hará una diferencia en estas batallas y fronteras. ... Así, la 15ª Exposición Internacional de Arquitectura se centrará y aprenderá de las arquitecturas que equilibrando la inteligencia y la intuición son capaces de escapar el status quo. Nos gustaría presentar casos que a pesar de las dificultades (o tal vez a raíz de ellas), en lugar de renunciar o amargarse, proponen y hacen algo. Nos gustaría mostrar que en el debate permanente sobre la calidad del entorno construido, no sólo existe necesidad sino que también espacio para la acción".* (Aravena, 2015, p. 20) [01]

Paolo Baratta, presidente de la Bienal, explicaba en ronda de prensa la decisión de la junta, señalando que:

> *Después de la Biennale experimental desarrollada por Rem Koolhaas*[02]*-dedicada enteramente a la investigación del curador-, es nuestra convicción que debemos pasar a una Biennale que convoque a los arquitectos y esté dedicada a la exploración de las nuevas fronteras que demuestran la vitalidad de la arquitectura, una frontera que se extiende a través de distintos puntos del mundo y expone una arquitectura comprometida en otorgar respuestas específicas a demandas específicas ... Esta Biennale pretende reaccionar una vez más frente a la brecha entre la arquitectura y la sociedad civil, que en las últimas décadas ha transformado la arquitectura en un espectáculo, por un lado, y sin embargo, lo convirtió en prescindible por el otro. Entre los arquitectos de la nueva generación, Alejandro Aravena es, en nuestra opinión, el único que puede describir mejor esta realidad y destacar su vitalidad".* (Valencia, 2016[03])

Para muchos fue una bienal que retomó otros rumbos, convirtiéndose en la más política de todas hasta

---

01 Convocatoria de Alejandro Aravena para la 15° Exhibición Internacional de Arquitectura

02 En 2014 el Arquitecto holandés Rem Koolhaas fue curador de la 15a Edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia, denominada "Fundamentals".

03 Alejandro Aravena, Director de la Bienal de Venecia 2016 [Alejandro Aravena Appointed Director of the 2016 Venice Architecture Biennale] Plataforma Arquitectura. (Trad. Valencia, Nicolas) Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/770448/alejandro-aravena-director-de-la-bienal-de-venecia-2016

la fecha, invitando a los proyectistas a volcar la mirada hacia una arquitectura comprometida con los problemas sociales. A propósito Pablo Allard, decano de la Universidad de Concepción, escribía que: *"su propuesta curatorial planteaba la arriesgada maniobra de cambiar el foco de la bienal desde la reflexión estética y autorreferente propia de las muestras de arquitectura"*. Para otros, sus detractores, fue una bienal cargada de populismo, dirigida y no curada. Una bienal que declara un camino y reúne un conjunto de protagonistas para cumplir ese mandato. Un escaparate que reafirma una posición. Marcelo López-Dinardi escribe en un artículo "Folk Politics at the 15th Venice Architecture Biennale" para "The Avery Review" que "Reportando desde el Frente", es más parecido a una convención de culpa arquitectónica que a un espacio activo para avanzar sobre ideas, cuestiones urgentes que afectan y producen la arquitectura contemporánea, o las redes dentro de las cuales tiene lugar esta arquitectura. (López-Dinardi, 2016, p. 1)

El segundo acontecimiento corresponde a la adjudicación de la curaduría del pabellón de Chile en Venecia para la propuesta realizada por el director y fundador de la Escuela de Arquitectura de Talca, Juan Román. El 17 de diciembre de 2015 el Consejo Nacional de la Cultura anunció los resultados del concurso de ideas para el pabellón chileno en la 15a Bienal de Arquitectura de Venecia[04]. El jurado escogió en forma unánime el proyecto "A contracorriente"[05].

Por último, la Bienal reúne a otros arquitectos chilenos, formados en el seno de la Escuela de Arquitectura de Talca. Rodrigo Sheward y Martín del Solar fundadores de la oficina Grupo Talca[06] se presentan a la convocatoria de muestras individuales de arquitectos que realiza la Bienal para ser exhibidas en el Arsenal[07]. Postulan así la experiencia realizada con el "Mirador y Casetón de Acopio de Pinohuacho" (Villarrica, 2007), propuesta finalmente aceptada por el curador general Alejandro Aravena. En un hecho bastante inaudito, la estructura de madera coigüe de casi 40 toneladas es trasladada desde el sur de Chile hasta a Italia para ser expuesta al borde del canal a menos de veinte metros del pabellón chileno representado por la Escuela de Arquitectura de Talca.

Respecto a éstos tres acontecimientos haremos un breve repaso y análisis, lo que a modo de epílogo nos permitirá entender, fuera del contexto de la Valle Central, el modelo educativo de Talca y su producción arquitectónica.

A CONTRACORRIENTE

Respecto a la obra ganadora, el Ministro de Cultura de la época, Ernesto Ottone declaró: *"La curatoría del pabellón de Chile presenta las respuestas que desde la arquitectura ha dado el equipo académico liderado por Juan Román y sus estudiantes en la Escuela de Arquitectura de Talca, que -en su esencia- trabajan en condiciones*

---

04 Recuperado en: http://cdn.plataformaurbana.cl/wp-content/uploads/2016/05/2016_sectorial_consejo-nacional-de-la-cultura-y-las-artes.pdf

05 Equipo conformado por el Director de la Escuela de Arquitectura de Talca, Juan Román (Curador Responsable), y los arquitectos José Luis Uribe (Co Curador), Andrea Griborio (Producción General), Víctor Letelier (Diseño), Cristina Paoli (Concepto Gráfico), Fernando Valenzuela (Concepto audiovisual), Héctor Labarca Rocco (Concepto fotográfico) y el artista visual Sebastián Preece (Arte).

06 Oficina de arquitectura chilena fundada por Rodrigo Sheward y Martín del Solar, ambos egresados de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca en 2007.

07 La Bienal de Venecia exhibe las muestras de los países representados y también muestras individuales de arquitectos invitados directamente por el curador general o producto de un concurso abierto a propuestas. Esta última modalidad corresponde a la de Grupo Talca.

de precariedad y escasez en el territorio rural del centro sur de Chile con obras construidas, que contribuyen a mejorar la calidad de vida de las personas, y que hoy tienen alcance y reconocimiento internacional"[08].

La propuesta curatorial de Juan Román y su equipo mostraba una nueva generación de arquitectos que a través de sus proyectos reinterpretaron las construcciones rurales con el objetivo de transformar la vida cotidiana de los habitantes del Valle Central de Chile. De acuerdo al acta labrada por el jurado[09], la propuesta ganadora *"pone el foco en el problema de la transformación del territorio rural, por medio de ciertos procesos productivos de explotación agrícola, y plantea una mirada crítica desde la construcción de una serie de proyectos elementales que se relacionan con este nuevo paisaje"* [10].

En la exposición los curadores centraron su interés en mostrar quince ejemplos, seleccionados dentro de la vasta producción de la Escuela, que fueron expuestos a través de maquetas posadas en el paisaje con la misma representación material, junto con audiovisuales que relataban e ilustraban el proceso y experiencia de los usuarios. Sobre esto nos detendremos más adelante, cabe ahora reparar en algunos encuentros y desencuentros entre la propuesta de Román y la convocatoria de Aravena.

Para ilustrar su convocatoria Aravena utilizó la foto realizada por el escritor inglés Bruce Chatwin de la arqueóloga alemana María Reiche subida a una escalera (Ver Fig. 76). Reiche era una estudiosa de las líneas de Nazca en Perú y necesitaba entender una formación rocosa que desde la perspectiva normal no se lograban divisar, para lo cual recurrió a una escalera donde poder subirse y apreciarlas desde un horizonte más alto. Utilizó una escalera que era lo suficientemente ligera como para llevarla al hombro pero lo suficientemente eficaz como para alcanzar la altura y poder ver las figuras. La foto de Reiche elegida por Aravena buscaba construir una analogía en la que se privilegia el uso del sentido común y la economía de recursos en los procesos de generación de cultura, reconociendo que estas actitudes pueden ser extrapolables y necesarias en la arquitectura en el contexto actual. Sin embargo es curioso como a través de su retórica visual, Aravena a pesar de su intención proclamada de promover la arquitectura social, repite la figura del arquitecto (o arqueólogo) como iluminado que mira desde arriba hacia abajo. Así, la imagen del *banner* de la bienal, quizás sin darse cuenta, afirma posiciones de privilegio, en este caso representadas a través del fotógrafo, observador y capacitado experto. (López-Dinardi, 2016, pp. 3-4) Sin embargo, la arquitectura no es como las "Líneas de Nazca". No es un antiguo trabajo indescifrable que requiere la interpretación de una sola figura, como el despliegue que hace Aravena de la fotografía de Chatwin. Lo que enfrenta a la postura de la Escuela, que se parece más a una estrategia de abajo hacia arriba, que sin recurrir a métodos de tipo participativo, se encuentra más preocupada en desarrollar propuestas pertinentes con lógicas de involucramiento de los distintos actores. Lo que en principio parece indicarnos que "A contracorriente" va en el sentido contrario de la propuesta y forma de ver de Aravena. Claro está que esta afirmación solo puede ser una conclusión

---

08 "Juan Román, de la Universidad de Talca, estará a cargo del Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia" 17 dic 2015. Plataforma Arquitectura. Accedido el 14 Abr 2020. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/778988/juan-roman-de-la-universidad-de-talca-estara-a-cargo-del-pabellon-de-chile-en-la-bienal-de-venecia

09 Se recibieron 32 propuestas y el jurado estuvo conformado por los arquitectos Humberto Eliash, Antonia Lehmann (en representación de los concursantes), Mathías Klotz (director de la Escuela de arquitectura de la Universidad Diego Portales), Emilio de la Cerda (director de la Escuela de arquitectura de la Universidad de Chile), Sebastián Gray (curador de anteriores pabellones en la Bienal y Presidente del Colegio de Arquitectos de Chile), el paisajista Juan Grimm y Miquel Adriá, en carácter de invitado internacional y presidente del jurado.

10 "Juan Román, de la Universidad de Talca, estará a cargo del Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia" 17 dic 2015. Plataforma Arquitectura. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/778988/juan-roman-de-la-universidad-de-talca-estara-a-cargo-del-pabellon-de-chile-en-la-bienal-de-venecia

provisional que parte del análisis singular de una fotografía.

En una entrevista realizada por la arquitecto Alejandro Hernández Galvéz para la revista Arquine el profesor Juan Román responde acerca del nombre que eligieron para la muestra y cual era el sentido contrario que pretendía exponer: *"Empecé a buscar alguna palabra y me quedé con el a contracorriente. En este reportando desde el frente parece que hubo una acepción de la palabra frente como frente de batalla. Y de haber una batalla es una batalla contra el olvido, que es un enemigo terrible. El olvido del centro, que se olvida de las periferias. Cuando no calzas en ningún plan de desarrollo, o son ciegos y no diría totalitarios pero autoritarios, en el sentido de dictar qué se hace."* [11]

Si Alejandro Aravena, enfocó la discusión arquitectónica con la invitación a reportar desde el frente, es precisamente desde la Escuela de Talca donde aquello que se reporta escapa de las batallas globales que se libran en los espacios urbanos congestionados y limitados de recursos y de espacio. Las arquitecturas que muestra "A contracorriente" no son viviendas ni grandes equipamientos públicos, pero sí obras que nos hablan de la transformación de un entorno con el fin de mejorarlo. Son espacios que responden preguntas y lugares que promueven el diálogo de lo construido con el territorio que ocupan sus habitantes. Visto así, la exposición de Talca, además del olvido parece ir en contra de otras muchas corrientes presentes en la Bienal de Venecia.

"A contracorriente" expone una estrategia de abajo hacia arriba, que sin recurrir a la participación, palabra escurridiza muy utilizada por arquitectos y urbanistas para obtener consensos para sus proyectos, establece una forma de hacer arquitectura que no es fruto de una visión abstracta y cenital, de mapas estáticos coloreados según las distintas zonas funcionales.

"A contracorriente" va también en sentido contrario de la Bienal por ser la única muestra que presenta batallas ganadas dentro de los frentes académicos. Hablando de una forma distinta de enseñar arquitectura respecto a las otras escuelas chilenas, mostrando el quehacer de una generación de jóvenes que ha tomado un camino contrario al tradicional para la obtención de su título de arquitecto.

"A contracorriente" también va en sentido contrario de muchas de las exposiciones de la Bienal en la cual todas las batallas ganadas parecen estar solamente en los frentes urbanos , y muchas de ellas, más preocupadas por la poética de las soluciones que por los problemas. Al respecto de este sesgo de interés parece oportuno citar parte de la propuesta de Aravena quien en su convocatoria invita a: *"abrir un debate en el que la arquitectura y la ciudad puedan mejorar calidad de vida, y los arquitectos puedan compartir conocimiento para que esto sea así"* (Aravena, 2015, p. 23), poniendo el foco únicamente en la ciudad y sus problemas, circunstancia que, aunque compleja, no deja de representar solamente el 2% de la superficie del planeta.

La exposición de la Escuela de Arquitectura de Talca estuvo alojada en una de las naves del Astillero. El pabellón alquilado por Chile constaba de dos espacios, una antecámara y un espacio expositivo principal (Ver Fig. 77). "A contracorriente" se estructuró a través de una estrategia expositiva tan matérica como su forma de hacer en la Escuela. El *layout* se organizó de acuerdo a cuatro elementos principales que en conjunto parecen querer resumir el quehacer de la Escuela a lo largo de estos años.

11 Entrevista a Juan Román por Alejandro Hernández Galvéz. Recuperado de: https://www.arquine.com/contra-el-olvido-juan-roman/



Figura 76 – *Banner* Bienal de Arquitectura de Venecia 2016. Fotografía de la arqueóloga y matemática María Reiche sobre su escalera para poder estudiar las líneas de Nazca a dos metros y medio del suelo. Foto original: Bruce Chatwin.

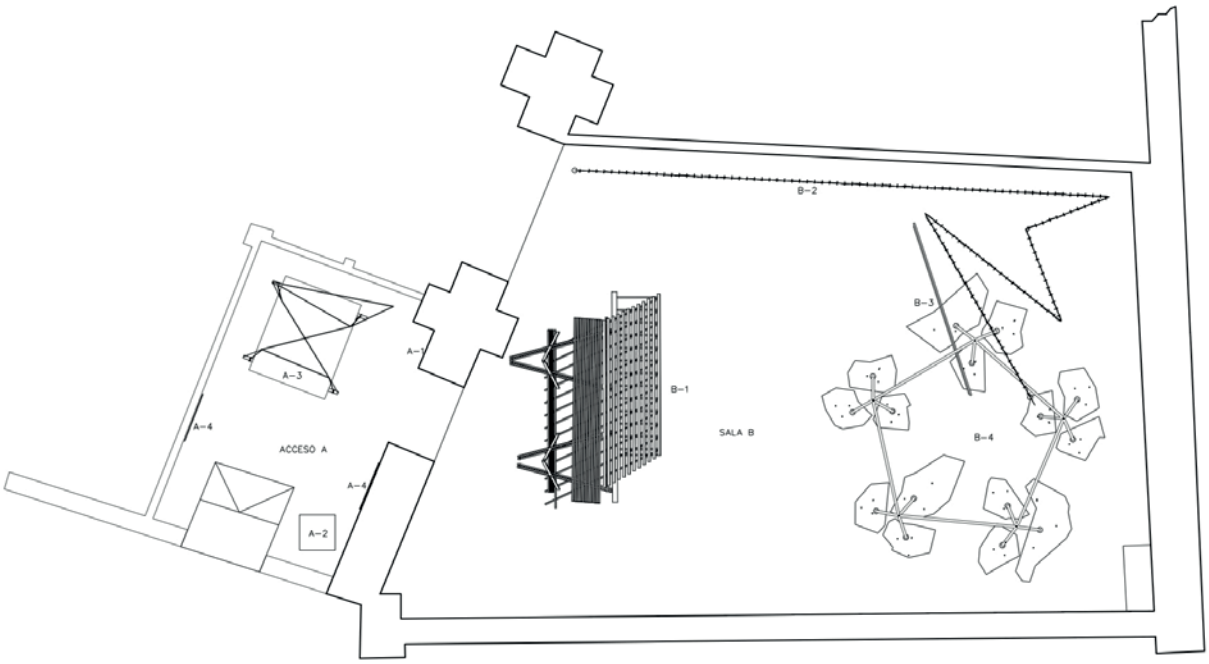


Figura 77 – *Layout* de la exposición ¨A Contracorriente¨ en el Arsenal de la 15a Bienal de Arquitectura de Venecia 2016. Fuente: Escuela de Arquitectura de Talca.

La Mesa y las Fuerzas en el Territorio

> *La palabra centrípeto nomina la fuerza que acerca a las partes y que provoca su disposición determinada en el espacio. Si enfatizamos la analogía con el fenómeno físico, lo centrípeto es antónimo de lo centrífugo, que separa las partes. El resultado de esta fuerza puede ser lo compacto, lo condensado, lo concentrado. La acción opera al reunir en una pequeña superficie o volumen a la materia que se encuentra esparcida en una superficie o volumen mayor. Esta idea que se potencia al referirla a un territorio pleno de construcciones espontáneas, todas portadoras de una expresividad matérica que las lleva a alcanzar un valor arquitectónico.* (Román, 2016)

Entrando al pabellón una mesa colgante a 20 cm del piso lograba su estabilidad mediante el agua contenida en una canoa de pino radiata[12] y una serie de cuerdas y nudos que le conferían equilibrio (Ver Fig. 78). Sobre un plano horizontal se disponían diez cubos de "Materia del Valle Central de Chile", que traen a Venecia aquello de lo que está hecho el territorio en el que se emplazan los proyectos. Los mismos cubos que los alumnos de primer año realizan ni bien llegan a la Escuela, reciben de modo iniciático al visitante.

El diseño y construcción de una mesa podría pensarse como un ejercicio de diseño relativamente sencillo o muy complejo, de acuerdo con la intensidad e inventiva con el que se decida abordar la tarea. La mesa diseñada para la exposición podría ser una obra de titulación. Un encargo concreto, que cumple una función sencilla, para un lugar determinado, que se resuelve con ingenio y pericia técnica. Las cuerdas son la estructura que le brinda estabilidad a través de un equilibrio de pesos distribuidos de forma tal que la mantienen en su lugar. La mesa de Talca refleja como un encargo discreto puede convertirse en un desafío estructural y arquitectónico, que da cuenta de un oficio y un saber manipular la materia, remitiendo a la definición de arquitecto que hace Alberti en *"De re ædificatoria: Será aquel que con un método admirable y riguroso sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y ensamblaje de los cuerpos, se adapte bellamente a las necesidades más propias del hombre"*. (Alberti, 1452) La mesa de Talca nos habla como los materiales más simples dispuestos de tal manera y sometidos a los esfuerzos correctos, a través de uniones y ensamblajes, permiten generar estructuras bellas e ingeniosas al servicio de las cosas más simples.

Las mesas suelen tener cuatro patas. La mesa propuesta por Talca no las tiene. Ni siquiera apoya en el piso. Es un plano horizontal de cristal que flota. Existe una renuncia al suelo. Relación particular que recuerda a la que los proyectos mantienen con el territorio, casi como si quisieran flotar.

La mesa es el plano de apoyo que da sustento a cualquier construcción colectiva, lo que podría ser una de las tantas definiciones de territorio. La mesa de Talca es la fuerza centrífuga que reúne la materia. Los cubos de materia están sobre la mesa, así como la materia está sobre el territorio del Valle Central. No son materia suelta, son cubos, figura que determina un proyecto desde el momento que se encuentra dispuesta de una determinada manera. Hay una intención arquitectónica, agrupar materia de tal forma que los objetos sean portadores de una expresividad matérica que les lleve a alcanzar un valor arquitectónico, algo que en definitiva no difiere mucho del quehacer de la Escuela. Esta operación

12 El pino insigne, pino de Monterrey o pino de California (Pinus radiata) es una especie arbórea perteneciente a la familia de las pináceas, género Pinus, originaria del suroeste de los Estados Unidos, principalmente California.

recuerda al concepto de *non site* definido por Robert Smithson, en referencia a ubicaciones físicas y reales (emplazamientos o *site* en inglés) que podían ser transformadas en una obra de arte abstracta y transportable. En algunas de sus exposiciones, con la ayuda de contenedores de metal, reunió materiales recolectados en el exterior y en los muros de exposición mostraba textos, fotografías y mapas. Se trataba de metáforas o analogías sin parecido con el emplazamiento. En 1968 presentó por vez primera uno de ellos en la exposición "Earthworks" de la Dwan Gallery y, poco después, fue invitado por Konrad Fischer a Düsseldorf y organizó, con él y Bernd y Hilla Becher, una excursión a la cuenca del Ruhr. En aquel extenso paisaje industrial, Smithson recolectó muestras de escoria, el producto de desecho de las acerías, y fotografió el lugar desolado. Luego mostró esa escoria dispuesta en cinco contenedores metálicos pintados y ordenados según su tamaño en la galería de Fischer. Operación de extracción de fragmentos y su encapsulamiento que nos recuerda a la realizada por la Escuela con los cubos de materia exhibidos en la muestra de la Bienal. Un cuadro lógico en tres dimensiones que no por el hecho de ser abstracto deja de representar un lugar existente, o sea que a través de esta metáfora, un lugar puede representar otro lugar que no se le parece. De ahí que la expresión *non-site* parece apropiada para definir estos cubos de materia chilena en Venecia. En una entrevista, Smithson explicó que lo que verdaderamente encuentra el espectador en un "no-emplazamiento" es la ausencia del "emplazamiento", es decir, una reducción y no una ampliación de la escala. *"El espectador contempla una ausencia imponente y grave. Qué es lo que hecho: me he dirigido a un espacio en las afueras, he escogido un punto concreto del mismo y he recogido materiales básicos. La recolección forma parte de la creación de la obra. El contenedor es el límite existente en el espacio interior una vez regresados de las afueras. Se establece una dialéctica entre interior y exterior, abierto y cerrado, centro y periferia. Va más allá y deviene constantemente en este infinito desdoblamiento, con lo que un no-emplazamiento hace las veces de espejo en el que se refleja el emplazamiento."* (Smithson, s.f.)[13]

Otro dato no menor respecto a la muestra es que curiosamente la puesta en escena de la mesa de Talca recuerda en parte a la exposición realizada por Alejandro Aravena en Tokio en 2011[14], denominada las "Fuerzas en Arquitectura", donde a través de un repertorio material muy rudimentario compuesto por imanes, hilo, papeles plegados, globos y bloques de madera maciza suspendidos, montaba una exposición que entendía a la arquitectura como fuerzas en equilibrio. Una de las piezas principales de la exposición se encontraba al centro de la sala, un tronco aserrado suspendido en el aire a través de cuerdas sostenía una serie de maquetas con bases también de madera maciza. La mesa improvisada se mantenía en un equilibrio prácticamente inestable que recuerda a la de Talca. Equilibrio de fuerzas materiales tan presente en las quince obras, como en mucha de la arquitectura chilena en general. En la ecuación de un proyecto hay muchas variables, pero hay algunos términos que son constantes. La gravedad es uno de ellos, las obras pesan. Al decir de Alejandro Aravena: *"como siempre ha sido en arquitectura, nos atrae la condición atávica, primitiva y por tanto medular que la gravedad transmite a la forma. Aquí no hay arbitrariedad posible: eso nos tranquiliza."* (Aravena, 2012, p. 58)

---

13 Recuperado en: https://masdearte.com/especiales/robert-smithson-el-no-emplazamiento-y-la-otra-espiral/. Accedido el 9 de mayo de 2020.

14 Julio a octubre de 2011 en TOTO Ma Gallery. TOTO Nogizaka Building 3F, 1-24-3 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokio

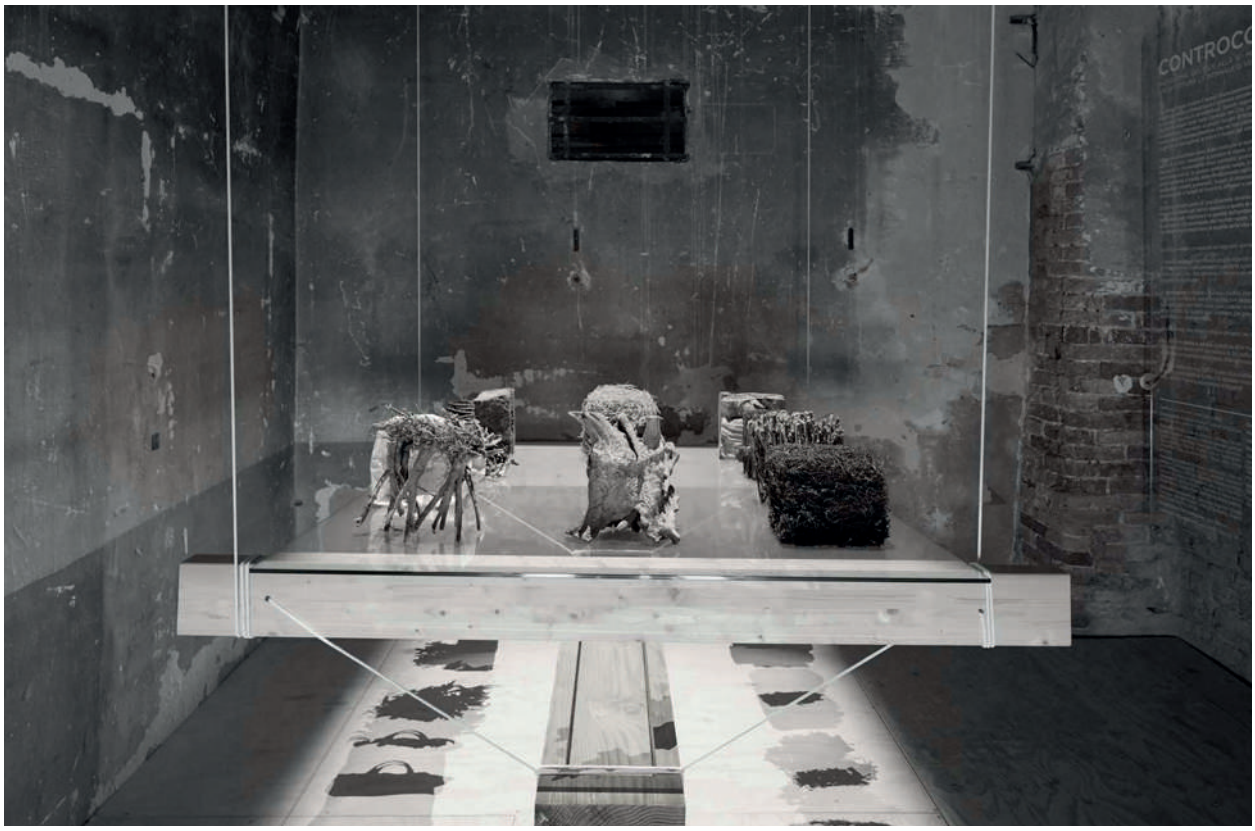


Figura 78 – Pabellón "A Contracorriente" Bienal de Arquitectura de Venecia 2016. Cubos de Materia de Talca
Foto: Cortesía de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.



Figura 79 – Pabellón "A Contracorriente" Bienal de Arquitectura de Venecia. 2016. Sala Principal
Foto: Andrea Avezzù, Cortesía de La Bienal de Venecia.

La Reposera y el Oficio

> *Por el contrario, la palabra centrífugo nomina la fuerza que aleja a las partes y que provoca una manera de disponerlas en el espacio. Si enfatizamos la analogía con el fenómeno físico, lo centrífugo resulta antónimo de lo centrípeto, que junta las partes. El resultado de esta fuerza puede ser lo disperso, lo fragmentado, lo prolongado. La acción coloca en una gran superficie o volumen la materia que hasta entonces se encontraba reunida en una superficie o volumen tanto menor.* (Román, 2016)

En el espacio principal se aprecia una reposera colectiva de 4 metros de ancho por 4 metros de alto, diseñada por Germán Valenzuela para la ocasión y construida con listones de pino radiata de 2x1 pulgadas, material que por su debilidad estructural determina una expresividad propia de la reiteración y la superposición de elementos (Ver Fig. 79). Estrategia recurrente en varios de los proyectos de titulación que trabajan con este material y escuadría, que por su poca capacidad portante requiere reunir y ensamblar la materia para formar una estructura que trabaje solidariamente a determinados esfuerzos. Contaba Juan Román que desde hace unos años los profesores de la Escuela han incentivado a los estudiantes a trabajar con escuadrías de estas características, debido primero a su bajo costo y segundo por el desafío técnico que supone diseñar geometrías que le confieran capacidad portante a piezas tan endebles. Así, el uso extensivo de la madera en las obras de titulación se explica en el oficio y la economía. Existe en Chile una tradición de maestros carpinteros que poseen un conocimiento ancestral del saber construir con la madera de los bosques del sur. Este oficio que viene heredado de colonos europeos y del mapuche, habitante original de Chile, es parte de la cultura local. Todos los habitantes del centro y del sur tienen una cercanía y habilidad con el manejo de la carpintería. Con cuatro herramientas básicas; el hacha, la motosierra, el serrucho y el martillo pueden armar una construcción. Estos oficios hacen a la cultura material de la región del Maule, y a partir de ellos se construye el habitar.

La Cortina y lo Encontrado

> *Las obras son paradores, miradores y comedores. Los hay prácticos y ensoñados, efímeros y permanentes, explícitos y abstractos. Están construidos con los restos de diversos procesos agrícolas, como mallas, tablas, contenedores y pallets, y de procesos forestales, como la tapa y otros cortes de desecho. Puesta en manos del arquitecto, toda la materia genera un sistema constructivo muchas veces original.* (Román, 2016)

Sentados en la reposera se observa un manto elaborado con 7.000 bolsas de polietileno blancas, las mismas que se utilizan para envolver la fruta o la verdura en las ferias de Chile, que contrasta con los antiguos muros del año 1300 de la sala, de manera económica y liviana (Ver Fig. 80).
Trabajar con bolsas de basura parece venir del afán de transformar una pieza normalmente ignorada y despreciada, en el componente fundamental de otra pieza, magnífica y valorada. Concepto que recuerda a la estrategia de proyectos encontrados, en donde a través de operaciones derivadas del mundo del



Figura 80 – Pabellón "A Contracorriente" Bienal de Arquitectura de Venecia. 2016. Sala Principal
Foto: Andrea Avezzù, Cortesía de La Bienal de Venecia.



Figura 81 – Pabellón "A Contracorriente" Bienal de Arquitectura de Venecia. 2016. Sala Principal
Foto: Andrea Avezzù, Cortesía de La Bienal de Venecia.

arte, como el *readymade* de objetos desechados y en desuso, o el arte *povera*, se construyen piezas arquitectónicas con valores plásticos y funcionales.
Esta relación de la arquitectura con el arte, de la que se ha hablado tantas veces en tantos escritos, parece estar aquí relevada, a través de la experimentación al menos, en cuanto propuesta de mediación entre el método de proyectación en arquitectura y el proceso creativo del arte. Disciplinas que comparten el espacio para el error, el hacer y el rehacer.
Así como el cubo de materia corresponde a una imagen comprimida del territorio y paisaje del Valle Central de Chile, la fuerza centrípeta, el manto plástico corresponde a la materia de ese territorio desplegada y extendida con la que es posible experimentar y practicar primeras formas y calidades espaciales del proyecto de arquitectura. Lo que mirado así, de alguna forma busca darle continuidad al proceso proyectual y conceptual de los cubos de materia construidos con ramas, orujo, plástico, chapa, etc. Las bolsas de plástico, un material ordinario, encuentra nuevo sentido funcional y belleza en su agrupación y da sentido a las palabras de Juan Román para el texto curatorial de la muestra, cuando afirma que *"en manos del arquitecto, toda materia genera un sistema constructivo muchas veces original".*

Los Proyectos y la Materia

> *Así, a contracorriente, se ha realizado un conjunto de pequeñas arquitecturas que, dispuestas sobre los pliegues del Valle Central de Chile, dibujan una filigrana de lugares que acogen la presencia de los campesinos y sus familias frente al paisaje. Son el trabajo de jóvenes que debieron concebirlas, financiarlas, diseñarlas y construirlas para obtener su título de arquitectos.* (Román, 2016)

Un pentágono soporta las quince maquetas que constituyen la muestra. Las maquetas están construidas todas con fibra de vidrio rigidizada con laca y alambre, y dispuestas sobre bases de chapas oxidada (Ver Fig. 81). Sobre esas bases oxidadas, pequeños videos muestran extractos de la vida cotidiana de ese territorio. Una pantalla de 60 pulgadas reproduce un video a vista de *drone* con cinco proyectos en el territorio en el que se insertan.
La materia y la levedad son temas recurrentes en las obras de titulación, temas que en la muestra se hacen presentes en prácticamente todos los objetos expuestos. La estructura pentagonal en hierro cuelga del techo, así como la mesa de la antecámara parece querer renunciar al suelo. Hay una búsqueda proyectual que persigue que los objetos sean lo suficientemente livianos para que no toquen el suelo. En el Valle Central, a cielo abierto esto no es posible, pero dentro de los galpones del Arsenal pueden cumplir su sueño de que los objetos leviten por sobre el piso, ya que pueden colgarse. Apenas un par de elementos verticales, que ofician más de estabilizadores que de apoyos, quedan ocultos detrás de las chapas que conforman las bases de las maquetas.
Bases de chapa de zinc oxidada que a través de sus pliegues y abolladuras reconstruyen una topografía con ondulaciones tan propia del territorio del Valle Central. Son chapas encontradas que provienen de las ruinas de las cubiertas de las casas que cayeron durante el terremoto del 2010 en Talca. Cuenta José

Luís Uribe Ortiz, co-curador de la muestra, que el artista Sebastián Preece[15] dijo al recorrer Talca y sus alrededores por primera vez. *"Ustedes tienen un territorio cargado de materia para poder trabajar"* (Uribe Ortiz, 2012, p. 91), mientras palpaba unas latas de zinc oxidado que se asomaban desde una vivienda en un primer recorrido nocturno que realizaron por las calles del centro.

Las maquetas que se exponen corresponden a proyectos seleccionados de entre un universo de 500. La selección parece apuntar a la variedad. Variedad de funciones, también de materiales y de formalización. Sin embargo, los proyectos son mostrados de forma idéntica, con el mismo tipo de base y resina.

A partir de esta observación la exposición de Talca empieza a vislumbrar sus primeras fisuras. Al momento de tener que exponer los trabajos de los estudiantes, esas pequeñas construcciones a lo largo y ancho del paisaje chileno, la representación se vuelve uniforme, no hay una representación material coherente con el proceso que les dio origen.

De la estrategia material se pasa a una estrategia formal. La única diferencia entre ellas es las formas que les dieron origen. No hay nada que explique las condiciones y el proceso en las que fueron realizadas, ni los materiales utilizados, ni los oficios implicados.

La Escuela al momento de tener que llevar los proyectos desde Talca se vio enfrentada a una operación de descontextualización de tal magnitud que el mismo proceso diluyó parte del significado y materia. Los proyectos al momento de ser representados con maquetas de fibra, pierden relevancia y contexto.

Sin embargo, la mesa, la reposera y el manto, realizados específicamente para el lugar donde iban a ser expuestos, logran trasladar las ideas de la Escuela a la sala. La exposición logra captar una forma de hacer y pensar (las ideas) pero no las aplicaciones producto de esa forma de pensamiento (los proyectos). Queda así en el debe el mostrar dentro de la exposición un *"conjunto de pequeñas arquitecturas que, dispuestas sobre los pliegues del Valle Central de Chile, dibujan una filigrana de lugares que acogen la presencia de los campesinos y sus familias frente al paisaje"*. (Román, 2016)

GRUPO TALCA

El 31 de diciembre de 1971, cuando hizo erupción el Volcán de Villarrica un alud arrasó con los terrenos ubicados en las cotas más bajas de la zona, quedando devastadas hectáreas de suelo cultivado de papa y avena. La población local se vio obligada a trasladarse a otras zonas más altas donde la calidad del suelo no se había visto afectada por el desastre natural. Esta misma acción del hombre sobre el territorio fue la que terminó por devastar lo que el alud y la lava no pudieron, los bosques nativos de mañio, tepa y coigüe. Para salvaguardar su sustento, y desanimadas por la falta de trabajo, las nuevas generaciones comenzaron a emigrar. Las oportunidades que alguna vez ofreció el poblado ya no eran las mismas y la reforestación recién podría volver a generar ingresos sustanciales en 40 años más.

Rodrigo Sheward, el autor del mirador de Pinohuacho, conoce a Pedro Vasquez en 1992 con doce años, cuando él y su familia subían a la cordillera para abastecerse de leña para el invierno[16]. Esa relación se mantuvo a lo largo del tiempo. En el año 2005 a punto de iniciar el proceso de titulación, Sheward

15 Artista chileno parte del equipo curatorial de la muestra a "A Contracorriente"

16 R. Sheward, comunicación personal, 20 de julio de 2017

se entera que la familia Vasquez estaba considerando la venta de su propiedad en la cordillera para trasladarse junto a sus hijos, quienes ya vivían y estudiaban en la ciudad de Villarrica. A partir de ese momento, por iniciativa de Miguel, hijo de Pedro Vasquez, surge la reconversión de la actividad familiar a la industria del turismo[17], cada vez más frecuente en la zona debido al espléndido paisaje de la cordillera y su volcán[18]. Sheward postula la idea a fondos concursables[19] del estado para la construcción de pequeñas infraestructuras en zonas agrícolas, obteniendo 1000 dólares, con los que financia en parte la construcción del acopio[20]. Con el tiempo el "Mirador de Pinohuacho" se convierte en una postal característica del turismo local.

El tema de la materia, se abordó desde la disponibilidad de recursos existentes en la zona. Es así que en junio de 2006, Rodrigo Sheward y Pedro Vasquez realizan un relevamiento de piezas de coigüe que han permanecido en desuso en el cerro, de forma de no talar ningún árbol. Resultado de esto es que se contabilizaron más de 2000 pulgadas de madera coigüe pellín. La difícil accesibilidad al lugar determinó que para su construcción se debiera montar un aserradero portátil en la falda de la montaña, para ir dimensionando cada una de las piezas de madera de 25 cm x 25 cm x 675 cm.

Estas dimensiones estuvieron dadas por el oficio del leñador, que trabaja en el monte y manipula grandes trozos de madera y las reduce a medidas que le permiten transportarlas con el menor y más seguro esfuerzo posible. Se terminaron utilizando 221 piezas de madera coigüe tomadas únicamente de trozos muertos que estaban en el suelo. Cada pieza fue trozada y dimensionada en el mismo lugar y trasladada luego por cuatro yuntas de bueyes al emplazamiento de construcción en lo alto de la montaña (Ver Fig. 82).

Carlos el mueblista, hermano de Pedro Vasquez, fue el encargado de realizar cada una de las 442 perforaciones que solucionan el ensamble entre las piezas, sin taladro eléctrico, solamente con un "barrujo" manual (Ver Fig. 83). El sistema constructivo resultante es un postensado de madera atravesado por ocho barras de acero de 1 pulgada cada una y casi 7 metros de longitud[21].

En noviembre de 2015, la oficina Grupo Talca[22] recibe la confirmación de parte de Alejandro Aravena para exponer y trasladar la estructura postensada de madera a las orillas del canal que surca el Arsenal. Parte del desafío era trasladar una estructura de más de 20 toneladas[23], con piezas de madera de 200

---

17 Miguel Vásquez, hijo de don Pedro, el leñador, preocupadopor su futuro en el lugar, comienza a plantear la idea de hacer un cambio de rubro. Es así comodeciden cuidar y adaptar su territorio, para construir instalaciones que acojan a losvisitantes, desarrollando turismo rural y turismo aventura, hasta el día de hoy.

18 El año 2006 se comenzaron a reacondicionar antiguos caminos madereros para circuitos de *trekking* y cabalgatas. También se construyó un circuito de canopy en las laderas de un cerro con bosque nativo junto con otras actividades recreativas y gastronómicas para ofrecer a los turistas.

19 Según Germán Valenzuela los fondos surgen de un proyecto de financiación a través del INDAP (Instituo de Desarrollo Agropecuario), que financia agricultores para la construcción de pequeñas infraestructuras al servicio de su producción.

20 Estrictamente el arquitecto Rodrigo Sheward plantea y construye dos obras como parte de su titulación: el Casetón Mirador y la Placa Mirador, siendo construidas por los mismos habitantes de la comunidad, reutilizando madera desechada por antiguas faenas madereras. Tanto el casetón como la placa, poseen una vista espectacular al volcán y lagos, gracias a su ubicación en la parte más alta del mismo cerro donde se realizan las actividades turísticas.

21 R. Sheward, comunicación personal, 20 de julio de 2017.

22 Cabe aclarar que Grupo Talca es la oficina de arquitectura fundada por Rodrigo Sheward y Martín del Solar, quienes toman en 2004 el nombre de la ciudad y la Escuela donde estudiaron para nombrar su estudio.

23 En el año 2006, al momento de su construcción pesaba 40 toneladas, diez años después, con la perdida de humedad, la estructura de madera armada a las orillas del canal del Arsenal pesaba aproximadamente 26 toneladas.



Figura 82 – Traslado por medio de una yunta de bueyes de troncos de pino coigue a la montaña para el armado del mirador de Pinohuacho. Proceso de Obra de Titulación. Villarrica. 2006. Foto: Rodrigo Sheward.



Figura 83 – Montaje del Mirador Pinohuacho . Villarrica. 2006. Foto: Rodrigo Sheward.

kilos. Por ser una estructura postensada su deconstrucción y posterior reconstrucción parecía posible. El proceso de desmontaje fue realizado por los hermanos Vasquez. Cada una de las piezas del mirador es numerada cuidadosamente, inventariada y dibujada. Este relevamiento era fundamental, pues después de diez años cada uno de los trozos había adquirido una forma producto del contacto con los otros.
Para Grupo Talca, el mirador de Pinohuacho era símbolo material de esa batalla ganada, y Pedro Vázquez, el comitente de la obra, el héroe de esa batalla. Una vez seleccionados deciden utilizar el mirador como un verdadero "caballo de Troya", Pinohuacho permitirá llevar a Pedro Vázquez a Venecia para que pueda contar su batalla al mundo.
En abril de 2016 Don Pedro y su hermano aterrizan en el aeropuerto Marco Polo de Venecia. Es la primera vez que se suben a un avión e incluso que salen de Chile. Junto a Carlos viajan a reconstruir el mirador de madera que hace diez años cambió su medio de vida. Viajan con "Pinohuacho" para rearmarlo en el evento de arquitectura más importante del mundo.

EL DESPLAZAMIENTO DEL EMPLAZAMIENTO

A Robert Smithson le debemos el concepto de *site and nonsite* (emplazamiento y no-emplazamiento), con el que quiso subrayar las tensiones entre espacios interiores y exteriores; se refería así a ubicaciones físicas y reales (emplazamientos) que podían ser transformadas en una obra de arte abstracta y transportable: el no-emplazamiento. De esta forma a través de esta dicotomía distinguía aquellas obras que realizan la intervención en un sitio de aquellas que son fragmentos extraídos de ese sitio para ser exhibidas dentro de un museo.
Coinciden en las exposiciones de "A Contracorriente" de la Escuela de Talca y el "Mirador de Pinohuacho" de la oficina Grupo Talca, la misma acción de descontextualización que no hacen más que confirmar su pertenencia a un lugar. Pertenencia dada por cuestiones geográficas, materiales y culturales. Hipótesis que es transversal a la argumentación de este trabajo y que en parte hemos vinculado con las bases conceptuales del *landart*, corriente artística donde la presencia física de la obra está ligada a su emplazamiento de forma irreversible, de ahí su relación con la arquitectura. Arquitecturas hechas en y con el paisaje. Objetos no transportables, que no pueden ser colocadas en otro lugar sin que la obra se rompa o no se entienda, ya que tienen lugares muy concretos y específicos para su colocación. No son objetos encerrados en sus contornos y límites, sino que son elementos integrados en sus respectivos entornos y comprometidos con ese lugar. No son concebidas para ser vistas sino para ser experimentadas, con la intención de potenciar nuestra sensibilidad a la hora de percibir el entorno. Partir de estas afirmaciones y contrastarlas con lo expuesto en Venecia, no hace más que confirmar la argumentación.
La exposición de la Escuela deja en evidencia la dificultad intrínseca del problema de trasladar una experiencia basada en postulados de fuerte arraigo con una región, una cultura, y una forma de hacer las cosas. El traspaso de un contexto a otro deja demasiada información en el camino, o al menos la síntesis no posibilita su lectura global. Si el objetivo era mostrar los proyectos, esto no queda demostrado en las maquetas de resina, que como hemos dicho no son más que un ejercicio de representación formal bien logrado. Por el contrario, si la meta era mostrar la experiencia educativa, no se logró concretarla.

A lo sumo algunos pasajes del texto curatorial dan cuenta y contextualizan los proyectos registrados en los audiovisuales y el catálogo. Respecto a los otros componentes de la muestra si bien coherentes con una particular forma de hacer las cosas, no dejan de ser más que guiños para entendidos, evidenciando el esfuerzo por poner en contexto algo que pertenece y solo se explica en el lugar. En definitiva en la exposición en Venecia queda diluida una potente experiencia educativa, así como los resultados académicos producto de ella.

El pabellón de Chile, si bien logró compilar el notable trabajo de la escuela de Talca, cuyo programa educativo en sí era apropiado para el llamado de la Bienal, no pudo mostrarlo adecuadamente, ni supo tampoco avanzar en presentar nuevos desafíos, lo que queda en evidencia al ubicarse justo frente al trabajo de sus ex alumnos Sheward y Del Solar. Pese a lo anterior, se trata de un montaje elegante y sobrio, que consolida un alto nivel de la presencia chilena en Venecia luego del León de Plata de la Bienal anterior.

Sin embargo, la operación más importante que confirma la hipótesis, es el traslado del mirador de Pinohuacho desde el volcán de Villarrica a la laguna del Arsenal. Confluyen en la muestra de Grupo Talca una serie de acontecimientos que no son más que una sumatoria de adaptaciones y esfuerzos desmesurados para dotar de sentido a una obra que deja de tenerlo fuera del Valle Central.

Primero una descontextualización legal. Las obras de arquitectura, como bienes inmuebles, no son consideradas como objetos que puedan trasladarse. Es por ello que al momento de cumplir con los requisitos de exportación, seguros y permisos, Sheward y Solar se vieron en la necesidad de clasificar al mirador en los formularios aduaneros como una escultura. Clasificación propia del mundo de la obra de arte que además les permitió ingresar a territorio europeo una estructura realizada con un material vivo, madera, lo cual generaba problemas con las autoridades sanitarias italianas. Esto ya de por sí confirma la descontextualización. A Venecia arriba una obra de arte y no un casetón de acopio de papas ni un mirador turístico en la falda de una montaña. Es en el traslado de la obra que se verifica que no solo hay una operación de descontextualización sino también de desplazamiento de sentido, al punto que podríamos decir que el artefacto de Grupo Talca en la Bienal no es otra cosa que un *readymade*.

Segundo, un esfuerzo económico y logístico. El mirador fue trasladado por agua cientos de kilómetros, casi como si fuera una de las tradicionales "mingas"[24] del sur, ejercicio colectivo en el que los vecinos se apoyan para trasladar sus casas de madera de un solar a otro, e incluso de una isla a otra a través del pacífico sur mediante lanchas. Se necesitaron 45 días en barco y poco más de U$S 70.000 para trasladar el mirador de 20 m2 que en su momento costo poco menos de U$S 3.000. Los bueyes fueron sustituidos por carretillas hidráulicas que permitieron posicionar cada una de las 221 piezas de madera coigüe de 200 kilos cada una[25]. Rechina el hecho, de que una obra realizada desde el sentido común y la austeridad de recursos y materiales, con el objetivo de proveer de infraestructura turística a una familia

24 Tradición de la "minga" es una tradición del sur chileno, característico de la localidad de Chiloé, en el que los vecinos se apoyan para trasladar sus casas de madera de un solar a otro, e incluso de una isla a otra. El proceso se inicia desvinculando la casa de su lugar, se separa la construcción de sus cimientos, es colocada sobre unas vigas de madera que funcionaran durante el traslado como una plataforma de arrastre, y se retiran las puertas y ventanas, para reforzar los huecos y el interior con puntales y cruces de San Andrés. Una vez asegurado que durante el traslado la estructura no se deformará en exceso, la casa es arrastrada con un gran esfuerzo físico. Mediante medios mecánicos, manuales o animales como las tradicionales yuntas de bueyes, la estructura comienza a deslizarse lentamente. Cuando el viaje se realiza sobre las aguas del pacífico sur, se espera un día de mar tranquila y mediante un pequeño remolcador la casa es trasladada flotando de orilla a orilla, para con cuerdas y poleas proceder a su traslado definitivo.

25 R. Sheward, comunicación personal, 20 de julio de 2017



Figura 84 – Escuela de Arquitectura de Talca. Obra de Título "Mirador Pinohuacho". Pinohuacho, Comunidad de Villarrica, Chile. Estudiante: Rodigo Sheward. Profesor Guía: Germán Valenzuela. Foto: Autor Desconocido.



Figura 85 – Exposición Mirador de Pinohuacho en el Arsenal de Venecia (2016). Grupo Talca. Foto: Cristobal Palma.

pobre del sur de Chile, deba trasladarse con un costo casi veinticinco veces superior a su presupuesto inicial para ser mostrada descontextualizadamente en una bienal de arquitectura en Europa.

Por último Pinohuacho fue no sólo recontextualizado físicamente, transportado 15.000 kilómetros, encumbrado a la categoría de obra de arte, sino que técnicamente se trata de otra obra. Al momento de ser desarmado el pabellón fue numerado meticulosamente pieza por pieza elaborando un plano de montaje, que como un *mecano* ponía en relación cada una de las partes (Ver Fig. 86). Un esfuerzo que según los autores pretendía reproducir exactamente su textura y color como en su ubicación original. Sin embargo, el mirador una vez llegado a Venecia, y luego de seleccionado el lugar dónde iba a ser expuesta (a orillas del canal del Arsenal)[26], se arma en espejo, quedando el banco que permite observar el paisaje a la derecha (Ver Fig. 85). Esta operación surge de la constatación que para obtener las mismas sombras que el banco arroja en el suelo de madera, por la orientación del emplazamiento, opuesta a la original en Villarrica, sólo se podría lograr si se armaba al revés (Ver Fig. 84-85). Curiosamente como si el propio pabellón hubiera sabido que se encontraba ahora en el hemisferio norte.

El mirador de Grupo Talca se explica a través de su presencia en el paisaje del sur chileno. Este tipo de construcciones, de fuerte impronta paisajística son obras destinadas a proporcionar una experiencia única de un cierto lugar, concebidas y creadas en la naturaleza. No son objetos encerrados en sus propios límites, sino que por el contrario, se integran en sus respectivos entornos porque están comprometidos con ese sitio. Se encuentran ligados al lugar de forma irreversible. De ahí que cuando se las traspasa a una galería la energía y la fuerza de que son portadoras, puede trastocarse o alterarse. Características que son propias a corrientes artísticas como el *landart*. Un ejemplo de ello son las obras de Richard Serra que se encuentran en la colección particular del Guggenheim de Bilbao, donde la energía que transmiten es otra o nula respecto a su emplazamiento original, y por tanto, adquieren un nuevo sentido[27]. La obra cuando ha sido concebida para un entorno natural y se traslada a una galería, y el Arsenal lo es, tan solo nos proporciona una aproximación a la impresión que genera en nuestros sentidos verla en su ubicación original.

Descontextualizar “Pinohuacho” no hace más que confirmar una de las principales hipótesis formuladas por Talca: estas obras se explican en su contexto y surgen de las problemáticas del sur chileno, y su descontextualización o desplazamiento de sentido pone en evidencia su pertenencia al paisaje del Valle Central.

×

26 Cuenta Rodrigo Sheward en entrevista que las autoridades de la Bienal temían que la obra realizada con madera pudiera contener elementos orgánicos como hongos e insectos que afectaran las construcciones centenares de los galpones del Arsenal. Originalmente la obra iba a ser exhibida al interior. Así consta en los primeros bosquejos realizados por Grupo Talca enviados al curador de la Bienal.

27 Por ejemplo si se compara con obras como Te Tuhirangi Contour (1991–2001) ubicada en Kaipara, Nueva Zelandia.



Figura 86 – Desmontaje del Mirador Pinohuacho . Villarrica. Febrero 2016. Foto: Cristobal Palma.



Figura 87 – Bienal de Arquitectura de Venecia 2016. Armado del Mirador de Pinohuacho en el Arsenal. Mayo 2016.
Foto: Cristobal Palma



Figura 88 – La "minga" se realiza en la localidad de Chiloe y consiste en el traslado de una casa realizada con madera. Las razones que motivan el traslado pueden ser entre otras, la necesidad de acercarse a un camino o la adquisición de un terreno nuevo. Para lograrlo se separa la construcción de los cimientos , colocando unas vigas de madera, "varales", que funcionaran durante el traslado como patines de un trineo. Se le retiran las puertas y ventanas, reforzando el interior con puntales para que no se deforme durante el trayecto. La casa se ata a yuntas de bueyes, toros o a tractores y se arrastra. El traslado puede realizarse a través del mar y es necesario el arrastre con un barco para luego acercarla a la orilla con cuerdas y proceder al traslado definitivo.



RF

REFLEXIONES FINALES

REFLEXIONES FINALES

A modo de cierre, en este apartado procuraremos reflexionar sobre algunos temas que parece pertinente instalar en la discusión disciplinar, sin aspirar a formular juicios concluyentes, sino consideraciones meramente provisionales para un mayor y mejor entendimiento del fenómeno estudiado.

ORIGINALIDAD

¿Qué hay de original en los proyectos de arquitectura presentados en este trabajo? Si inscribimos esta pregunta en cada uno de los proyectos por separado la respuesta probablemente sea poco en la mayoría de los casos. Aislarlos fuera de su contexto académico implicaría tratarlos como edificios comparables con tantas otras obras de arquitectura de excelente calidad que se hacen en Chile año tras año. Obras que por complejidad, escala, presupuesto y factura son referentes disciplinares en distintos ámbitos. Obras que además, surgen del ejercicio profesional de talentosos arquitectos. Los objetos fruto de la práctica arquitectónica de la Escuela de Talca son por el contrario ejercicios académicos. Ensayos de estudiantes producto de una reflexión arquitectónica acerca de una particular forma de hacer y enseñar la disciplina que surge de la alianza arquitectura-paisaje. Desde fines de los años 90 esta practica ha funcionado a la perfección para poner a Chile en el mapa de la arquitectura de alto nivel en el mundo.
La originalidad y potencia del trabajo de Talca se encuentra dado a través del conjunto y no de la parte, del proyecto colectivo por sobre el individual. Talca no es una oficina de arquitectura, son proyectos de una escuela, no solo entendida como institución sino también como *"conjunto de características e ideas que conforman las obras de una corriente arquitectónica, dentro de un movimiento más amplio"*[01]. Las 500 obras productos de diez años de trabajo conforman un solo proyecto, el de la Escuela de Arquitectura de Talca. Proyecto que sí consideramos original y digno de ser sometido al análisis y estudio. ¿Por qué original entonces? ¿Por el tipo de arquitectura que enseña y produce? La arquitectura que surge de los distintos talleres a escala uno:uno de la Escuela se inscriben dentro del *canon* chileno de producción de arquitectura digamos culta. O por los menos una gran parte de ella. Entendiendo canon como *"conjunto de normas, preceptos o principios con que se rige un movimiento artístico"*[02]. Características que ya hemos revisado con anterioridad y que denotan una particular sensibilidad respecto al paisaje, sus tradiciones y oficios. En la producción de la Escuela, por su condición de laboratorio, podemos reconocer que muchas de estas sensibilidades se encuentran exacerbadas, llegando en algunos pocos casos a obtener soluciones muy potentes y arriesgadas, a veces difíciles de lograr en el ámbito profesional al menos en escala similares. Claro que ello, desde luego, puede obedecer a talentos individuales, lo que nos alejaría de la idea de conjunto.
Lo novedoso y original del fenómeno estudiado se encuentra en el ensamble de un modelo de enseñanza y aprendizaje de arquitectura que conjuga esa forma de hacer con una particular manera de enseñar. Es en el modelo matérico de la Escuela donde radica gran parte de su originalidad. Un proyecto académico,

---

01 Real Academia Española (2020). Definición Escuela. Recuperado de: https://dle.rae.es/escuela

02 Real Academia Española (2020) Op. Cita ()

ideológico y político: un modelo de enseñanza, que propone una forma de hacer, pero que además entiende que la arquitectura no debe ser solo para algunas clases, ya que no debemos soslayar que gran parte de la producción chilena contemporánea está vinculada a generosos presupuestos.

APRENDER A PENSAR (HACIENDO)

¿Qué deben aprender los estudiantes del oficio de la arquitectura durante sus estudios universitarios? Esta pregunta se debe tratar de responder sabiendo de antemano que en Latinoamérica la formación universitaria no solo entrega un grado académico sino también un título profesional habilitante.

En el mundo occidental, la enseñanza formal y sistemática del oficio de la arquitectura data de hace varios siglos, reconociendo como remoto antecedente el "Cours D'architecture" de François Blondel de la Real Academia de Arquitectura Francesa (1675) [03].

Es desde ese entonces, que la licencia para ejercer la profesión, por la responsabilidad civil que conlleva, quedó fuera del ámbito académico y se otorga por distintas autoridades que certifican la capacidad y destrezas del aspirante. La clase para el examen voluntario dictada en la Architectural Association (AA School) para entrar al RIBA comenzó en 1863 (Baixas et al, 2005, p. 18), estableciéndose por primera vez el estudio sistemático para la habilitación profesional comprobado por examen dentro de una universidad. En los Estados Unidos, fue el Massachussets Institute of Technology (MIT) la primera institución académica reconocida por la American Institute of Architects para rendir el examen especial en 1865 (Baixas et al, 2005, p. 18).

Es así que a lo largo del siglo XX se comienza a aplicar paulatinamente, en muchos países occidentales, el examen universitario fiscalizado para el otorgamiento del título habilitante de arquitecto. Sin embargo, en Latinoamérica este procedimiento fue distinto. La universidad asumió la responsabilidad del otorgamiento del título profesional sin que medie otra fiscalización externa, constituyéndose en uno de los principales referentes éticos de la sociedad latinoamericana, determinando así que sus responsabilidades fueron mayores que la de transmitir y producir conocimiento.

No obstante lo cual, y a causa de esta tradición, la arquitectura se ha mantenido dentro del hermético círculo de la universidad, la que otorga licencia vitalicia para ejercer la profesión sin que existan instancias de actualización sistemática o condiciones de vigencia para tal habilitación. El reclamo de muchos estudiantes sobre la enajenación de la universidad frente a la realidad y en particular, de la distancia entre el ejercicio de una profesión y los saberes adquiridos en las escuelas señala, al menos, un problema que pone en crisis para algunos el modelo actual de enseñanza. Conflicto que arroja otra pregunta. ¿En la universidad se debe aprender a hacer o aprender a pensar?

Oposición engañosa que parte de la afirmación que para hacer no hay que pensar. Probablemente la respuesta más acertada es que se debe enseñar a hacer ambas cosas, y no necesariamente por separado, y que tal oposición induce a una falacia. Es importante poner de relieve que los modos de aprender universitario son, más que un aprender a hacer, un aprender a pensar; más que conocer, trabajar el conocimiento y más que informarse, trabajar la información. Se entiende que la universidad provee de

03 Fue el creador de la Ecole des Arts y el autor de los seis volúmenes sobre "Cursos de arquitectura civil", el manual que allí se empleaba.

instrumentos para un ejercicio futuro y no por ello dicho ejercicio debe constituirse en modelo pedagógico. La Escuela de Talca no propone reproducir en el ámbito académico el ejercicio de una profesión, sino que, eludiendo ciertos componentes de la enseñanza tradicional de la arquitectura, pretende impartir el oficio de una disciplina utilizando como metodología una educación basada en la producción de objetos más que en la representación de los mismos. Si bien la obra de titulación funde la experiencia académica y profesional en una sola arista, no por ello dejan de ser ejercicios que enseñan a pensar e inducen a la reflexión.

APRENDER REPRESENTANDO VS. APRENDER HACIENDO. SIMULACRO VS. REALIDAD

¿Se pueden eludir algunos componentes de la enseñanza tradicional? La Escuela de Talca ha optado desde sus comienzos por hacerlo, apostando a un modelo que privilegia una educación material sobre la espacial. (Uribe Ortiz, 2011, p. 67) Forma de enseñar y aprender arquitectura que prioriza enfrentarse a pequeños problemas reales en lugar de simular resolver grandes problemas.

Este tipo de proceso de validación, que es el que despierta mayor interés en la experiencia y el "modelo Talca", es también uno de los más cuestionados. Cuestionamiento que surge porque expide un título habilitante. Los detractores del modelo insisten en que un examen de titulación basado en una obra de pocos metros cuadrados, prácticamente sin programa arquitectónico, sin ingenieras de acondicionamiento, con una estructura sencilla que calcular, y con una resolución material simple, no es suficiente para verificar la adquisición de conocimientos necesarios.

Desde el interior de la Escuela la argumentación contraria para validar el modelo, afirma que un examen de título no pretende evaluar y contemplar todas las destrezas aprendidas en la carrera, sino simplemente seleccionar algunas, que consideren sean el indicador más fiel para verificar que las competencias y conocimientos estén instalados en los estudiantes. En este proceso de elegir, el título tradicional privilegia algunas destrezas pero deja por el camino otras igualmente importantes. La titulación tradicional basada en el simulacro de resolución de un programa y edificio de escala media y grande, toma por válido que el estudiante se enfrenta a una situación similar a una real. Aborda un *layout* complejo, su resolución formal, constructiva y técnica a través de la coordinación de las ingenierías.

Si bien este modelo es de comprobada eficacia y el más extendido en la actualidad, no por ello debe ser el único válido, ni tampoco se puede dejar de reconocer que soslaya algunos componentes de verificación en la formación del estudiante. En muchos casos estas simulaciones se basan en programas de gran escala, inabarcables, con una complejidad que resulta poco creíble pueda ser abordada por una persona, en donde no existen restricciones (ni presupuesto, ni tiempos, ni recursos, ni materiales, ni de gestión). Al liberarse todas esas variables tan inherentes a cualquier proyecto real de arquitectura, se puede afirmar también que la formación tradicional deja de lado muchos de los componentes que hacen a la formación profesional y que son tan propios del diseñar y construir un edificio.

¿Cuál modelo es el mejor? Probablemente esta pregunta no pueda responderse en forma categórica, y al intentar hacerlo debe necesariamente tenerse en cuenta el contexto. Al decir de Joseph Quetglas *"¿Qué es eso de la enseñanza de la arquitectura? Desde mi punto de vista, preguntarse por cómo se enseña arquitectura*

o cuáles son los problemas o las tendencias que tiene la enseñanza de la arquitectura, equivale a preguntar, ¿a qué temperatura hierve el agua? Yo que sé. O me localiza dónde está proponiendo enseñar arquitectura, o no tengo nada que decir sobre esta pregunta tan global y vacía." (Quetglas, 2005, p. 8)

PERFIL DEL ARQUITECTO

¿De qué manera Talca establece su propio campo, asegurando proyección y espacio para sus egresados? Se combinan en esta pregunta las dos responsabilidades sociales que recaen sobre el diseño de la enseñanza de la arquitectura: asegurar que los egresados cumplan con el rol que la sociedad espera de ellos, que es la concepción, proyectación y supervisión de la construcción de un edificio, y preparar a esos mismos egresados para que puedan desenvolverse en un trabajo dignamente remunerado.

En la actualidad asistimos a un mundo de gran incertidumbre en el que las profesiones y carreras de siempre, han dejado de ser nichos estables, llevando a reparar en lo vano del esfuerzo que, año a año, profesores y estudiantes de las carreras de arquitectura dedican al proceso de enseñanza - aprendizaje de la proyectación de edificios como única competencia exclusiva de la profesión de arquitecto.

Germán Valenzuela en una entrevista realizada en 2017 contaba que la Escuela nunca se propuso formar proyectistas brillantes, los estudiantes que acudían a las aulas de Talca no tenían ese perfil, ni formación anterior que les proporcionara un bagaje cultural necesario para ese tipo de profesional. El estudiante recién ingresado a la escuela no asignaba un valor trascendental al espacio, ni valor cultural a la arquitectura más allá de su fin práctico. Es a partir de estas constataciones que desde el comienzo de la Escuela se ordena el proceso de la enseñanza de acuerdo a tres dominios: 1) Operar, que incluye las competencias relativas a la proactividad necesaria para el desempeño profesional en un medio competitivo. 2) Oficiar, que incluye las competencias relativas a la concepción, proyectación y supervisión de la construcción de un edificio, en su definición extensa. 3) Innovar que refiere a las competencias relativas a la transformación del conocimiento en riqueza.

El dominio de estas tres competencias, emprender, proyectar y gestionar, habilita al egresado para insertarse en ámbitos laborales que, siendo distintos al de la proyectación, requieren de la mirada amplia del arquitecto.

La Escuela, a pesar de la especificidad de su método de enseñanza, pretende dotar al estudiante de competencias más que de conocimientos, procurando formar un arquitecto que pueda desempeñarse en distintos ámbitos laborales.

Cabe preguntarse si esa mirada amplia del quehacer disciplinar refiere solamente a un contexto especifico. El arquitecto egresado de la Escuela, ¿ha recibido la formación necesaria que le permita operar a gran escala o con instalaciones complejas? Probablemente no. Cabe de todas formas preguntarse si una formación tradicional permite a un estudiante promedio hacerlo también, ya que sería ingenuo pensar que resolver un hospital dentro de los cursos de grado genera los conocimientos necesarios para hacerlo en la realidad. Partiendo del consenso que la universidad enseña a pensar más que a hacer, podría decirse que el estudiante de Talca egresa formado para enfrentarse a dificultades y problemas que desconoce. Problemas que resolverá aprendiendo en la medida que se vaya desarrollando en su vida profesional.

Alvin Boyarsky, quien fuera director de la Architectural Association desde 1971 a 1990, pensaba que enseñar arquitectura era poco menos que una idea absurda y que si lo que se pretendía era adiestrar en el arte de hacer edificios, los estudios y oficinas de arquitectura cumplían mucho mejor este papel. El canadiense entendía el acto del aprendizaje de proyectos como un espacio de diálogo y creatividad, donde todo debía ser puesto en duda para provocar especulaciones y riesgo. (Gimeno, 2016, p. 12)

Por último y para aportar datos más objetivos al debate, es posible mencionar el *ranking* elaborado por la revista "América Economía"[04], que publica todos los años un listado de las 10 mejores universidades para estudiar una determinada carrera en Chile. Talca ha logrado ubicarse en quinto lugar en 2018 y cuarto lugar en 2019. Este listado pondera entre otros factores el ratio de inserción laboral durante el primer año de egreso. Talca presenta actualmente un 87,5 %, contra un 88% de la Pontificia Católica de Chile que se encuentra en primer lugar en el ranking de Escuelas de Arquitectura. (América Economía, 2019) Esto nos indica que el profesional egresado de Talca es demandando por el mercado de arquitectos chilenos, lo que supone que su formación lo hace un profesional formado acorde con las necesidades del medio en el que debe insertarse.

CULTURA VISUAL VS. CULTURA MATERIAL

No cabe duda de que uno de los atributos de la arquitectura contemporánea es la visibilidad. De hecho, la gran mayoría de las escuelas de arquitectura hoy en día ponen un fuerte acento sobre ella, en detrimento de la cultura material sobre el proyecto. Modelo de enseñanza dominante que se ha encargado de separar las estrategias proyectuales de los conocimientos técnicos. Los talleres de proyecto parecen estar más interesados en la formulación de estrategias cada vez más generales, manteniéndose alejados de la definición material del proyecto arquitectónico. Existe así un pensamiento proyectual, basado en estrategias y desarrollos tipológicos, soportados por imágenes tectónicas, pero muy alejado de la concepción material del proyecto y de las leyes y procedimientos técnicos que acompañan su factura. Esto es parte de nuestra cultura, una cultura que se ha vuelto visual, fenómeno al que la arquitectura no es ajena. Los *renders* en arquitectura son cada vez más realistas, y se han convertido en una potente herramienta de diseño y de venta de los proyectos. No reconocer su valor para la disciplina sería una necedad.

Sin embargo, existen detractores de esta herramienta, considerándola en muchos casos como superflua. Más allá del debate sobre la herramienta y el dominio de la técnica del *render* por sobre la técnica constructiva y material, existe en la escena arquitectónica contemporánea una vuelta a la cultura material. Ya lo comenta Luis Fernández Galeano, para quien *"En un mundo saturado de imágenes digitales, el retorno a la humildad física y táctil de los materiales tiene un camino de conocimiento que purga lo superfluo. El énfasis en los materiales suele coincidir con un interés por lo local y lo primitivo que sugiere una resistencia a la globalización."* (Fernández Galeano, 2013, p. 3) Afirmación, quizás extrema, pero que se puede reconocer en los procesos de diseño de estudios de arquitectura como el de Christian Kerez (Suiza), RCR

04 En la metodología deAmérica Economía, la ponderación del ranking por carrera selecciona "a las diez primeras universidades que las imparten, considerando la sede con más alumnos inscritos y con matrícula de primer año vigente, conforme las siguientes dimensiones de análisis".

Arquitectes (España), Peter Zumthor (Suiza), Aires Mateus (Portugal) entre otros.
Desde sus comienzos la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, ha optado por este modelo.

ESCALA REAL

El modelo de Talca basado en el hacer arquitectura, en su momento fue lo bastante original como para concitar el interés disciplinar.
Hoy en día son varias las Escuelas de Arquitectura que trabajan de acuerdo a proyectos académicos similares, en los cuales las construcciones a escala real forman parten de sus currícula. Así, durante la última década hemos presenciado la proliferación de ejercitaciones 1:1 en distintas escuelas, en especial del panorama europeo y americano, muchas de ellas en el ámbito de *fab labs,* siendo paradigmáticas las experiencias del MIT, la Architectural Association y la ETH de Zurich. Sin embargo, son pocas las que lo hacen como forma de evaluar el trabajo final de carrera. Generalmente este tipo de trabajos en base a *workshops*, son experiencias puntuales de corta duración en instancias intermedias de la carrera, siendo de momento Talca, de las pocas, o la única quizás, que utiliza este tipo de trabajos para verificar que las competencias están instaladas en los futuros profesionales. Incluso es de las pocas también que trabaja este tipo de experiencias en el medio. La mayoría de ellas se encuentran relegadas a los *halls*, jardines de campus y salas de exposiciones (a menudo también universitarias), por lo que estas experiencias terminan creando a su alrededor un extraño sentimiento de ensimismamiento, casi como si les costara conectarse con la realidad y siguieran recluidas en el espacio abstracto e infinito de la pantalla de las computadoras personales. Son pocos los casos en los que estos artefactos producidos en el ámbito académico consiguen vincularse con posibilidades constructivas reales y duraderas, pero por sobre todo con el tejido físico y social de la ciudad y el territorio en su conjunto, con su habitantes y sus preocupaciones. O sea, en la mayoría de los casos no dejan de ser grandes maquetas que como no entran en las aulas de los talleres de proyecto deben exponerse en locaciones de mayor tamaño, sin conseguir, empero un vínculo real con el medio.
En el caso de la Escuela de Arquitectura de Talca, desde el comienzo ha existido una fuerte preocupación en que estos objetos producidos por lo estudiantes sean artefactos que tengan una relación real con el medio y que obedezcan, en la medida de lo posible, a los intereses de una comunidad, enfrentándose en la gran mayoría de los casos a problemáticas reales.
Esta preocupación es explícita desde la formulación del problema. El estudiante debe encontrar una problemática en el territorio, a la cual procurar dar solución a través del diseño y fabricación de un objeto. Tanto la incidencia real que termine teniendo, como la calidad arquitectónica final, sin duda puede ser opinable en mucho de los casos, pero lo que sí parece inobjetable es la voluntad por dar solución o responder al menos, a ciertos problemas o demandas reales. Por ello las obras de titulación son financiadas por fondos municipales o incluso donaciones de privados, lo que no sería posible si no lograran concitar el interés público.
Al respecto el profesor Germán Valenzuela señala en un artículo que denomina “Lo Contemporáneo y lo Concreto” que:

> *La producción de las escuelas de arquitectura se mantiene suscrita a las cuatro paredes de los espacios de trabajo: se inspira en la sociedad a la que observa y comenta, pero no llega a insertarse realmente en ella. La realidad compleja y heterotópica de nuestros territorios sumado a la velocidad de cambio de la sociedad supone un cambio de paradigma en la formación. Existiendo consenso en torno a la creciente insuficiencia en la formación del arquitecto, insuficiencia producida en parte por la falta de contacto con la realidad, la supresión de la complejidad, la supremacía del discurso desarrollista, entre otros muchos asuntos, en desmedro de una formación que ponga como eje central solucionar los problemas del hombre y su habitar a partir de un conocimiento directo que incorpore los conflictos reales del territorio.* (Valenzuela, 2016, pp. 251-252)

CONTEXTO

¿Es posible extrapolar la experiencia de Talca a otros contextos? La respuesta es sí y no. Desde una perspectiva más de fondo, y aceptando la experiencia de Talca como una educación con mayor énfasis en la experiencia que en la simulación, la respuesta es sí. La Católica de Valparaiso forma desde hace años estudiantes a través de ejercitaciones a escala real. Ambas comparten la palabra construir, sin embargo la pregunta que se hacen y lo que hacen es totalmente distinto. Valparaiso construye desde la poesía, Talca construye desde la materia. Esta diferencia nos lleva a pensar que de importar un modelo se vuelve imprescindible entender el contexto. Primera lección que tuvieron que aprender los profesores al llegar a Talca. Contexto que está dado por el estudiante y por el entorno físico de donde proviene y donde presumiblemente va a ejercer. Un modelo como el de la Escuela de Talca carecería de sentido en una ciudad como Santiago de Chile o Montevideo.

Ello lleva a introducir otro factor en la ecuación de la pregunta, que se relaciona también con el contexto. Chile tiene hoy en día 44 Escuelas de Arquitectura, Uruguay 2, una pública y otra privada. La pública atiende al 90% de los estudiantes. Si bien cuenta con 9 talleres, todos se encuentran bajo el mismo Plan de Estudios. Por lo que en la respuesta a la pregunta inicial -si es extrapolable la experiencia de Talca- también subyace un asunto político. Esta modalidad puede no ser compartida por todas las personas que conforman una determinada escuela y su comunidad académica, que es también un espacio político y, como tal, implica acuerdos y consensos.

Así a la pertinente extrapolación se le suma la posibilidad de hacerlo. A lo largo de la historia las experiencias alternativas han sido resultado de un aislamiento. Basta recordar "Utopos" de Tomás Moro para entender que la situación insular muchas veces se vuelve condición necesaria para imponer ciertos cambios y establecer modelos alternativos. Aislamiento necesario para estar lo suficientemente lejos de las miradas y los juicios. Valparaiso pudo hacerlo, pero para ello se debió refundar. Lo hizo en 1952, a la luz de "Amereida", proyecto que aunaba vida, trabajo y estudio. Surge así un nuevo lugar para la experimentación y la ejecución de los oficios.

En el caso de Talca nació *ex novo*, una pequeña nueva Escuela, aislada en el centro del país, condición periférica que permitió establecer un modelo pedagógico alternativo sin tener que lograr los consensos, muchas veces necesarios, para generar cambios importantes dentro de las instituciones.

FUTURO

En 2005 egresa Carlos Candia, primer titulado de la Escuela de Talca, entregando el proyecto denominado "Tres Miradores en el Sendero de Chile" (Reserva Nacional Bellotos del Melado). Más de 15 años después, la Escuela ha producido cerca de 600 obras de titulación, a razón de unas 40 por año. Esta prolífica producción cuenta con una variedad importante de programas, locaciones, resultados y formalizaciones, pero también ha generado cierto comportamiento endogámico, en especial en lo que refiere a las estrategias de proyecto presentadas por los estudiantes que han hecho de los propios trabajos de titulación sus referentes.

Podemos detectar algunas familias de proyecto, como miradores o sombreadores, que salvo leves variaciones geométricas, tienden a generar soluciones constructivas y formales similares entre sí. Esto de por sí no necesariamente supone un problema, pues podría decirse que en cualquier caso el aprendizaje del estudiante, siempre y cuando cumpla con ciertas etapas, está asegurado. Y muy probablemente sea así.

Este tema, más allá de los meramente formal, puede poner de manifiesto un problema en la Escuela de Talca y su metodología de aprendizaje. La estrategia didáctica basada en la construcción de la obra de título de Talca, supuso siempre el postulado máximo de aprender haciendo, pero no desde la repetición de recetas aprendidas o comprobadas, sino desde la práctica como fuente de saber y reflexión. Enfrentarse a problemas desconocidos, aportando soluciones concretas a problemas reales, a través de una obra construida, fue el gran acierto y descubrimiento de este grupo de profesores, hace ya casi veinte años. Enseñar a pensar requiere que el alumno sea conducido a plantearse las preguntas correctas, a formular su propias hipótesis, a buscar los métodos o técnicas que puedan ser adecuados y a validar la efectividad de las posibles soluciones, en un proceso de aprendizaje continuo. En definitiva, aprender a pensar es cuestionarse todo, no dando nada por hecho. El valor de la educación universitaria está en su capacidad de raciocinio y análisis, no en la cantidad de métodos que sean capaces de aplicar de manera *cuasi* automática.

Resolver problemas tipo es algo relativamente sencillo de enseñar, de aprender y de calificar. Sin embargo, los profesores de la Escuela siempre señalaron, a través de su forma de pensar y hacer, que su utilidad es extremadamente reducida. La universidad no puede basarse en certezas, y no debe dejar de preguntare ni cuestionarse. Talca, aunque sin dejar de cuestionarse, no ha logrado salir de su modelo, ha quedado prisionera de su propio método, tejiendo un mundo de certezas, configurado por un discurso sólido y seductor, pero que con el tiempo empieza a perpetuarse.

Quizás habrá que esperar algunos años para entender si la Bienal de Venecia, en tanto punto de inflexión, reperfilará algunos cambios en las formas de enseñar la arquitectura dentro de la Escuela. No es fácil inventarse una vez, menos dos, pero sí es obligación de la universidad no dejar de intentarlo.



RB

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ábalos, I. (2000). *La Buena Vida*. Barcelona: Editorial GG.

Ábalos, I. (2005). *Atlas Pintoresco Vol. 1: El Observatorio*. Barcelona: Editorial GG.

Adriá, M. (2012). *Habitar el Territorio*. En J.L. Uribe & A. Giriborio (Eds.). Talca: Cuestión de Educación. (pp. 17-22), México D.F.: Arquine.

Adriá, M. (2013) *Blanca Montaña*. Mexico D.F.: Editorial Arquine.

Aguirre, E. (2017). *Habitar la orilla. De los lugares colectivos y la estructura de la ruralidad en el Valle Central de Chile: una revisión de tipos y casos*. Revista Arquitecturas del Sur. Volumen N°51. pp. 56-57.

América Economía, Ranking de las Mejores Universidades de Chile 2019. Recuperado de: https://mba.americaeconomia.com/articulos/notas/conozca-los-resultados-del-ranking-de-las-mejores-universidades-de-chile-2019

Alarcón, J.P. (2017) Construcción rural como representación. Infraestructura agrícola menor en el valle central de Chile. *Revista Rita*. N°. 8, pp. 146-153

Alarcón, J.P. (2018). *Gallineros*. Linares, Chile.

Alberti, L. B. (1450) *Tratado De Re Aedificatoria*

Alley, R. (2007) Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.38 en Tate, Bernd Becher and Hilla Becher 1931-2007. Recuperado en http://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718. Consultada el 24 de septiembre de 2019.

Aranda, F. (2011) *Salineas Lo Valdivia*. (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Aravena, A. (2012) Representaciones. *Revista ARQ*, N°. 80, pp. 58-59

Aravena, A. (2015). *Reportando desde el Frente*. Catálogo de la Exhibición. Venecia: Bienal de Arquitectura de Venecia.

Armin, Z. (2005) *Bernd y Hilla Becher, Tipologías*. Madrid: Editorial Fundación Telefónica.

Assael,D. (2008). Mapa 2008 de las Escuelas de Arquitectura en Chile. Plataforma Arquitectura. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-7990/mapa-2008-de-las-escuelas-de-arquitectura-en-chile

Ávila, M. (2007). *Descanso en los Viñedos* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Ávila, A. (2013) *Deconstrucción de una vivienda.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Baixas, J , Sato, A, Román, J, Tidy, J. (2005) Cuatro Escuelas. *Revista ARQ*, Nº 61, pp. 17-24.

Blanco Martínez, R. (2000) *La ciudad ausente: Utopia y Utopismo en el Pensamiento Occidental*. Madrid: Editorial Aka.

Campo Baeza, A. (1996) *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*. Madrid: Servicio de publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Campo Baeza, A. (1997). Cajas, Cajitas, Cajones. Sobre los Estereotómico y lo Tectónico. Recuperado de: https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/1996_LA-IDEA-CONSTRUIDA_09_Cajas-cajitas-cajones.pdf

Campo Baeza, A. (2009). *Pensar con las Manos.* Madrid: Editorial Nobuko.

Campo Baeza, A. (2012). *Principia Architectonica*. Madrid: Editorial Mairea Libros.

Carrau, S. (2016) *Proyectando con el Paisaje* (Tesis de Grado). Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.

Carrillo, K. (2016). *En Resistencia a la Memoria* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Caraves Silva, P. (2007). *La Ciudad Abierta de Amereida Arquitectura desde la Hospitalidad* (Tesis de Doctorado). Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña.

Careri, F. (2016). *Pasear, Detenerse.* Barcelona: Editorial GG.

Castillo, E. (2002). Desde una memoria hecha material. Santiago, Chile. *Revista ARQ*. Vol. Nº 51. p.38

Chamorro, J. (2011) *Descanso sobre las Rocas*. (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de

Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Colafranceschi, D. (2007). *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Editorial GG

Colomina, B. (2007). *Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Editorial Actar.

Colomina, B. (2017). Radical Pedagogies. Recuperado de: https://radical-pedagogies.com/search-cases/

Corner, J.; Maclean, A. (2003) *Taking measures across the American landscape*. New Haven: Yale University Press.

Cruz, J. (2012) Construir en Madera. *Revista Ciudad y Arquitectura*. Santiago, Chile. Nº. 150. p. 18

DelSol, G. (2006). Discurso de Premiación Premio Nacional de Arquitectura 2006. XV Bienal de Arquitectura de Chile. Recuperado de: http://www.germandelsol.cl/ fundamentogermandelsol.htm.

Díaz Hernández, M. (2014) *Sombreadero el Fuerte de Duao* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Talca, Chile.

Drew, P. (2000). *Touch This Earth Lightly: Glenn Murcutt in His Own Words*. Estados Unidos: Editorial Duffy & Snellgrove.

Espinoza, S. (2015) *Esperar en la Riviera*. (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Talca. Chile.

Espinoza, D. (2016) Trabajar con el paisaje: chilenos en la Bienal de Venecia. Recuperado de: http://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/05/15/trabajar-con-el-paisaje-chilenos-en-la-bienal-de-venecia/

Fernández Galeano, L. (2002). Último Chile. *Revista Arquitectura Viva*. Nº 85.

Fernández Galeano, L. (2009). Obra Mínima. *Revista AV Monografías*. Nº 140.

Fernández Galeano, L. (2013). Materia local. *Revista Arquitectura Viva*. Nº 151.

Frampton, K. (1974). Leyendo a Heidegger en Oposiciones, No. 4. Cambridge, Massachussetts. MIT Press. pp. 6-9

Frampton, K. (1995). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal.

Galofaro, L. (2007). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Editorial GG.

Gimeno, A. (2016). Mas vale ser punky. *Revista Mapeo*. Montevideo, Uruguay. Taller Danza. Volumen No. 15. p.12

Gonzalez, K. (2011). *Paisaje de la Memoria en Talca.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.Recuperado de: http://talcaciudadymemoria.wordpress.com

Gregotti, V. (1982) Discurso en la New York Arquitectural League. *Revista Section A1*. Vol. Nº 1. pp. 4-10

Heidegger, M. (1994) *Habitar, construir, pensar, conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (1994b). *Poéticamente Habita el Hombre en Conferencias y artículos.* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Hermosilla, A. (2013). Los lugares espacian el espacio. *Revista Aisthesis.* Nº 54. pp. 21-24

Jarpa, C. (2012). *Vigilante del Maule.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Talca. Chile. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159702/vigilante-del-maule-carlos-jarpa

Jorquera, N. (2014). Aprendiendo del Patrimonio Vernáculo: tradición e innovación en el uso de la quincha en la Arquitectura Chilena. *Revista de Arquitectura Universidad de Chile.* Nº 24, pp. 4-11

Jünger, E. (2002) *La emboscadura.* Madrid: Editorial Tusquets Editores S.A.

León, A. (2016). Prisioneros de Ritoque. La Ciudad Abierta y el centro de detención. *Revista ARQ*, Nº 92, pp. 80-99

Livni, P. (2010) *Campos Compartidos* (Tesis de Maestría). Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile.

López-Dinardi, M. (2016) Folk Politics at the 15th Venice Architecture Biennale in the Avery Review 18 Recuperado de: https://averyreview.com/content/3-issues/18-18/3-folk-politics/lopez-dinardi-folk-politics.pdf

López de la Cruz, J. (2012). *Proyectos Encontrados. Arquitecturas de la alteración y el desvelo.* Madrid: Editorial Recolectores Urbanos.

López Trueba, I. (2004). *Modelos alemanes e italianos para España en los años de posguerra.* Pamplona: Editorial Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Lorenzo, S; Urbina R. (1978), *La política de población de Chile durante el siglo XVIII*. Santiago: Editorial R, Silva, Quillota.

Mantegna, G. (1988). Open the roof to the rain! Gordon Matta-Clark. *Revista Tema Celeste.* Nº 17/18. pp.39-40.

Maragaño, A. (2016). Algunos cuerpos en el paisaje. Galpones en el Valle Central de Chile. *Revista 180*. Volumen Nº 32. p. 40

Maragaño, A. (2017). Las ligeras formas del habitar. Algunas partes del modelo educativo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. *Revista Europea de investigación de Arquitectura.* Volumen Nº 18. pp. 19-25.

Martín, L. (2015). *Corteza y Gravedad: El plano del suelo como estrategia en la arquitectura contemporánea.* (Tesis Doctoral). Escuelas Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. España. Recuperado de: http://oa.upm.es/39815/1/LAURA_MARTIN_ESCANCIANO_FERNANDEZ.pdf

Mejias, S. (2017). *Oratorio de la Peregrina* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Millán, P. (2015) *Más allá de la Imagen: La Arquitectura del Artesano*. Buenos Aires: Editorial Diseño Editorial.

Moisset, I. (2011). La Escuela sale a los caminos. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=DjB0FpuUsgk

Montaner, Joseph M. y otros (2000) *Introducción a la Arquitectura. Conceptos fundamentales.* Barcelona: Edición de la Universidad de Catalunya.

Montaner, J.M. (2011). *Arquitectura y Crítica en Latinoamérica.* Buenos Aires: Editorial Nobuko.

Moneo, R. (1995). La inmovilidad substancial. *Revista Circo,* Nº. 24, p. 5

Moneo, R. (1997) Architettura e globalizzazione. Alcune fiflessioni a partire dalle vicende dell'architettura cilena contemporanea. *Revista Casabella.* Nº 650.

Moneo, R. (2012) *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos.* Barcelona: Editorial Actar.

Monsalve, Y. (2014). *Soporte Productivo Ñiquén* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Montesinos, H. (2016) *De la Casa a la Plaza* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación) Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Moscoso, C. (2007) *Pabellón de Carreras a la Chilena* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca.

Mujica, F. (2015). Trenes que vuelan de un planeta a otro. *Revista Cuadernos de Arte,* N°. 7, pp. 28-39

Muntañola Thornberg, J. (2007). *Arquitectura desde la Hospitalidad* (Tesis Doctoral). Universitat Politécnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics. Recuperado de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/94120/01Pcs01de14.pdf

Muñoz, F. (2013) *Mirador en Playa del Pez.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Talca. Chile.

Muxi, Z. y Montaner, J. (2014) Renovación de los métodos pedagógicos. La Vanguardia, 9 de abril 2014. Recuperado de: https://inesmoisset.com/2014/04/09/renovacion-de-los-metodos-pedagogicos/

Navarrete Carmona, I. (2019). *Arquitectura y Simbiosis.* (Tesis de grado). Universidad Politécnica de Madrid.

Ortiz, M (2010). *Hornos Tabaqueros*. (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Oppenheimer, A. Hursley, T. (2002). *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. New York: Princeton Architectural Press Ed., p. 55

Ossa, A. (2016) *Hito Conmemorativo para la Comisión Pehuenche* (Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Oyarzún Parra, D. (2009). *Horno de Ladrillo Invertido* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile.

Parra, N. (2013). *Centro de Acopio Quintasur* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Pagano, G.,Guarniero, D. (1936). *Mostra dell'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo.* Milán, Italia. Editorial Ulrico Hoepli Editore.

Pérez Oyarzún, F. (2011) *La excelencia en el límite. Chile, fortuna critica y retos renovados.* En: Fernandez Galiano, L.(ed.)(2010). Atlas Arquitecturas del siglo XXI: América. Madrid, España. Fundación BBVA. p. 269.

Pérez de Arce, R; Pérez, F, Rispa, R. (2003) *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta.* Santiago de Chile: Editorial Contrapunto.

Prieto, D. (2008). *Refugio de Pleamar.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile.

Quetglas, J. (2005) *La Evolución de las Escuelas de Arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Kahn, L. (1972) *From House & Carden, October 1972*, en WURMAN, Richard Saúl, ed. What Will Be Has Alwoys Been: The Words of Louis I. Kahn, Access Press and Rizzoli International Publications, New York, 1986, p. 174

López de la Cruz, J. (2012). *Proyectos Encontrados. Arquitecturas de la alteración y el desvelo.* Madrid: Editorial Recolectores Urbanos. p.23

Radic, S. (2001) Entrevista realizada por Alejandro Crispiani en "Aproximaciones: de la arquitectura al detalle". Ed. Alejandro Crispiani, Santiago, Chile: ARQ ediciones. p. 48.

Radic, S. (2008) El Circo. *Revista 2G*. Editorial GG. N° 44, pp. 138-140

Radic, S. (2017). Smiljan Radic: Yo siempre recolecto cosas de todos lados; de invención hay poco. Recuperado de: https://www.archdaily.pe/pe/883836/smiljan-radic-yo-siempre-recolecto-de-cosas-de-todos-lados-de-invencion-hay-poco

Raquejo, T. (1998). *Land Art.* Barcelona: Editorial Nerea.

Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante.* Madrid: Editorial Laertes.

Rodríguez, J. (2011). *Comedor Emergente*. (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Román, J. (2003) *Ciudad Valle Central.* Talca: Editorial Universidad de Talca

Román, J. (2011). Ondulaciones. Sobre las Obras de Titulación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. *Revista SUMMA+*, N° 117, pp. 124-131.

Román, J. (2013). *Talca Inédito*. Talca: Editorial Pequeño Dios.

Román, J. (2013b). Arquitectura: cuando el paradigma es la educación. Arquine. Recuperado de: http://www.arquine.com/cuando-el-paradigma-es-la-educacion/

Román, J. (2013c). *Talca: Cuestión de Educación.* Mexico D.F.: Editorial Arquine.

Román, J. (2014). Talca: Cuestión de Educación. Ecuador. Bienal Iberoamericana de Arquitectura Académica, Universidad de Cuenca. pp. 110-121

Román, J. (2016). Texto Curatorial Bienal de Arquitectura de Venecia. Recuperado de: http://acontracorriente.cl/texto/

Roman, J. (2016b) About Material and Territory . Architectural Guide Chile, Berlin: Véronique Hours, Fabien Mauduit. DOM Publishers.

Román, J. Uribe, J. (2016). *Against the tide, Pavilion of Chile at the 15th International Architecture exhibition - La Biennale di Venezia*. Alemania: Editorial Hatje Cantz.

Rossi, A. (1982). *La arquitectura de la ciudad.* Barcelona: Editorial GG.

Rudofsky, B. (1964). *Arquitectura sin Arquitectos.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Saénz Obregón, J. (2004) *John Dewey. En Experiencia y Educación.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Sato, A. (2007). *Al margen.* Monografía Smiljan Radic. 2G, Nº 44. p. 5.

Sennett, R. (2009). *El artesano.* Barcelona: Editorial Anagrama

Segre, R. (2011). Ciudad Abierta en Valparaiso: Utopia Latinoamericana del Siglo XX. *Revista Archipiélago.* No. 73, pp. 56-59

Sepúlveda, S. (2009). *Reciclaciudad.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Chile.

Schön, D. (1992) *Formación de profesionales reflexivos: hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje.* Buenos Aires: Editorial Paidos.

Tardif, J. (2008). Las Reformas Educativas Basadas en el Enfoque por Competencias: Una Visión Comparada. Revista de Curriculum y Formación del Profesorado. 12 (3). Recuperado de: http://www.ugr.es/~recfpro/rev123ART2.pdf

Tapia, C. (2012) *Hito Territorial Cuatro Esquinas.* (Tesis de Grado, Memoria de Titulación). Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, Chile.

Tiberghien, G. (2002) En el articulo La ciudad nómada, en Walkscapes: el andar como practica estética, Barcelona: Editorial GG.

Torres Nadal, J.M. (2019) *Arquitectura In-Dependiente*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Trousson, R. (1995) *Historia de la literatura utópica, viajes a países inexistentes.* Barcelona: Editorial Edicions 62.

Valenzuela, G. (2013) Entrevista a Germán Valenzuela. Revista 30-60. Cuaderno latinoamericano de Arquitectura: Innovación. Nº 22, pp. 72-81

Valenzuela, G. (2016) *Lo Contemporáneo y lo Concreto.* Placer en la Disciplina. Montevideo, Uruguay. Taller Danza.

Uribe Ortíz, J.L. (2011). La contemporanización de lo vernáculo en la arquitectura: el caso del Valle Central de Chile. Polis, *Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,* Universidad del Litoral. Nº 13, pp. 28-37

Uribe Ortíz, J.L. (2011). La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca: un modelo de educación. *Revista Dearq.* Nº 9, pp. 62-73

Uribe Ortiz, J.L. (2012) Aprendiendo de las Escuelas. *Revista AT*. s.n.,pp. 91-96

Uribe Ortíz, J.L, Giriborio, A. (2013). *Talca: Cuestión de Educación.* México. Editorial Arquine.

Uribe Ortiz, J.L. (2017) El Modelo Matérico como Herramienta Proyectual en los Alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica.* Ed. Universidad Politécnica de Valencia. Vol. Nº 22, Nº. 30. pp. 98-107

Vozmediano, E. (2002). Entrevista a Ed Ruscha. Recuperado de: http://elena.vozmediano.info/entrevista-a-ed-ruscha/

Walker, E. (2010) *Lo ordinario.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. pp. 2-5

Walker, E. (2017). Entrevista a Smiljan Radic. *El Croquis*. Nº 167. pp. 6-23

Zegers, C. (2008) *Carpinterías.* Santiago: Editorial Aira Colección Arquitectura.

Zolkwer, M. (2015). Obras Pequeñas. 30-60. *Cuadernos Latinoamericanos de Arquitectura.* Nº 48. pp.6-17

Zumthor, P. (2005) *Atmósferas*. Barcelona, España. Editorial GG. pp. 27-33.



A

ANEXOS

E

ENTREVISTAS

ENTREVISTA GERMÁN VALENZUELA (Talca, 11 de mayo de 2017)
CO FUNDADOR DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE TALCA.

Arquitecto por la Universidad Marítima de Chile y Master en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Catalunya y el Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona. Es co-fundador y ex-director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca donde es profesor de distintos cursos de proyecto: talleres de arquitectura, profesor guía de investigación y tutor de obras de titulación.

¿Cómo surge el proyecto de la Escuela?

Surge en 1998 con el primer plan de estudios de la Escuela. En ese año se aprobó por la junta directiva de la Universidad de Talca y en 1999 entramos con la primera camada de estudiantes. Unos 80 aproximadamente. Un gran porcentaje de origen rural. Y fue así que al cabo de los primeros cuatro meses ya nos dimos cuenta de que el plan no estaba mal, pero que estaba desajustado. Veníamos de la Escuela de Valparaiso, de la Universidad de Chile, de la tradición de la Católica de Santiago, etc. O sea de una realidad totalmente diferente. Y ahí surge la idea que tenía que ser mucho más radicales que lo que nosotros mismos nos habíamos podido imaginar en Valparaiso desde donde redactamos el plan. Fue así que surge la idea o la premisa que la herramientas tradicionales de la arquitectura no nos servían para transmitir a los futuros arquitectos las ideas básicas de la disciplina. En una ciudad como esta, que todas las esquinas son iguales, el croquis como herramienta de observación deja por fuera demasiadas cosas. Entonces el primer ejercicio que se hace, en el taller de primer año con Juan Román, es el cubo de materia, y a partir de ese ejercicio surgen una serie de experiencias muy fácticas, de construcción directa, de mucha manualidad. Ejercicios de observación y reflexión acerca del territorio. Fue así que la pregunta del cubo de materia, respecto de que esta hecha la ciudad, el territorio, el lugar donde habitas, fue detonando otros procesos en otros cursos también, como en tecnología o historia, cursos mas manuales, más fácticos. Eso determina también que en 2004, llegado el momento de tener el primer titulante, se nos ocurren dos cosas. Una es que el titulo tenia que ser construido, y conjuntamente con esa decisión se hace el primer taller de obra. Ya veníamos pensando que necesitábamos un taller especial, un *workshop*, un espacio distintos al de los talleres *indoor*, era necesario romper el muro de la universidad, cosas que veníamos discutiendo, y así hicimos el primer taller de obra en la localidad de Curtiduria. A partir de esas discusiones del territorio, y de cual pudiese ser la arquitectura de esta región, con el clima, con la materia, con las tradiciones. Coincidió así con que teníamos el primer titulante, Carlos Candia, y era como obvio que había que construir. Por una cuestión muy natural. Los estudiantes venían de un entorno rural, de una región muy pobre, más pobre incluso que hoy día, no tenia sentido gastarse tres mil dólares en maquetas planos, ni pensar el nuevo hospital o el aeropuerto. Todos esos temas eran como ridiculos para éste lugar. Por lo cual llegamos a esa conclusión de una forma muy natural. No fue una idea brillante que veníamos modelando, fue surgiendo a partir de intuiciones y conclusiones lógicas que nos daba la realidad...

¿O sea que en el plan de estudios original estaba prevista una titulación más tradicional?

Es que el plan de estudios era muy abierto, era bastante ambiguo. Estaba construido de forma generalista a propósito para que nos diera la mayor libertad posible. Aunque era un plan muy radical ya en el 98, pero que nos permitía cambiarlo cuántas veces quisiéramos. Porque definimos los bordes de los cursos, pero no los contenidos con toda precisión, para que pudiéramos tener la libertad de poder ir cambiando a medida que fuéramos entendiendo las circunstancias. Ya intuimos en esa época que íbamos a tener que hacer modificaciones sobre la marcha.

¿Consideras que la Escuela deja algunas carencias en la formación del estudiante?

En esta Escuela en particular cuesta mucho formar proyectistas brillantes. Porque hay un tema de formación cultural de los estudiantes que recibimos. Son personas que tienen una formación en lo concreto muy amplia, pero en los aspectos más elevados de la cultura no. Tienen una relación muy potente con su entorno, que los hace comprender cosas que un estudiante de la ciudad no. Tienen una capacidad fáctica alucinante, una capacidad de gestión impresionante, de manualidad, un entendimiento del territorio, del clima, de la naturaleza, de los fenómenos naturales, etc, pero no tienen el perfil para convertirse en proyectistas brillantes en términos tradicionales. Nosotros vimos esas cualidades y decidimos formar un proyectista desde otras sensibilidades que poseían estos estudiantes que recibíamos. Reconocer el perfil es la clave. Talca reconoce que la formación de la arquitectura esta condicionada por el lugar donde te emplazas. No hay proyectistas brillantes en Talca salvo excepciones, talentos naturales como en todos lados. La Escuela no puede abarcarlo todo. Es imposible abarcarlo en estos seis años y si con ello dejas muchas cosas fuera. Fue así que a partir de estas observaciones y a medida que pasa el tiempo entendimos que nuestra batalla era otra...que eran otras las competencias que debíamos instalar en los estudiantes. Si bien podemos decir que deja carencias, creo que todas las Escuelas lo hacen. Creemos que formamos profesionales con la formación adecuada para el medio donde van a desarrollar su profesión.

¿Es un tema del perfil del estudiante entonces?

Bueno si, pero obviamente también de la Escuela. Nosotros podríamos decir que queríamos formar proyectistas brillantes. Pero como te decía en esta escuela hay poca densidad cultural en torno a la arquitectura. Un estudiante de primero y ni siquiera de segundo año todavía no entiende el valor cultural de la arquitectura, por que tiene que ser bella, que valor tienen para la sociedad más allá de un valor practico. La sociedad chilena es muy concreta, la talquina también, y la rural aún más.

¿Los títulos se diferencian entre los tutores, hay una impronta?

Si claro que sí. Y los estudiantes ven esas diferencias más que nosotros mismos. A Juan por ejemplo le gustan los procesos y los resultados más raros. Es como más extremo. Es como que uno dice, yo no se si esto es arquitectura. Empuja mucho y a veces se pasa. Es casi arte. Es que Juan es un poco artista. Yo siempre lo he considerado más artista que arquitecto. Le gusta jugar al limite. Y algunas veces esas

cosas no funcionan y otras veces funcionan increíble. Si estas arriesgando mas, cuando fracasas las cosas son muy malas. Y es lo que pasa cuando partes de la intuición. A mí los procesos que menos me atraen son los de Kenneth (Gleisser), porque creo que los deja muy solos en el proceso. Entonces a mí me parecen que no logran a veces tener los procesos reflexivos suficientes. No distancia personal, distancia en la autoría, y cuanto te metes en lo que el chico está haciendo. Es como que les falta algo. Yo por ejemplo me siento totalmente co autor de las obras de titulo. Y es por mi involucramiento con el proceso y con el resultado. Yo terminé de entender esto cuando vi los trabajos finales de otras disciplinas, como la sociología, o las ciencias duras, que son escritas, que cuando se publican el tutor es autor de correspondencia, no es co autor., pero sí autor de correspondencia. Si uno se siente autor, quiere decir entonces que el estudiante no tuvo el lugar suficiente. Pero es autor de correspondencia. Y esto también en las elecciones de los temas. A mí me interesa mucho que el otro necesariamente exista, aunque no sea una persona, pero exista, que no sea una entelequia, que cumpla una función en un contexto cultural. No es una arquitectura que a mí se me ocurrió, y la puse ahí. Llamar a la reflexión de por qué hacer eso, no sólo hacerlo.

¿Los docentes también se van formando luego de los sucesivos proyectos de titulación?

El proceso es colegiado, entonces hemos aprendido muchas cosas. Nosotros repetimos cientos de veces el proceso, el estudiante lo hace solo una vez. Entones por ejemplo sabemos que no hay que usar madera de menos de dos por dos porque es cara y difícil de trabajar, que si es madera hay que atornillarla porque no hay mano de obra que sepa trabajarla de otra manera. Porque ya tenemos encima los preso de muchas obras acumuladas. Hemos aprendido mucho de otros procesos. Sabemos que no podemos confiar en un única financiación, que los municipios te dicen que si y luego no te apoyan. En estos 10 años ha sido un proceso académico que ha madurado. Es un proceso muy lindo, que siempre cambia, en donde toda circunstancia es nueva y nuevo desafío para el docente. Es un proceso muy biográfico, tanto para el estudiante como para el profesor guía. Los títulos son muy distintos. Porque son muy biográficos. Eso es algo muy interesante del proceso.

¿Cómo son los procesos de titulación en las otras universidades en Chile?

La mayoría de las otras universidades son mucho más estructuradas. No puede hacer cualquier cosa de titulo. Tienen que tener más de 5000 m2, una obra compleja, con un programa complejo. Todo lo que nos vas a hacer en tu vida profesional. Al menos la mayoría de los arquitectos. Si presentas una casa te dicen que no. Después están las otras tres de referencia en Chile. En la Católica por ejemplo es distinto, es muy cultural, de mucho espesor conceptual, y la obra puede ser pequeña, puedes escribir un libro, es muy abierto. En la Universidad de Chile puede ser directamente una tesis escrita, una investigación, puedes escribir un libro. Esta mucho más vinculada con una visión de la sociedad. En gran parte de las Universidades privadas de Santiago, esta enfocada en el desarrollo inmobiliario. Y el resto de las universidades es como lo conoces, carpetas con muchos planos y edificios de muchos metros cuadrados...el modelo tradicional.

Talca, además de la obra de titulación tiene otras modalidades más tradicionales. Al investigar en los archivos parecen ser las menos. Casi todas refieren a obras de titulación.

Bueno nosotros tenemos la obra de título, y a los estudiantes les gusta mucho. Pero en realidad nosotros tenemos tres modalidades de titulación. El proyecto que se construye es la primera y la que prácticamente todos eligen, la obra de interés cultural, que es parecida, pero que es mas efímero, es una instalación, y la tercera que es cuando la escala es mayor de lo que puedes construir. Pero siempre esta vinculada con un interés público. Yo ahora por ejemplo estoy guiando un proyecto que esta transformando unas bodegas de ferrocarriles en un museo, y estamos trabajando con los propietarios, con el municipio. Y si hay fondos se va a construir. No lo va a hacer el estudiante, pero se va a construir probablemente. Yo es el primera que guío que es de papel. No alcanza a un estudiante por año que eligen esta modalidad de simulación. Los estudiantes quieren tener su opera prima.

¿Qué diferencias en el proceso hay con una titulación tradicional?

Yo creo que es más difícil que una carpeta tradicional, hay un grado de riesgo muy grande. En un titulo tradicional siempre te quedas con el general. Es muy difícil entender el alcance que tiene el pensamiento de ese chico. Es super injusto además. El chico trabajo muchísimo, y solo podes entender la superficie. La obra te permite otra aproximación al pensamiento, palpable, que permite decir cosas que a través de los planos nos va a poder decir. Que construyan la cosa es otra manera de pensar, que hacer un proyecto en papel. Totalmente más condicionado por lo económico, por lo constructivo, por lo estructural. Cuánto va a costar esto, se aguantará. Hay problemas que se vuelven ineludibles. Si planteas un cambio de sección, inmediatamente tenés que pensar si lo puedes costear, en 50 mm te cuesta el doble, y el ingeniero te dice que no funciona, entonces debe pensar en una solución que permita compatibilizar lo económico, con lo estructural, con lo arquitectónico. No sé si equivale a un proyecto más grande, son cosas distintas. Como decíamos hoy todo no se puede abarcar, pero ese estudiante ya tendrá una experiencia social, de gestión y arquitectónica. Es un proceso muy potente, porque no es una sociedad imaginada. La persona con el que tuviste que hablar y te dijo que no, que no entendió lo que querías hacer, o que no compartía tu opinión. Eso una titulación tradicional no te la da, y eso es parte del mundo real, es a lo que te vas a tener que enfrentar cuando salgas con tus titulo. Yo siempre lo digo con el proyecto de Rodrigo Sheward. El proceso es mucho más lindo que el resultado. Cada uno de esos arboles pesan 400 kilos. Tuvieron que aserrarla en la falda del cerro, y si no es por la persona que sabe usar la sierra, no se hace el proyecto. No depende del arquitecto. El arquitectos tuvo que leer las capacidades instaladas en el lugar. Es la persona dueño de la motosierra que dice yo los puedo cortar en la falda, y luego los llevamos con los bueyes hasta lo alto. Y eso no se me ocurrió a mí ni a Rodrigo. Eso surge de hablar con las personas del lugar, con los interesados, con quienes tienen el oficio y entendieron el problema y como poder darle solución. El arquitecto opera como un articulador de oficios, capacidades, sabiduría e integra esas variables para poder construir un proyecto.

¿Cómo fue el proceso con Rodrigo Sheward, el autor de Pinohuacho?

Surge de un proyecto de financiación a través del INDAP, que financia agricultores para la construcción de pequeñas infraestructuras. Te dan 2000 dólares. Rodrigo tuvo la lucidez de presentarse junto a los Vasquez al llamado y dijo voy a decir que haremos un acopio, pero que le sirva en verano como mirador para traer a los turistas a lo alto. Pero con 2000 dólares no íbamos a poder construirlo, entonces nos pusimos a estudiar que había a disposición, y ahí encontramos arboles que habían derribado en los años 40, que eran muy grandes, de dos metros de diámetro, que tenían muchos años tirados, algo podrido en la superficie, pero que en el centro estaban bien. Y fue así se aserraron, y se sacaron las piezas útiles, y las subimos con bueyes, porque las piezas eran pesadas que no se podían trasladar enteras al cerro. Entonces la mano de obra eran los propios dueños, la madera estaba tirada, y los 2000 dólares se usaron para combustible, comida y para los pernos y varillas del postensado. Pensar todo eso es resolver un acertijo con muchas variables, que de otra forma el estudiante es imposible que se lo ponga a pensar.

×

ENTREVISTA JUAN ROMÁN (Talca, 10 de mayo de 2017)
FUNDADOR DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE TALCA

Juan Román es arquitecto por la Universidad de Valparaíso (Chile, 1983) con Maestría en en Desarrollo Urbano por la Universidad Politécnica de Cataluña (España, 2005) y Doctor en Arquitectura y Patrimonio por la Universidad de Sevilla (España, 2015). En 1998 elaboró el Proyecto de Creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca donde se desempeña hasta hoy. Ex- Director de la Escuela de Arquitectura de Talca. Su aporte a la enseñanza de arquitectura en Chile ha sido reconocida a partir de una serie de monografías editadas en Chile y el extranjero. Actualmente es Decano de la Escuela de Arquitectura y Música de la Universidad de Talca. Fue curador responsable del Pabellón de Chile en la 15º Bienal de Venecia.

Estudiaste Arquitectura en la Universidad de Valparaíso y fuiste alumno de Angela Schweitzer, quien también formó a Edward Rojas y Glenda Kapstein. Rojas, Premio Nacional de Arquitectura, desarrolló su obra en el sur de Chile. Kapstein formó una Escuela de Arquitectura en el norte de Chile. Tú te quedaste con la zona central.
¿Qué elemento en común reconoces al momento de plantear una postura respecto al territorio?

Si bien la relación que haces es de esas que suenan click cuando se enuncian, no veo tantos elementos comunes. Con Edward somos amigos y no tengo tan claro que se sienta formado por la Angela, al menos no se lo he escuchado. A Glenda Kapstein no la conozco, digo que nunca he estado con ella, por lo que no sé qué pueda pensar. Es que uno está en permanente formación y en ese proceso comparecen necesariamente los padres, la familia, algunos amigos, algunas lecturas, algunas películas, en fin, algunos profesores. Pero como no dejo de conversar, ni de leer, ni de ver películas, es que me quedo con eso de la formación permanente, tanto más si uno está en la universidad, aunque esta no sea en

modo alguno sinónimo de intelectualidad. Ahora, está claro que la formación que tuve en el taller de "la Quica" resultó ser importante hasta hoy. Quizás porque me supo aportar más en lo personal que en lo profesional. Con esto me refiero a mi formación como persona, a entender con ella y en ella el alcance de la palabra decente, que dice de honradez y rectitud. De hecho creo que en lo profesional su aporte radica principalmente en la idea de lo colectivo, un principio, un valor, en el que insistía de manera natural una y otra vez, en tiempos en que no se hablaba de lo público porque casi todo era público. Y eso, en cuanto valor, tributa nuevamente a lo personal. Es posible que esto último, lo de lo colectivo, pueda también encontrarse en Edward y en Glenda Kapstein.

Hablando con algunos profesores de la Escuela, muchos me han comentado que algunos de los procesos que guías o cursos que realizas siempre tienen la componente de lo raro. ¿Qué valor le das a lo raro dentro de la formación de arquitectos?

Es raro, pero creo que lo bueno para ser bueno ha de ser raro. Aunque lo raro sea que a alguien le pueda interesar lo común, lo corriente, o lo común y corriente para ser más claro. Creo que esas referencias que mencionas tienen que ver con dar la posibilidad a los estudiantes de pensar lo impensable, como dicen. Creo que remitirse a lo puramente disciplinar habría sido una tacañería, tanto más cuando sabemos que las razones que tiene un chico de 17 años para ingresar a estudiar arquitectura rara vez están maduras, así como que el medio en que le va a tocar desempeñarse está y estará igual de inmaduro. Por lo mismo no veo razón alguna para que la creatividad tenga que circunscribirse a los talleres de cine y de literatura, sabiendo que la gente piensa que los arquitectos somos creativos y sabiendo que eso no es así. Que nuestra creatividad palidece al leer a Palahniuk o al ver Chungking Express.

Revisando los cursos que has realizado en los últimos años hay una atención por la exploración. Revisemos: El Taller del amigo haitiano aborda al nuevo habitante maulino, el Taller de los andamios explora la reformulación del espacio público, en el Taller de Agosto hay un retorno a la materia, pero visto desde la tersura de un material producido a nivel industrial como es el PVC. Finalmente, en el Territorio del Abuelo insistes en indagar en la dimensión biográfica del alumno, pero ya no sobre una versión comprimida del territorio como pasaba en los Cubos de Materia, sino que desde distintos formatos que buscan adecuarse a la diversa procedencia de cada estudiante. Son talleres que buscan aportar a la formación de alumnos en constante cambio. ¿Cuál crees que ha sido el aporte de estos talleres a la formación de los estudiantes?

A los 40 años me hice el propósito de no mentir nunca más y me ha resultado, y a los 50 años me hice el propósito de no aburrirme nunca más y no me ha resultado. Es difícil no aburrirse pero no dejo de intentarlo y quizás por eso traigo al taller temas que al menos para mí son nuevos, nuevos en cuanto no sé a qué forma han de llegar, en que habrán de terminar. Por otra parte está eso de creer que estudiar arquitectura es tanto más bonito que trabajar de arquitecto, que me parece un trabajo muy duro, muy complicado. Entonces estudiar arquitectura ha de ser bonito y para eso hay que dar la posibilidad a los estudiantes de acercarse a lo imposible, de construir mundos posibles, de hacer cosas que no sabían que eran capaces de hacer. De encontrar una perla en el basural. Sin duda son cosas que me puedo plantear

ahora que tengo más experiencia y que sé que el taller me va a resultar, pero también porque sé que la escuela es diversa, que no hay religión, que hay otros profesores que dictan otros cursos de otras maneras y que el todo que se presenta al estudiante va a resultar abierto y equilibrado.

Al momento de referirte a algún aspecto de la arquitectura siempre te he escuchado, o leído, hablar de lo bonito por sobre la belleza. ¿De qué manera lo bonito te permite orientar un proceso creativo?

La debilidad por lo bonito puede venir de cuando estudiante, de cuando la palabra bonito era mal vista en la escuela, de cuando las cosas no podían ser bonitas pues si eran bonitas no eran serias. Qué mierda esa. En ese sentido me gusta usar la palabra bonito en ambientes engolados, aspaventosos, porque aún me suena a provocación. Pasa también que la palabra belleza la veo relacionada con algún tipo de élite y que a la gente común, esa de la que tratamos no alejarnos, le queda lo bonito. Gente que se mueve entre lo bonito y lo feo, en un espacio sin duda limitado pero efectivo. Un espacio en que la belleza, a no dudarlo, no será visual sino valórica por estar más cerca de lo ético que de lo estético. Un espacio en que todo cambia para mal y que obliga a inventar y reinventar los patrones y las poéticas para levantarse al otro día. Por ejemplo, para no hablar en el aire, por años en Chile al despedirnos la otra persona te decía "cuídese" y desde hace uno o dos años esa misma persona te dice "que le vaya bien". Eso es inventarse una poética. Inventarse una manera de convivir con ese miedo cotidiano que nos contrae el rostro a partir de los cuarenta, una manera de resistir. A ver, sabemos que hay más educación, más salud, más dinero en definitiva, pero ese cambio es a mayor y no a mejor. Y que la arquitectura, tan previsible, tiene harto que ver con eso. Al final, recuerdo que cuando hacía el Taller del Cuerpo, me di cuenta que la belleza aparece, que de repente aparece, casi siempre de manera inesperada, y que la luz tiene mucho que ver en eso.

Bien. Ya que lo mencionas, cuéntanos como surge el Taller de Cuerpo o Taller de Movimiento ¿Por qué surge y qué objetivo tiene en la formación del estudiante?

"¿Por qué se hace este taller? ¿El por qué? No lo sé... Convengamos que yo le dejo un espacio muy grande a la intuición. Partamos desde allí. Desde la intuición hay cosas que funcionan y otras que no ... Yo creo que la mayor parte funciona. Entonces...cuando me preguntas ¿Por qué?. Creo que la respuesta es intuitiva y no creo poder ahondar más en eso. Ahora...si me preguntas ¿Para qué? Tienen que ver con que los alumnos puedan entender que pueden construir con eso...con lo que hay. Con el propio cuerpo. Tengo el cuerpo y puedo dar forma. Teniendo eso es sólo un tema de imaginación. No necesito gran destreza física para hacer este ejercicio. Otra cosa muy bonita que observamos cuándo empezamos a hacer este ejercicio es que luego de hacer el movimientos los alumnos estabas más desenvueltos, habían perdido el miedo al ridículo. Eran más seguros de sí mismos. Se veía un cambio notorio para antes y después de las clase. Las condiciones cuando yo lo dirigía eran...no teatro, no danza, no gimnasia rítmica, no artes marciales. Entonces lo convertí en cuerpos en movimiento que dan forma, sin recurrir a formas prestadas de otras disciplinas. Lo fantástico es que cada tanto de repente llegaba alguien, un compañero que hacía algo tan espectacular que los compañeros lo aplaudían desde adentro, porque

asistían a algo bello que nadie sabía que estaba allí el "tipo" había logrado hacer algo. Una forma muy bella. Ese para mi era un momento muy importante, donde surgía la belleza dentro del taller. Eso es lo bonito, poder construir una forma, una forma teniendo el mero cuerpo, luego ya habiendo hecho eso, si tengo cartón, si tengo acero, si tengo hormigón, bueno ya tengo otro edificio, son otros materiales pero si con el cuerpo lo hice yo debiera ser capaz de hacer lo otro. Pero parte de una intuición, como los cubos parten una intuición, como el título construido parte de una intuición.

Bien. Vayamos a los inicios de la Escuela. ¿Cómo se conocieron con Germán (Valenzuela)?

Cuando Germán estaba haciendo su titulación, en el año 1996. Yo fui su profesor primero, y también por esa época me ayudaba en las clases. Cuando empezamos con el proyecto de la Escuela en 1998 estaba recién titulado.

¿Cómo surgió el encargo...?

El proyecto de Escuela se lo encargaron a Angela Schwartzer, reconocida arquitecta experta en educación. En esa época ya estaba muy mayor, entonces ella me recomendó a mi. Al principio solo nos encargaron la redacción del Plan, luego un día el rector de la Universidad Alvaro Rojas me llamó para también hacer la dirección de la Escuela. Yo primero rechacé el encargo de redacción. No me parecía interesante ni muy serio. Tampoco le encontraba sentido hacer otra Escuela. Había como cuarenta.... Coincidió también que no me sentía cómodo en la Marítima donde estaba dando clase en ese momento. Fue un período muy raro... y en un momento entendí que era necesario un cambio. Fue todo junto. Me insistieron, no estaba cómodo, y me dijeron que podía hacer lo que quisiera...Es raro decirlo, pero me tuvieron que llamar varias veces, hasta que me convencieron que hiciera un viaje en bus hasta Talca para conocer el campus de la Universidad, la ciudad y el Valle. Fue en ese viaje que me enamoré de ese paisaje, y sus pequeñas ciudades dispersas en el territorio cada 50 km, distancia que es la medida del caballo, la distancia que puede recorrer en un día.

¿Qué tiene en común la Escuela de Arquitectura de Talca con la Católica de Valparaiso?

Bueno. En la Católica son fanáticos. Gente madura, de 50 años, que creen que eso es una verdad absoluta. Continuan con esa devoción. Si tuviéramos que definir un punto de contacto es construir. Pero más nada. Tenemos visiones muy distintas de por qué y como construir. Son modelos distintos que comparten algunas herramientas de aprendizaje.

Contame sobre el ámbito de actuación de la Escuela. ¿Qué es Ciudad Valle Central?

Bueno, Ciudad Valle Central era una idea de futuro para pueblos y ciudades del valle Central de Chile que consideraba a la renovada carretera 5-Sur y al ferrocarril Santiago-Chillán-250 minutos, como los detonantes potenciales de una nueva estructura urbana de escala territorial, caracterizada por la complementariedad de funciones entre las ciudades y pueblos que se ubican en el valle, desde Rancagua

hasta Chillán.
La movilidad se constituía como base del sistema definida a partir de atractores y facilitadores. Los atractores son aquellos elementos programáticos, urbanos o paisajísticos que nos hacen desplazarnos de un lugar a otro porque, precisamente, nos atraen y los facilitadores son aquellos elementos de infraestructura que permiten nuestro desplazamiento. Así puedo tener una razón y un medio para ir de San Carlos a San Fernando, de Pelluhue a Pencahue. Lo nuevo del proyecto, era dejar de ver a las ciudades por separado, sino que ver un solo elemento.
Si el país no contara con la carretera y el ferrocarril esta propuesta sería un disparate pero lo que es un disparate es que esa infraestructura que ya existe se ocupe para ir de San Carlos a Santiago, de San Fernando a Santiago, de Pelluhue a Santiago, de Chimbarongo a Santiago.
Y es así porque Santiago es el gran atractor nacional y lo que se pretende es que cada ciudad del Valle sea un atractor en si mismo. Un ejemplo de esto es el caso de Rancagua que con su medialuna, se ha connotado como la ciudad del Champion lo que año a año le significa el ingreso de importantes recursos. Ahí entonces, debieran estar las ciudades de la cultura, de la diversión, de la salud. No porque sí, sino para mejorar la calidad de vida de las personas que ahí habitan y para incorporar a la economía de la región los dineros que hoy se vienen a Santiago.
Hace dos o tres años, una periodista me consultó por Ciudad Valle Central y al explicarle en qué consistía me dijo que, si era así, se trataba sólo de una idea. Aquél comentario de la periodista no me quita el sueño. Creo que el rol de los arquitectos que trabajamos en la universidad tiene que ver con el estudio y la reflexión para desde ahí dar lugar a ideas que conlleven la condición de lo nuevo.
Creo que eso es lo que la sociedad espera de las universidades públicas de nuestro país y que son otros los agentes: periodistas, políticos, autoridades y empresarios, los encargados de llevar adelante esas ideas.

¿Qué significó el libro Ciudad Valle Central para la Escuela específicamente?

Ciudad Valle Central en un momento era importante. Y fue importante porque convirtió una Escuela en un proyecto. Y de hecho seguimos siendo un proyecto. Hay un problema de origen y es que ese proyecto, se concibe de arriba hacia abajo. Su novedad era pensar el territorio. La titulación en cambio fue concebida de abajo hacia arriba y sí resulta. Quinientas obras en el territorio, algunas ya no existen otras si, algunas son buenas, otras no. En ese sentido la titulación se mantiene sola por eso de venir de abajo hacia arriba. Ciudad Valle Central requería una voluntad política enorme, y ademas venia de arriba hacia abajo. Pero si nos sirvió a nosotros para entender hacia dónde queríamos ir.

Con el reconocimiento a tu labor y la de los profesores que te han acompañado en la formación de la práctica académica de Talca es fácil sentirse cómodo. Noto que en tu caso hay una constante búsqueda de la incomodidad que te ha llevado a extender de manera no invasiva la experiencia de Talca en tres territorios ajenos y bajo contextos disímiles. La primera, una exposición titulada Mïlltüten, parte de la Experimenta Kassel (Alemania, 2012), bajo la invitación de Manuel Cuadra. La segunda, un libro titulado Inhabiting the Territory (Italia, 2014), una suerte de viaje entre Talca y Palermo junto a Gaetano Licata. Finalmente, en Venecia como curador

de A contracorriente, Pabellón de Chile en la XV Bienal Internacional de Arquitectura (Italia, 2016). ¿Cuál crees que ha sido el retorno de estas experiencias al volver a Talca? ¿Con qué te quedas tú?

Uf, suena a tanto y es tan poco. Es que parece que en algún momento me tomé en serio eso de que "uno siempre es lo que es y anda siempre con lo puesto". Me quedo con lo conversado y reído con Manuel y con el dolor por la partida de Gaetano. Me quedo con eso del enunciado y la crítica, que siendo un método tan abierto como es, da resultados en otros entornos, con otros alumnos, y no solamente en Talca. Me quedo con la incomprensible belleza de Venecia, la inasible belleza de Venecia.

¿Haber llegado a la exposición de arquitectura más importante de la contemporaneidad significó un punto de inflexión en la Escuela?

Lo de Venecia marca un termino de una etapa. Esto de poner lo que se ha hecho durante tantos años en la Escuela en una plataforma como esa suena algo importante y debe serlo. Pero está todo teñido por una sensación de vacío de cuando se quiere llegar a algo. Venecia aparece como el gran lugar donde uno quiere llegar y ahí surge una sensación rara. ¿Para qué?...Me pareció vacuo. Sin embargo es un desafío importante. Se concursa por una ingenuidad impenitente. Suponer que uno va a ganar ese concurso viniendo desde Talca era algo ridiculo. Sin embargo se gana y ahí viene el tremendo lio de pensar como mostramos esto. Y algo que me gusto es que hubo mucha creatividad de como mostrar eso. Que llevamos de lo ultimo que hicimos en estos quince años. Ello llevó a revisar muchos de los trabajos. Y ello llevó a idear esta reposera que desarrollo Germán Valenzuela, y que cumple con esta restricción que nos impusimos hace muchos anos de trabajar con madera de pino de 1 x 2 pulgadas, y que no tiene capacidad estructural por lo cual había que pensar una estructura para que resista. El manto de bolsas, y todas las series de pruebas de las maquetas para mostrar las obras. Es bonito llegar a esto que tiene algo de profesional pero desde la academia, con los métodos de la academia. No había ninguna certeza de como íbamos a mostrar, sino que hubo que probar, probar y probar con los alumnos. El método que se probo fue el de taller de arquitectura, ya que lo hicimos con estudiantes durante el verano.
Curiosamente La Bienal de Venecia de Arquitectura tiene poco de arquitectura, es muy raro, y yo creo que fue algo que logro el pabellón. Está muy pensando para el visitante. Uno recorre Venecia y no encuentra dónde sentarse. El problema fue luego el pensar como seguimos.

¿Qué es lo que más te llenó de satisfacción una vez que llegaron a Venecia?

En un momento entra la Kasuyo Sejima, una arquitecta que admiro tanto, y en un momento fue a la cortina y la empezó a tocar y a sacarle fotos. Luego se arrimo a las maquetas y se tomo su tiempo para observarlas. Eso para mi fue un bonito momento.
Otra satisfacción es que fuimos como fuimos. No nos vestimos de otro. No nos vestimos con ropa ajena. Fuimos con nuestras cosas.

Luego de Venecia ¿se hicieron la pregunta de cómo seguir?

En realidad de Venecia ya nadie hable en la Escuela. Estamos metidos con otros lios. No es que haya marcado un termino, creo que marca una etapa. La otra etapa es la que no tiene que hacer. El Valle ha cambiado mucho. Cada vez menos campesinos. A menor tamaño del predio mayor variedad de paisajes. El Valle se ha puesto triste, con menor variedad de paisajes. Eso es un tema que nos tiene preocupados. La titulación sigue planteando los mismos problemas de siempre. La diferencia está en que el estudiante tiene que llegar a hacer la gestión, un joven de 24 y 25 años debe hablar con el municipio y lograr hacer la cosa . La preocupación ahora es que hacer. Como nos copiamos a nosotros mismos. No hacer la mismas obras, como hacer cosas nuevas, porque hay problemas nuevas. Los estudiantes cada vez le cuesta mas llegar a la gente, y eso esta dado por la mediación por la digital. Es una cosa, los estudiantes son asi. Esa cercania con la realidad.

¿Los proyectos de titulación pueden catalogarse cómo obras de arquitectura?

Obras, obras, si son obras, pero de ahí si califican como arquitectura o no, no sé. Yo siempre los entendí como ejercicios académicos. Algunas sí califican como obras de arquitectura. Lo nuestro es formar arquitectos. Se forman arquitectos. Esos son los temas que interesan a la Escuela. Si Venecia dio cuenta de todo eso, estupendo.

Las obras de titulación parten de un autoencargo. Esto es repetido en todos los textos, memorias, escritos de la Escuela. Pero sino hay encargo, ¿cómo inventas el proyecto?

Creo que los profesores definen ciertos temas. Yo he trabajado sobre la falla en el tejido: pasar muchas horas viendo Google Earth, hasta que aparece una falla en el tejido —como cuando se te va un punto: ahí. Después lo ubicaban, lo visitaban y aparecían condiciones muy interesantes. Generalmente como huellas del pasado: iba el desarrollo de una manera y hubo un cambio y eso quedó así. Eso daba lugar a una investigación. Detrás de eso me quedé con la idea de lo raro. Parece que el tema de la rareza lo voy filtrando yo, más que el estudiante. Eso da lugar a cierto método que tiene que ver con la construcción de territorio, patrimonio, identidad. Lo que podemos hacer nosotros con nuestro dinero es un mirador para ver la ruina y conversar en torno a ella. En otros casos, tiene que ver con trabajar fuertemente con restricciones, que obligan a pensar algo más. Creo que de ahí vienen formas que pueden resultar diversas. Sin esas restricciones se termina en lo más trivial.
Pero esa es la forma que yo trabajo, hay otros profesores que hacen que los estudiantes vayan buscando situaciones y necesidades. No hay una receta, cada profesor guía lo va manejando distinto.

¿Qué desafíos tiene hoy esta escuela?

El desafío es el de siempre: formar arquitectos. Un reto que obliga a estar muy atentos, pues creo que ha de hacerse, como dice esa rara frase de Chillida, “siempre nunca diferente pero nunca siempre igual”. Y es que enseñar arquitectura tiene que ver con el dónde y el cuándo, cosa que, en nuestro caso, el

dónde se refiere a los territorios asociados al Valle Central de Chile y el cuándo se refiere al ahora, a un presente de cambio acelerado en el que, como se dice, todo lo que era sólido se ha licuado.



ENTREVISTA A RODRIGO SHEWARD (Vía Skype, 20 de julio de 2017)
EX ALUMNO DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE TALCA

Arquitecto egresado de la Universidad de Talca (2007). Co-fundador junto a Martín del Solar de la oficina de arquitectura Grupo Talca (2004). Autor del Mirador de Pinohuacho en Villarrica (2007). Ha participado de Bienales de Arquitectura en China, España, Italia, Australia y Chile en las que expuso sus obras y ponencias, entre las que destacan la Bienal de Arquitectura de Pamplona (BAL 2009) y la de Arquitectura de Venecia (2016). Ha realizado numerosos proyectos turísticos en su país natal, siempre en consonancia con los principios de trabajar con "lo que hay". Actualmente investiga sobre el proceso de manejo de piedra volcánica para refugios en Pinohuacho en el sur de Chile.

Contame tus inicios en la Escuela de Arquitectura de Talca...Se que no sos oriundo del Valle Central, sino de Valparaiso. ¿Cómo decidiste ir a formarte al sur de Chile pudiendo asistir a una escuela de referencia como la de Valparaiso?

Yo fui alumno de Germán y Juan Román en Valparaiso y ellos se fueron al poco tiempo a Talca. Y yo me estaba aburriendo en Valparaiso, entonces decido seguirlos. Era un territorio lleno de certezas, y decidí seguirlos. Tuve que volver a aplicar. Entonces fui para allá sin conocer a nadie. Solo a Germán Valenzuela y Juan Román. Todos mi compañeros era primera generación de profesionales, hijos de pescadores, campesinos. Fue una experiencia muy linda. Allí conocí a Martin del Solar, y fundamos en 2003 Grupo Talca. Era my distinto a la Católica de Valparaiso, donde se habla y se habla. Ellos también construyen y tienen las travesías, pero a través de la palabra. Es algo muy diferente que no parece estar muy conectado con la realidad.

¿Cómo fueron los inicios de la oficina Grupo Talca?

Para entender Grupo Talca hay que entender dónde estudiamos arquitectura. Como te comentaba estudiamos en Talca, una ciudad rural, donde se instala la Escuela de Talca, en 1999, cuando se lo piden a Juan Román.
Juan Román cuenta que toma el bus en Valparaiso, y empezó a recorrer un montón de ciudades, distanciadas cada 50 km, la distancia de la medida a caballo. Fue así como fundaron las ciudades en el Valle Central. Yo había estudiado en Valparaiso dos años, pero no me hacia ningún sentido estudiar allí. Cuando llego el año 2000 a Talca, y en la Escuela éramos la primera generación profesional. Los padres de mis compañeros eran pescadores, temporeros, carboneros. Tenían una relación muy fuerte con el territorio. Pero no con la ciudad. El habitante de Talca tiene un sueño y es llegar a estudiar a Santiago. Pero lo de los pequeños poblados como Armerillo, Cuchi etc tiene el sueño de llegar a Talca a estudiar.

Juan Román al principio lo veía como un defecto, nuestro estudiantes no han viajado decía, no conocen Santiago y mucho menos han salido fuera del país decía. Pero con el tiempo lo ve como una virtud.
Fue por esa época que nos juntamos cinco estudiantes de Talca, de los cuales hoy sólo quedamos dos. Cuando nos juntamos salimos al mundo profesional con 5 obras construidas. Las 5 obras de nuestros proyectos de título. Lo cual fue una ventaja que nos dio la Escuela, pues salir como oficina de arquitectura con cinco obras, por más pequeñas que sean lleva mucho tiempo. Por lo cual ahorramos mucho tiempo que nos permitió mostrarnos.
Desde entonces estamos tratando de profesionalizar ese camino de llevar arquitectura donde no llega. Grupo Talca hace arquitectura donde el arquitecto no llega. Llevamos quince años perfeccionando un método trabajo que logre identificar y profesionalizar, las raíces heredaras de la experiencia con un material.
Cazu Zegers, una profesora y arquitecta que admiramos mucho, nos dijo una frase muy importante para nosotros: "cuando el oficio rima a la acción". Esta frase nos quedó grabada. Como entendiendo su territorio y la manera de operar, genera una manera de hacer. Hay tecnología y conocimiento que genera proyecto, la cultura material del lugar donde vas a operar. El 50% de las personas no viven en ciudades. Y el arquitecto está demasiado ocupado con las problemáticas urbanas. Hay un 50% de personas a lo que los arquitectos no estamos llegando. Es en ese 50% donde Grupo Talca decide trabajar, es el lugar que hemos encontrado para posicionarnos.
Es un oficio con tantas generaciones, una mano con tanto inteligencia, que es el que mejor puede desarrollar un equipamiento para su entorno. Conoce el sol, conoce los vientos, cuando se levanta arena, las mareas, hasta donde llega, toda una sabiduría del lugar. Hay apropiación por parte de la gente del lugar. En el YAP (Young Architecture Program) por ejemplo, usamos el mimbre que se utiliza para evitar que la duna se vaya moviendo. Vicente Gajardo, con quien colaboramos en el proyecto, llevó las piedras. Nos gusta pensar en nuestras obras que no utilizamos materiales sino materia. Y esa materia puede ser utilizada como material, que no es lo mismo. Nosotros no hacemos reciclaje, sino optimizamos recursos que ya existen. Trabajamos con lo que hay.

¿Cómo surge la obra del Mirador de Pinohuacho? Se podría decir que es su obra insignia, la que más satisfacciones les ha dado a lo largo de estos años.

Pinohuacho es mi obra de título. La obra surge a través de la relación que yo tenía con una familia de leñadores y carpinteros que se le van los hijos a la ciudad. La familia Vasquez. El proyecto lo que realmente propone es traer a los hijos de vuelta a Pinohuacho. Eso fue lo que motivó el mirador. Es gracioso porque en el año 2006 pensábamos que estábamos haciendo arquitectura social.
El mirador es un ejemplo de como operamos con lo que hay. Lo primero que hicimos fue un catastro de árboles y encontramos 2000 pulgadas de coigüe, de unos árboles tirados en la década del 50.
La obra surge de tres dimensiones, un leñador, un carpintero y un mueblista. El leñador podía dimensionar las piezas, y el carpintero podía diseñar un sistema para que esas piezas dimensionales se pudieran ensamblar.
Una vez que encontramos la madera le preguntamos a Pedro que querían hacer con esa madera. Y nos dijo que cuatro cabañas. Pero ahí le dijimos que Pinohuacho ni siquiera exista en el mapa, no

hay caminos para llegar. Que esas cabañas iban a estar vacías casi todo el año. Que antes de hacer una infraestructura turística había que construir el lugar. Entonces dijimos, para eso Pedro (Vasquez) primero tenemos que construir una postal y de esa forma poder poner en el mapa el lugar. Y lo más increíble es que Pedro nos creyó. Y así fue que decidimos hacer un cubo y una plataforma que sólo sirve para mirar.

Construimos el mirador y en el 2007 empiezan a llegar los turistas. Y la obra se empieza publicar en varias revistas. Empiezan a llegar los turistas de Brasil, Australia, etc. Esos turistas empiezan a llegar y van a la municipalidad a buscar un mapa para llegar a Pinohuacho. A medida que fueron pasando los meses, se decidieron poner carteles, pues había turistas que estaban llegando continuamente. Fue así que se encendió un alerta. Pinohuacho no existía en los mapas, es un nombre que le pusieron los Vazques a su propiedad. Un nombre que proviene de una leyenda familiar, y luego del mirador, empieza a posicionarse como una parada turística, y es ahí donde comienza a figurar en los mapas y en la señalización de los lugares y caminos. Por esa misma época, y con el correr de los meses se comienza a ver una importante afluencia de turistas, unos 20 o 30 personas por día, una cifra muy grande para la escala de emprendimiento de los Vazques.

Fue así que al tiempo la alcaldía decide dar unos 7000 dólares a Pedro para mejorar la infraestructura del lugar. Y les lleva un modelo de quincho para poner en el lugar. Pedro curiosamente le dijo que no, que no le gusta el diseño pues era un diseño igual a todos los demás que hay en Chile. “Yo quiero un quincho distinto para recibir turistas”. “Le dije que no porque primero tenía que consultarlo con mi arquitecto.” Fue entonces que le hacemos el diseño a Pedro, el Quincho Gorro Capucha, y construimos 30.000 tejuelas con un camión que improvisamos como máquina para fabricarlas, el camión de Pedro. Pedro se ha ido reconvirtiendo de a poco, en 15 años. Una escala de entre 20 y 25 personas diarias. Y se va a ampliar solo necesario, lo que lo haga feliz. Veinte personas era lo suficiente para pasar el tiempo con ellos y contarles su historia. Se juntaron sabiduría y conocimiento. Padres e hijos. Se construye así una nueva ruralidad.

¿Cómo llega Pinohuacho a Venecia?

En 2015 nos llega la invitación de Aravena. Nos pide una hoja formato A4 donde contemos una batalla ganada y otra para contar que proyecto llevaríamos a Venecia. Y ahí nos pusimos a pensar que teníamos un mirador y un tipo de hombre especial. Nosotros pensamos la propuesta como un “caballo de troya”. El mirador es el caballo, pero adentro iría Pedro y su hijo para armar nuevamente el mirador en Venecia y poder contar su historia de vida. La batalla ganada es la reconversión y que sus hijos vuelvan. Fue así que le decimos a Aravena que queremos llevar el mirador a Venecia. No otro mirador. Sino el mismo. Y como es postensado en madera, es muy fácil desarmar y re armar, por lo que aunque parecía una locura, técnicamente era factible. Aravena nos acepta la idea. Una vez que obtuvimos la aprobación formal de la organización de la Bienal, catalogamos todas las piezas, las numeramos correlativamente para armarlo de forma idéntica. La parte difícil de esto es que teníamos que convencer a Pedro de que volara 15 horas a Venecia. Solo había salido una vez y fue a Argentina caminando, incluso en esa ocasión cae preso porque estaba indocumentado. No tenía muy buenos recuerdos de viajar. Había que convencer a Pedro, por lo cual fuimos hasta Villarrica y le dijimos, queremos desarmar el mirador para llevarlo a Italia. El

confió en nosotros y aceptó inmediatamente, sin preguntar siquiera. Eso fue un momento muy bonito. No lo podíamos creer.
La Bienal nos cubrió los gastos de llevar el mirador. Y el fondo de cultura los gastos de avión y estadía. Entonces fueron Pedro y Carlos a Venecia para re armar el mirador en Venecia. Los dos hermanos se fueron a Europa con nosotros. De hecho nos encontramos con Juan Román en el aeropuerto y no podía creer que estaba Pedro.
Hay una anécdota my bonita y es que Pedro se hace amigo de Domenico Lancara, el jefe de seguridad del Arsenal. Domenico nos acompaña al lugar del Arsenal donde originalmente se iba a ubicar al Mirador, en un lugar de 70 m2 que nos tenían destinados, dentro de los galpones. Fue ahí que Domenico nos dice que a ellos les daba cierto recelo que el mirador tenga termitas y haga daño al arsenal, además de darnos instrucciones precisas de que no podíamos perforar ni tocar paredes o columnas. Pedro preguntó intrigado el por qué, y Domenico le dice porque es un edificio de más de 1.000 años. Pedro se quedó pensativo y le dijo: "Ustedes tienen edificios de más de 1000 años, yo tengo un volcán de millones de años. Ustedes ponen énfasis en las cosas, yo pongo el énfasis en la naturaleza".

Recién comentabas respecto al inventario y numeración que hicieron de las piezas del mirador para luego armarlo exactamente como estaba en Chile. Sin embargo, si se observa el mirador de Pinohuacho en Venecia se encuentra armado al revés. ¿Eso a que se debió?

Sí. Hicimos un espejo. Por la luz. Porque teníamos el sol para el otro lado. La sombra que genera la banca sobre el piso, no se lograba a la hora que iba a entrar la gente al Arsenal.
Si ves Pinohuacho en Pinohuacho la mayor cantidad del día la proyección de la banca te genera un triángulo. Cuando en Venecia empezamos a armarlo y estaba saliendo el sol, nos dimos cuenta que lo debíamos armar en espejo, para que se viera igual que en Pinohuacho. Con la misma proyección de la banca. Esta sombra en el piso se ha convertido en una foto característica del mirador, es una postal de la localidad. Queríamos tener esa misma foto en Venecia. La obra es tan sencilla de armar que permite hacer esas variaciones en el montaje sin mucha dificultad.
Fue algo que no puso a prueba. Nunca uno piensa en hacer una obra que se pueda desarmar para luego volver a armarla en otro continente y finalmente armarla de nuevo en su origen. Pero finalmente salió muy bien.
Al respecto de Pinohuacho, hay un dato que me llamó mucho la atención. Juan Román me contó en Talca que Pinohuacho debió salir como obra de arte. Me resultó sorprendente, siendo una obra que surge desde el sentido común y la economía de recursos ¿A que se debió?
Fue porque no hay una estructura burocrática o formal para que una obra de arquitectura salga de un país. Ya que la arquitectura no se desplaza. Lo que se desplazan son las obras de arte, los cuadros o las esculturas. Entonces no había un formulario que contemplara eso. Hubo que darle el status de escultura, porque no existía el casillero en los trámites aduaneros para trasladar una obra de arquitectura. Convertimos un inmueble en un mueble. Algo inmóvil en móvil. Una obra de arquitectura en una escultura.

Contanos sobre la vuelta de Pinohuacho...¿Cómo regresa a Chile nuevamente?

El mirador volvió a mediados de 2017. En julio. Se desarmó, estuvo en la aduana, y luego viajo 60 días en barco. Luego de terminada la Bienal Pedro se ofreció a donarlo. No tenía problema que no volviera, entendía había cumplido un ciclo. Pero luego que volvió los Vazques se dieron cuenta lo importante que haya regresado a su lugar, porque después de la Bienal, hubo mucha repercusión del tema, y los turistas querían ir a ver el mirador que había estado en Venecia y había vuelto a Chile. Realmente tuvieron un período de muchas visitas a la localidad en busca del observatorio que había estado en Italia.

El costo de la vuelta estaba contemplado en los gastos iniciales, pero tuvimos algunos gastos extras, imprevistos, por lo que finalmente lo tuvimos que poner en parte nosotros ese dinero. Martín Solar y yo. Como es transporte marítimo, y ya no teníamos los gastos del seguro y los trámites de exportación, que es realmente lo más caro, no era mucho dinero traerlo por transporte marítimo. Fue así que a mediados del 2017 llegó nuevamente al puerto de Santiago. Lo volvimos a armar en tres días junto a los Vazques y una yunta de bueyes. Nunca nos hubiéramos imaginado que este pequeño mirador se iba a desarmar y armar dos veces sin sufrir ningún tipo de daño.



500.1

500 OBRAS. 1 PROYECTO.

2016


2016 001

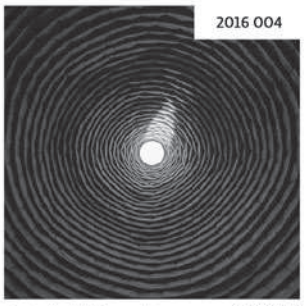
Sede de Verano SOMBREADERO
Cinthia Garrido
Colín
2016
Municipal
20 mc
Eduardo Aguirre
U$S 500
Malla Raschel
Estructura Metálica


2016 002

Sendero del Alfarero MIRADOR
Claudio Lavín Rojas
Vilches
2016
Público
400 mc
Andrés Maragaño
U$S 1.500
Madera


2016 003

Refugio para Arrieros REFUGIO
Paz Orellana
Ribera Sur Río Melado
2016
Privado
20 mc
Germán Valenzuela
U$S 2.700
Piedra
Acero Inoxidable


2016 004

Oratorio de la Peregrina ORATORIO
Sebastián Mejías
Villa el Durazno, San Rafael
2016
Privado
30 mc
Eduardo Aguirre
U$S 2.500
Ladrillo de Campo


2016 005

Lo Público en el Periurbano SOMBREADERO
Maitte Iturra
Talca
2016
Municipal
100 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.500
Bolón de Río
Puntales de Madera
Malla Raschel 70%


2016 006

Comisión Pehuenche HITO TERRITORIAL
Antonia Ossa
Paso Pehuenche
2016
Privado
40 mc
Juan Román
U$S 2.000
Piedra
Hormigón


2016 007

Refugio para el Errante REFUGIO
Hans André Kubat Sarria
San Clemente, Región del Maule
2016
Municipalidad
40 mc
Andrés Maragaño
U$S 3600
Reutilización
Materiales Refugio


2016 008

Espacio Colectivo INFRAESTRUCTURA RURAL
Yasna Rivera
Catillo, Comuna de Parral
2016
Fondo Concursable + Privado
150 mc
Fernando Montoya
U$S 2.000
Puntales
Ladrillos
Tierra
Maicillo
Polines
Malla Raschel


2016 009

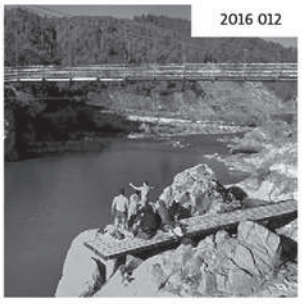
Resistencia a la Memoria INFRAESTRUCTURA RURAL
Katherine Carrillo
Río Maule, Constitución
2016
Pescadores
25 mc
Juan Román
U$S 1.000
Madera
Acero Inoxidable
Puntales de Madera


2016 010

Multiespacio Rural SOMBREADERO
Alejandra Peña
Caliboro
2016
Sin Registro
25 mc
Eduardo Aguirre
U$S 1.800
Madera


2016 011

Paradero Plaza PLAZA
Luciano Oses
Talca
2016
Sin Registro
30 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.100
Ladrillo
Madera
Hormigón


2016 012

Tablón de Pesca INFRAESTRUCTURA
Cristian Matus
Río Maule
2016
Municipal
20 mc
Eduardo Aguirre
U$S 1.900
Madera


2016 013

Pausa en el Patinódromo SOMBREADERO
Francisco Pacheco
Calle La Dehesa, Sector Santa Fe, Curicó
2016
Municipal
70 mc
Juan Román
U$S 1.200
Acero
Pernos
Tuercas
Rocas de Río


2016 014

Mirador Río Maule MIRADOR
Jennifer Ramírez
Río Maule
2016
Municipal
50 mc
Andrés Maragaño
U$S 2.000
Madera


2016 015

Mirador Asomo al Vacío MIRADOR
Loreto Mellado Medel
La Unión km 25, Comuna de Romeral
2016
Público
50 mc
Kenneth Gleiser
U$ 2.235
Piedra de montaña
Bolones
Arena y Gravilla
Hormigón
Fierro Estriado y Malla Acma



Trazo Magistral PLAZA
Loreto Castro
Rauco
2016
Municipal + Privado
150 mc
José Luís Uribe
U$S 1.200
Madera



Borde Soportante EQUIPAMIENTO
José Luis Valladares
Melocotón, El Retiro, VII Región
2016
Junta de Vecinos
130 mc
Kenneth Gleiser
U$S 2.000
Madera reciclada
Fibrocemento
Fibra de Vidrio



Riego en Barrancas INFRAESTRUCTURA RURAL
Yanara Suazo
Barrancas, Santa Cruz
2016
Privado
100 mc
Tutor: Sin Registro
U$S 1.000
Madera Impregnada



Refugio REFUGIO
Natalia Franco
El Chanco
2016
Pescadores
100 mc
Juan Román
U$S Sin Registro
Objetos Encontrados



El Extremo del Maule PLAZA MIRADOR
Polet Bravo
Río Maule
2016
Municipal
150 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.500
Piedra del Sitio
Madera Impregnada



Piedra Angular EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Marcelo Rojas
Ciudad de Talca
2016
Público + Privado
35 mc
José Luís Uribe
U$S 500 + Donaciones
380 ladrillos de 1870
40 m3 de piedra
3 piedras de Rauquén
Cemento Portland



Revitalización Vestigio Patrimonial PLAZA
María Jesús Recabarren
Ciudad de Talca
2016
Municipal
60 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro
Hormigón
Cerámica

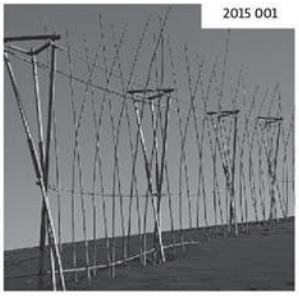


Mirador Puelche MIRADOR
Juan Carlos Orellana
Los Maquis
2016
Municipal
40 mc
Kenneth Gleiser
U$S 1.000
Madera Impregnada

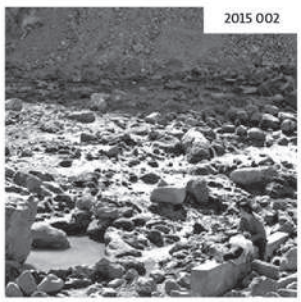


Quiebre al Abismo MIRADOR
Karen Troncoso
La Buitrera, Potrero Grande
2016
Privado
24 mc
Andrés Maragaño
U$S 1.400
Madera de Roble
Pletinas Metálicas
Roca del Lugar
Pilares de Coigüe

2015



Punto Tunquelén ESPACIO PÚBLICO
Natalia Benkel
Tunquelén
2015
Municipal
50 ml
Fernando Montoya
U$S Sin Registro
Coligue
Madera



Un Trazo en el Paisaje MIRADOR
Jonathan Mendez
Los Andes, Baños del Campanario
2015
Municipal
200 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.950
Hormigón
Piedras del Sitio



Esperar en la Rivera ESPACIO PÚBLICO
Stephanie Espinoza
Balseo el Peumo, Villa Alegre
2015
Municipal
150 mc
Germán Valenzuela
U$S Sin Registro
Malla de Hierro
Bolones de Río



Mirador Vertical MIRADOR
Yoselyn Soto
Villa Alegre
2015
Privado
203 mc
Germán Valenzuela
U$ 3900
Madera
Hormigón
Piedra



Trama Borde Río SOMBREADERO
Rodrigo Lara
Precordillera de Linares
2015
Municipal
60 mc
Andrés Maragaño
U$S 2.250
Colihue
Hormigón



Mirador Campanario MIRADOR
Rodolfo Céspedes
El Campanario
2015
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.600
Madera
Hierro


2015 007

Tres Pausas ESPACIO PÚBLICO
María Acevedo
Río Mataquito
2015
Municipal
300 mc
Eduardo Aguirre
U$S 1.000
Hormigón


2015 008

Jardín del Vino MIRADOR
Oscar Lobos
Talca
2015
Privado + Donaciones
50 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro
Madera
Estructura Metálica


2015 009

Horizontal en Calabocillos MIRADOR
Rocío Southerland
Playa Calabocillos, Constitución
2015
Público
180 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 3900
Madera de Pino


2015 010

Sombreadero "El Fuerte" SOMBREADERO
María José Díaz
El Fuerte, Duao
2015
Municipal
100 mc
Germán Valenzuela
U$S 1.600
Madera
Malla Sombra


2015 011

Rehabilitación Jardín Barba Rubia EQUIP
Simón Díaz
Talca
2015
Privado
60 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro
Ladrillo
Madera
Malla Raschel


2015 012

Oratorio a la Virgen del Carmen ORATORIO
Sergio Romero
Ciudad de Talca
2015
Privado + Donaciones
50 mc
Kenneth Gleiser
U$S Sin Registro
Puntales
Lona
Madera Impregnada


2015 013

Espacio Público Precordillerano ESPACIO PÚBLICO
Carolina Vergara
Pre Cordillera de los Andes
2015
Público
180 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 3900
Hormigón


2015 014

Espacio Productivo CENTRO DE ACOPIO
Rafael Recaba
Población Padre Raúl Bravo Palmilla
2015
Municipal
80 mc
Blanca Zuñiga
US$ 3.400
Madera
Chapa de Zinc
Hormigón


2015 015

Plaza Estero Cajón ESPACIO PÚBLICO
Pedro Casas
Talca
2015
Municipal
50 mc
Germán Valenzuela
US$ 1500
Madera


2015 016

Pabellón Agropecuario INFRAESTRUCTURA RURAL
Carmen Paz Aburto
Talca
2015
Municipal
40 mc
Germán Valenzuela
US$ 1500
Madera


2015 016

Paralepípedo HITO TERRITORIAL
Paola Antonieta Marambio
Comuna de Malloa
2015
Municipal
35 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ 1500
Madera de Pino Impregnada
Tensores de fe 12mm
Tornillos


2015 017

Gruta Virgen de Colliguay ORATORIO
Silvana Cid Prado
Sector Colliguay, Longaví
2015
Municipal
40 mc
Fernando Montoya
U$S 5.400
Bolones de Río
Madera
Hormigón


2015 018

Plaza de Anillos ESPACIO PÚBLICO
Paula Farías
Talca
2015
Municipal
50 mc
Germán Valenzuela
US$ 1500
Hormigón


2015 019

Mirador Casa del Árbol ESPACIO PÚBLICO
Nicolás Tapia
Talca
2015
Municipal
40 mc
Germán Valenzuela
US$ 1500
Madera


2015 020

Aqui-Mov MIRADOR
Claudia Palma
Sierras de Vella Vista, Las Peñas
2015
Municipal
35 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ 1500
Madera de Pino Impregnada
Tensores de fe 12mm
Tornillos


2015 021

Pabellón del Abuelo SOMBREADERO
Manuel Martinez
Talca
2015
Municipal
40 m
Fernando Montoya
U$S 5.400
Bolones de Río
Madera
Hormigón


2015 022

Copa de Agua ESPACIO PÚBLICO
Consuelo Arraya
Hermanos Carrera Esq. Caupolicán, Peralillo

2015
Municipal
200 mc
Andrés Maragaño
US$ 5.000

Acero Reciclado
Madera roble Reciclada
Palmetas de Hormigón Recicladas


2015 023

Vivienda Mínima VIVIENDA
Manuel Díaz
Talca

2015
Donaciones
50 mc
Eduardo Castillo
U$S Sin Registro

Ladrillo


2015 024

Picadero de Caballos INFRAESTRUCTURA AGRÍCOLA
Isabel Valenzuela
Playa Calabocillos, Constitución

2015
Público
180 m
Gregorio Brugnoli
US$ 3900

Madera de Pino


2015 025

Borde de Redes SOMBREADERO
Cristina Leiva
Duao, Licantén

2015
Privado
30 mc
Blanca Zuñiga
U$S 2000

Malla Raschel Blanca
Piedra del Sitio
Madera


2015 026

Rescate de la Ruina de la Capilla ORATORIO
Claudia Andrea Hernández Peña
Santa Rosa de Lavaderos, Maule

2015
Municipal + Privado
108 mc
Gregorio Brugnoli
U$S 2.000

450 tablas de pino cepillado
7500 unidades de Tornillo
15000 unidades de tornillo
40 sacos de cemento
1200 cañas


2015 027

Plaza Puente PLAZA
José Miguel Mardones
Canal el Cartón. Ciudad de Talca

2015
Municipal
28 mc
Germán Valenzuela
US$ 2.200

Estructura de Hierro
Madera
Piedra


2015 028

Parque Mirador Line ESPACIO PÚBLICO
Patricia Albornoz
Talca

2015
Público
180 mc
Gregorio Brugnoli
US$ Sin Registro

Metal
Hormigón


2015 029

Plaza Ladrillo PLAZA
Pablo Soto
Talca

2015
Municipal
80 mc
Blanca Zuñiga
US$ 800

Ladrillo
Hormigón


2015 030

Oasis Agrícola INFRAESTRUCTURA AGRÍCOLA
Valer
Sin Registro

2015
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro

Madera


2015 031

Museo Viviente MUSEO
José Segovia
Talca

2015
Municipal
40 mc
Glenn Deulofeu
US$ Sin Registro

Madera


2015 032

Oratorio Capilla ORATORIO
Francisca Santander
Monte Alegre

2015
Municipal
35 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro

Madera de Pino Impregnada
Tensores de Hierro 12mm
Tornillos


2015 033

Parador de la Ausencia MIRADOR
José Miguel Rivera
La Huerta de Mataquito, Comuna de Hualañe

2015
Municipal
50 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1.500

Madera
Hormigón


2015 034

Parador del Chivato MIRADOR
Guillermo Rojas
Cerro El Águila, Comuna de Maule

2015
Municipal
25 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro

Acero
Hormigón
Construcciones de 1920
Piedra
Malla


2015 035

Muro Paula ORATORIO
Ariel Enrique Oyarzún
Localidad de Paula, Hualañé

2015
Obispado de Talca
130 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 6.400

Madera


2015 036

Pabellón Multiprogramático MIRADOR
Victoria Troncoso
Sector Campanario, San Clemente

2015
Municipal + Privado
20 mc
Kenneth Gleiser
US$ 4.300

Pircas de Piedras canteadas
Tabiqueria de 2x3"
Pallets de madera
Relleno de piedras


2015 037

Telarqui SOMBREADERO
Valeria Lovazzano
Talca

2015
Municipal
40 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro

Tela Plástica
Hormigón
Acero


2015 038

Reciclaje de Botellas PARADOR
Elizabeth Román
Sin Registro

2015
Municipal
20 mc
Tutor: Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro

Madera
Botellas Recicladas


2015 039

Paradero Los Raudales PARADOR
Ignacio Godoy
Talca

2015
Municipal
15 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro

Madera Impregnada


2015 040

Pasarela de Torca PASARELA
Jonathan Valdivia
Reserva Nacional Laguna Torca

2015
Público
30 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro

Madera de Pino


2015 041

Sombreadero Caliboro SOMBREADERO
Karen Pérez
Valle de Caliboro

2015
Productores
210 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1.800

Gravilla
Pallets
Madera Impregnada
Sarmiento


2015 042

Capilla en la Montaña CAPILLA
Misael Riquelme
Santa Rosa de Lavaderos, Maule

2015
Comunitarios
140 mc
Eduardo Aguirre
US$ 8.500

Hormigón armado
Perfiles metálicos
Policarbonato
Mampuestos
Vigas de pino cepillado msd


2015 043

Asomarse al Maule MIRADOR
Marcelo Méndez
Región del Maule

2015
Municipal
20 mc
Tutor: Sin Registro
US$ 500

Madera
Hormigón


2015 044

Reconversión Espacio Divergente ESPACIO PÚBLICO
Matías Ortiz
Talca

2015
Municipal
18 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro

Madera


2015 045

Infraestructura de Observación MIRADOR
Miguel Salinas
Talca

2015
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro

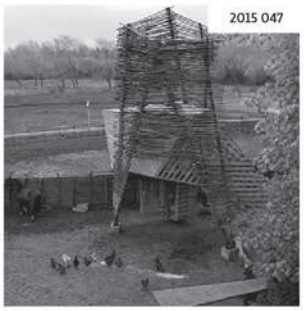
Ladrillo
Hormigón


2015 046

Refugio Corral Abierto REFUGIO
Edgar Torres
Valle Campanario - San Clemente.

2015
Municipal
10 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro

Madera


2015 047

Al Aguaite INFRAESTRUCTURA RURAL
Juan Gonzalez
Talca

2015
Privado + Donaciones
30mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro

Madera


2015 048

Mirador Urbano Curicó 120° MIRADOR
Jorge Salinas
Curicó

2015
Municipal + Autofinanciamiento
750 mc
Blanca Zuñiga
US$ Sin Registro

Tubulares de Hierro
Estructura Metálica

2014


2014 001

Artefacto Costero REFUGIO
Cristián Urrutia
Playa Tregualemu, Comuna de Pelluhue

2014
Fondos Propios
10 mc
Juan Román
US$ 1.300

Tubo de Fierro 1 ½" x 2mm x 6m
Abrazaderas dobles
Tela raquelado silver-rojo
Placas de Terciado 18mm


2014 002

Sombreadero en Cancha SOMBREADERO
Carolina Solís
Pueblecillo, Comuna de Maule

2014
Fondos Propios + Donaciones
40 mc
Eduardo Castillo
US$ 2.000

Cuerda Yute
Madera Laminada


2014 003

Pabellón Venta Artesanía PABELLÓN
Marina González
N/D

2014
Privado + Donaciones
25 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro

Tejuela
Madera Pino
Placas de Terciado


2014 004

Cubierta Multiprogramática ESPACIO PÚBLICO
César Luna
Talca

2014
Municipal
40 mc
Eduardo Aguirre
US$ 2.000

Tela Plástica
Hormigón
Acero


2014 005

Mirador Cuenca Cordillera MIRADOR
Carol Soto
Cordillera de los Andes
2014
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ 1.500
Madera


2014 006

Paseo Mirador Eucaliptus MIRADOR / PLAZA
Ingrid Morales
Curepto, Talca
2014
Municipal
250 mc
Kenneth Gleiser
U$S 3.400
Madera Eucaliptus
Pletinas
Tubular de Hierro


2014 007

Mirador Corredor MIRADOR
Alonso Cornejo
Sin Registro
2014
Público
30 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera de Pino


2014 008

Memorial Urbano Cementerio MEMORIAL
José Arenas
Valle de Caliboro
2014
Municipal + Donaciones
0 mc
Tutor: Juan ROmán
US$ 2.500
Madera de Pino
Hierro
Tejas de Descarte


2014 009

Los Caminos del Agua HITO
Carolina Guerra
Cementerio Pencahue
2014
Aporte Municipales + Privados
10 mc
Juan Román
U$S 2.000
Acero
Duelas
(madera reciclada de roble)


2014 010

Plaza Santa Rosa PLAZA
Héctor Retamal
Lavaderos
2014
Municipal
40 mc
Eduardo Aguirre
US$ 1.200
Malla Raschel 65%
Madera
Bolón de Río


2014 011

Patio de Espera PATIO
Marianela Araya
Av.12 Norte, entre 6 y 6 ½ Oriente, Talca
2014
Pública + Privado
18 mc
Andrés Maragaño
US$ 3.400
Ladrillo
Acero
Madera


2014 012

Embarcadero Mirador MIRADOR
Luís Tolosa
Ribera Oriente del Río Loncomilla
2014
Municipal
20 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Ladrillo
Hormigón
Bolon de Río
Malla Metálica


2014 013

5 Maneras Mirar el Monumento MIRADOR
Martín Delgado
Sin Registro
2014
Municipal
10 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera


2014 014

Asociación Árboles Invertidos ESPACIO COMUNITARIO
José Segovia
Talca
2014
Municipal + Linares FC
380 mc
Blanca Zúñiga
US$ 20.000
Adoquines
Aridos
Árboles Caídos


2014 015

Casa Patio-Vivienda Mínima Rural VIVIENDA
Nathalie Gonzalez
Chépica, VI Región
2014
Privado
90 mc
Eduardo Castillo
US$ Sin Registro
Material Revalorizado
Deconstrucción


2014 016

Pabellón Cancha de Carreras PABELLÓN
Paula Lagos
San Lorenzo, Parral
2014
Municipal
50 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón


2014 017

Patio Interior Público PATIO
Marioly Rodríguez
Talca
2014
Donaciones
40 mc
Glenn Deulofeu
US$ 3700
Fierro estriado
Fierro plano
Fierro estructural soldable
Fierro en ángulo
Cubierta policarbonato
Madera Prensada


2014 018

Mirador Anfiteatro MIRADOR
Francisca Bustamante
Curicó
2014
Municipalidad
1000 mc
Eduardo Castillo
US$ Sin Registro
Hormigón
Piedra


2014 019

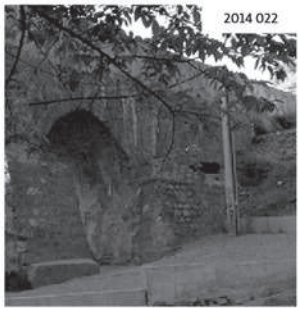
Actualización Cementerio CEMENTERIO
María José Díaz
Sin Registro
2014
Público
100 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro
Hormigón
Hierro


2014 020

Ribera Sur ESPACIO PÚBLICO
Francisco Rojas
Talca
2014
Municipal
40 mc
Glenn Deulofeu
US$ Sin Registro
Hormigón
Acero


2014 021

Mirador Vereda Territorial MIRADOR
Carol Soto
Hualañé, Provincia de Curicó
2014
Municipal
16 mc
Germán Valenzuela
US$ 1.200
Hierro Tubular
Hormigón
Madera (Reciclada de Pallets)


2014 022

Puesta en Valor Acueducto ESPACIO PÚBLICO
Eduardo Donoso
Curepto, Talca
2014
Municipal
250 mc
Kenneth Gleiser
U$S 3.400
Pletinas
Tubular de hierro
Madera Eucaliptus


2014 023

Mirador Corredor SOMBREADERO
Alonso Cornejo
Sin Registro
2014
Público
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1.000
Madera de Pino
Malla Raschel Roja


2014 024

Castillete de Madera PABELLÓN
Daniela Hernández
Peluhue
2014
Privado + Donaciones
25 mc
Fernando Montoya
US$ 0
Madera de Pino


2014 025

Plaza Mirador HITO
Ximena Cáceres
Localidad de Agua Santa, Comuna de Palmilla
2014
Municipal
110 mc
Germán Valenzuela
U$S 2.000
Rollizos de madera
Malla electrosoldada
Ramas de espino
Tablones de madera reciclada


2014 026

Las Sendas de Hualanco MIRADOR
Ana Alfaro
Hualanco
2014
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Piedra
Estructura de Hierro


2014 027

Soporte Agrícola INFRAESTRUCTURA AGRÍCOLA
Yasna Rodriguez
San Gregorio, Comuna de Ñiquen
2014
Municipal
34 mc
Andrés Maragaño
US$ 2.000
Madera
Chapa Terciada
Chapa de Zinc


2014 028

Hito Rural MIRADOR
Victor Jerez
Talca
2014
Municipal
20 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Ladrillo
Hormigón


2014 029

Paisaje en Crisis ESPACIO PÚBLICO
Romina Poblete
Alto Pangue, Comuna San Rafael
2014
Municipal
200 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 7.000
Hormigón
Madera
Hierro


2014 030

Espacio Antúnez ESPACIO PÚBLICO
Pablo Riquelme
Talca
2014
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera


2014 031

Plaza Mirador PLAZA
Elliete Iturriaga
Talca
2014
Municipal
350 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Material Revalorizado
Deconstrucción


2014 032

Infraestructura Playera MIRADOR
Paula Loyola
Talca
2014
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón


2014 033

Soporte Momento de Oración PLAZA
Claudio Parraguez
Sin Registro
2014
Privado + Donaciones
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro


2014 034

Estación de Descanso SOMBREADERO
Carolina Molina
Talca
2014
Municipal
45 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón
Piedra


2014 035

Pabellón Venta Artesanía ESPACIO PÚBLICO
Marina González
Sin Registro
2014
Sin Registro
100 mc
Glenn Deulofeu
US$ Sin Registro
Hormigón
Tubular de Hierro


2014 036

Plaza Pallet PLAZA
Johnnattan Silva
Villa San Sebastián, Teno, Región del Maule
2014
Municipal + Donaciones
270 mc
Juan Román
US$ 3.000
719 Pallets
4 Cubos de Gravilla
8 Cubos de Arena
1350 Ladrillos Fiscal


2014 037

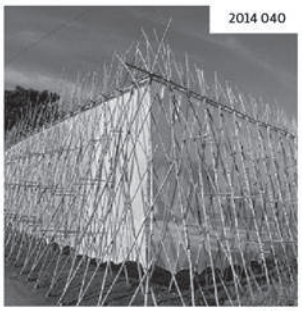
Tienda Urbana INSTALACIÓN
Treicy Isamitt
Curicó, Región del Maule
2014
Pûblico
706 mc
Eduardo Castillo
US$ Sin Registro
32 puntales de acero
(100 x 100 mm x 6 mt.)
Arpillera Azul
30 estacas y travesaños de madera
400 mt de soga de Yute Anillo de acero


2014 038

Parador entre Picas ESPACIO PÚBLICO
Romina Fuenzalida
Talca
2014
Municipal
1000 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro


2014 039

Prototipo Feria Libre SOMBREADERO
Ignacio Verdugo
Sin Registrio
2014
Público
30 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera
Malla Raschel
Tela Plástica


2014 040

Museo Viviente MUSEO
José Segovia
Talca
2014
Municipal
40 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Colgue


2014 041

Mirador Caminante Poqui MIRADOR
Jackson Cuevas
Coltauco, VI Región
2014
Pûblico
20 mc
Andrés Maragaño
US$ 2.000
Madera


2014 042

Plaza De-Construcción PLAZA
Felipe Miño
Talca
2014
Municipal
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Material Revalorizado
Deconstrucción

2013


2013 001

Muro de la Memoria ESPACIO PÚBLICO
Hans Becerra
Sin Registro
2013
Municipal
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro


2013 002

Extender la Ciudad ESPACIO PÚBLICO
María Cristina Cáceres
Talca
2013
Municipal
200 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón
Madera


2013 003

Ciclismo Sin Fin PARADOR
Rodrigo Cáceres
Pencahue
2013
Privado + Donaciones
30 mc
Mauricio Ramírez
US$ 5.000
Tela
Tubulares de Acero


2013 004

Lugar Mirador SOMBREADERO
Estrella Castro
Sin Registro
2013
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro


2013 005

Memorial Maule Poesía PASARELA
María José Chamorro
Talca
2013
Municipal + Donaciones
1000 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera


2013 006

Sutura Cinética EQUIPAMIENTO
Estrella Concha
Sin Registro
2013
Municipal
30 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro


2013 007

Enoshelter REFUGIO
Charlot Cruz
Sin Registro
2013
Sin Registro
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón
Madera


2013 008

Portal de Camarico ESPACIO PÚBLICO
Bruno Díaz
Ruta 5 sur, km222.2, Camarico, Río Claro
2013
Municipal
150 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 4500
Tubos
Costaneras de acero
Madera impregnada
Cuerda de polipropileno


2013 009

Huerta Urbana INVERNADERO
Eloisa Dodds
Sin Registro
2013
Sin Registro
40 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro
Madera
Tela Plástica



Mirador el Vultur MIRADOR
María Jesús Espeleta
Sin Registro
2013
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera



Mural Carretero de Temporada PLAZA
Yarline Espinoza
Sin Registro
2013
Municipal + Donaciones
100 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro



Santuario Temporal SANTUARIO
Marcia Flores
Sin Registro
2013
Privado
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro



Cuatro Narrativas ESPACIO PÚBLICO
Viviana Fuentes
Talca
2013
Municipal
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro



Plataformas Rurales INFRAESTRUCTURA RURAL
Gabriel Garrido
La arboleda, Teno
2013
Privado
35 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Coligues
Rollizos
Malla Raschell
Madera Reciclada Bruta Cepillada



Plazas Gemelas PLAZA
Carmen Gerli
Sin Registro
2013
Municipal
35 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro
Estructura de Hierro
Madera
Piedra



Estación Unicaven ESTACIÓN
Víctor Hugo González Garrido
Sector Unicaven, Parra
2013
Municipal
2000 mc
Juan Román
US$ 1.500
Perfiles Normales Existentes
Hormigon
Ladrillos atesanales de arcilla cocida



Sin Nombre MIRADOR
Enrique Herrera
Talca
2013
Municipal
150 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera
Bolón de Río



Manto Topográfico ESPACIO PÚBLICO
Francisco Lara
18 Sur 1 Poniente, Talca
2013
Municipal + Privados
25 mc
Andrés Maragaño
US$ 2.000
6500 Piezas de Madera de Pino Cepillada



Pabellón Comunidad El Culmen PABELLÓN
Olivia Leiva
El Culmen
2013
Privado
35 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Zinc
Madera
Enchapado



Pabellón Vitivinícola PABELLÓN
Patricio Merino
Quella, Comuna de Cauquenes
2013
Privado
140 mc
Kenneth Gleiser
US$ 17.000
Coligues
Barro y Paja
Madera
Zinc
Rocas
Coligue



Infraestructura Playera MIRADOR
Andrés Morán
Sin Registro
2013
Municipal
50 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón



Estación de Descanso Los Silos ESPACIO PÚBLICO
Damariz Mujica
Sin Registro
2013
Municipal
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro



Sendero del Vigía SENDERO
Joaquín Norambuena
Sin Registro
2013
Municipal
100 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Hormigón
Piedra



Pabellón Venta Artesanía PABELLÓN
Marina González
Sin Registro
2013
Municipal
30 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón



Mirador al Márgen MIRADOR
Rodrigo Ormazábal
Viña Raíces, Rauco
2013
Privado
36 mc
Germán Valenzuela
US$ 3000
Madera
Malla Raschell
Rocas del lugar



2013 024

La Pausa de Tutuquén MIRADOR
Alejandro Oyarzún
Tutuquen, Curicó
2013
Municipal
35 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.200
Roca del Lugar
Madera
Malla Raschel



2013 025

Reconversión Invernadero INVERNADERO
Kylian Peró
Sin Registro
2013
Privado
30 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro
Madera Eucaliptus
Malla Raschel



2013 026

Sin Nombre PASARELA
Jorge Pino
Sin Registro
2013
Municipal
300 mc
Andrés Maragaño
US$ 3.500
Madera de Pino



2013 027

Paisajes Inundados BAÑOS TERMALES
Daniela Hernández
El Medano, Comuna de San Clemente
2013
Municipal
20 mc
Kenneth Gleiser
US$ 3.000
Piedra del Sitio
Madera Impregnada



2013 028

Corredor Mirador Curanipe PASARELA
Valeria Valencia
Curanipe
2013
Municipal
300 mc
Fernando Montoya
U$S Sin Registro
Madera



2013 029

Arborama ESPACIO PÚBLICO
Daniela Vásquez
Reserva Nacional Altos del Lircay
2013
Privado
20 mc
Fernando Montoya
US$ 3.500
Madera



2013 030

Memorial Toqui Lautaro MEMORIAL
Robinson Navarro
San Juan de Peteroa, Curicó
2013
Privado
148 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón



2013 031

Obras Exteriores PATIO
Stephanie Fleaux
Población Jardín de este, Talca
2013
Privado
30 mc
Germán Valenzuela
US$ 4.000
Alambre
Tubular de Acero
Sombreaderos
Paneles de Malla
Acma con enredaderas



2013 032

Marcas en el Paisaje ORATORIO
Fernanda Rodriguez
Sin Registro
2013
Donaciones
200 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Hormigón
Madera
Hierro



2013 033

Puentes Visuales MIRADOR
Nicole Reyes
Pre Cordillera de los Andes
2013
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera



2013 034

Cruce Borde Río EQUIPAMIENTO
Ana Ibañez
Población Santa Elena, San Fernando
2013
Público + Donaciones
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ 4.000
Polín Impregnado
Madera de Pino
Piedra partida



2013 035

Cenotafio Popular ORATORIO
José Luís Garrido
Talca
2013
Privado
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Madera



2013 036

Entrada Cementerio Constitución ACCESO
Catalina Castillo
Constitución
2013
Municipal
45 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Ladrillo



2013 037

Envolvente Social SOMBREADERO
Fabiola Soto
Club Deportivo Seminario, Alameda , Talca
2013
Municipal
35 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Coligue



2013 038

Soporte Agrícola HITO
Roberto Barraza
Sin Registro
2013
Municipal
35 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Estructura de Hierro
Tela Plástica



2013 039

Espacio público El Canelo ESPACIO PÚBLICO
Felipe Arellano
Sin Registro
2013
Municipal
1000 mc
Tutor: Sin Registro
U$S Sin Registro
Bolón de Río

2012



Parador en el Aire MIRADOR
Cristián Allende
I-45, San Fernando, O'Higgins
2013
Privado
50 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Estructura de Acero
Madera Impregnada



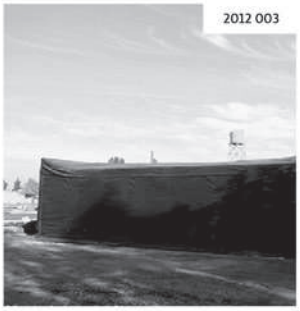
Reconstrucción de una Vivienda PLAZA
Albert Ávila
Ciudad de Talca
2013
Privado
100 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



Cubierta SOMBREADERO
Carlos Arancibia
Rancagua
2012
Municipal
50 mc
Tutor: Sin Registro
US$ Sin Registro
Tubulares de Acero
Malla Raschel



Cubierta Mirador MIRADOR
Fernanda Asbún
M-194, Constitución
2012
Municipal
92 mc
Mauricio Ramirez
US$ 11.000
Madera Pino Impregnado
Piedra laja



Puesta en Valor Acueducto ACOPIO
Eduardo Donoso
Curepto, Talca
2012
Sin Registro
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Tela Plástica
Madera



Puente Canal Cartón PASARELA
Rodrigo Gallegos
Sin Registro
2012
Municipal
45 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Coligue
Madera



Mirando Cham MIRADOR
Cristián Chávez
Sin Registro
2012
Público
25 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Hormigón
Madera de Pino



Vigilante del Maule HITO
Carlos Jarpa
M-194, Constitución
2012
Municipal
10 mc
Mauricio Ramírez
US$ Sin Registro
Pernos
Listones de Pino
impregnado de 2x2"



Club de Barrio PABELLÓN
Felipe Lara
La Isla, Rengo
2012
Municipal
30 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera



Nuevos Trazos en el Paisaje PLAZA
Germán Medina
Rinconada de Alcones, Marchigüe
2012
Municipal
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Tela
Hormigón
Piedra



Nube Verde PATIO DE DESCANSO
Nicolás Moyano
El Almendro 87, Linares
2012
Municipal
70 mc
Mauricio Ramirez
US$ 14.000
Acero
Hormigón
Madera, Pino Impregnado



Mirador en Playa el Pez MIRADOR
Felipe Muñoz
"Playa el Pez", km. 8.200, Curanipe
2012
Municipal + Privado
52 mc
Juan Román
US$ 2.500
Estructura de Pino Radiata
Impregnada
Sección 1"x4" y 1 ½"x5"
Anclajes y uniones de acero



Cuba de Madera HITO
María Francisca Navarro
San Diego Sur, San Clemente
2012
Privado
30 mc
Eduardo Castillo
US$ Sin Registro
Madera



Memorial Etnográfico Sta. Lucía MEMORIAL
Marcelo Ojeda
Santa Lucía, Km. 145, Lontué
2012
Aportes Propios
220 mc
Juan Román
US$ 980
Film Stretch
Madera de Alamo
Madera de Roble
Tubulares de Acero



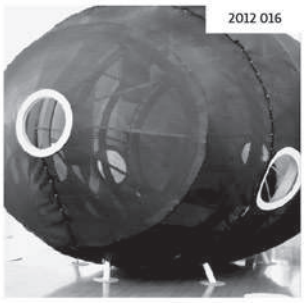
Muelle Guanay MUELLE
Javier O´Ryan
Rancho Astillero, Constitución
2012
Municipal
33 mc
Gregorio Brugnoli
US$ Sin Registro
Madera


2012 014

Sin Nombre HITO
Danilo Pérez
Sin Registro
2012
Privado
50 mc
Eduardo Castillo
US$ 2.000
Estructura de Acero
Madera Impregnada


2012 015

Danza Portable INSTALACIÓN
Fernanda Poblete
Plaza Cienfuegos, Talca
2012
Privado
10 mc
Rigoberto Raffo
US$ 500
Madera
Caños Tubos de PVC


2012 016

Artefacto Indígena del Maule INSTALACIÓN
Pablo Retamal
Talca
2012
Fondart
10 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera
Malla Raschel


2012 017

Sede Social en Batuco Abajo SEDE SOCIAL
Luís Quezada
Pencahue, Maule
2012
Privado
140 mc
Eduardo Aguirre
US$ 30.000
Madera
Chapa Acanalada


2012 018

Plaza Estación PLAZA
Sofía Campos
Sin Registro
2012
Público + Donaciones
60 mc
Blanca Zuñiga
US$ 1.000
Madera Pino Impregnado
Piedra laja


2012 019

Reconversión Espacio Patrimonial MEMORIAL
Rienzi Ríos
Av. Bernardo O'Higgins #199, Malloa
2012
Municipal
150 mc
Mauricio Ramirez
US$ 35.000
Hormigón
Piedra Partida
Muros Existentes
Tejas


2012 020

Marcas de Territorio EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Claudia Coloma
Talca
2012
Donaciones
10 mc
Mauricio Ramirez
US$ 400
Tela


2012 021

Trazos sobre el Paisaje HITO
Katherine Jaque
Sin Registro
2012
Público
30 mc
Kenneth Geliser
US$ 1.000
Cañas
Madera de Pino


2012 022

El Arbolante Espacio Público HITO
Karina Vilches
Plaza Gral. Maturana, Molina
2012
Municipal, Vecinal y propio
1.400 mc
Blanca Zuñiga
US$ 1.200
Zinc
Piedras
Ladrillos


2012 023

Observatorio Name MIRADOR
Mauricio Rojas
Ruta M-550, Km5, Name, Cauquenes
2012
Municipal
78,7 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 1.500
Madera Pino
Coligues
Tarugos Estriados


2012 024

Mirador del Molino PLAZA MIRADOR
Catalina Rojas
Sin Registro
2012
Municipal
100 mc
Kenneth Geliser
US$ 1.000


2012 025

Des-Borde HITO
Gabriel Ramos
Linares
2012
Municipal
60 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Coligue


2012 026

Cinta de la Historia MEMORIAL
Ricardo Medel
Sin Registro
2012
Municipal
50 mc
Kenneth Gleiser
US$ 2.000
Madera
Hormigón


2012 027

Espacio Público La Palmilla ESPACIO PÚBLICO
Teresa Villalobos
Molina, VII Región
2012
Municipal
30 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Malla Raschel Blanca


2012 028

Observatorio del Bosque OBSERVATORIO
Astrid Vargas
Parque Natural Tricahue
2012
Sin Registro
50 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera


2012 029

Recorrido en Nirvilio HITO
Carolina Solorza
Nirivilo, Comuna de San Javier
2012
Sin Registro
297 mc
Andres Maragaño
US$ 1.500
Madera
Hormigón

2012 030



Hito Territorial Cuatro Esquinas HITO
Carla Tapia
San Javier, Localidad de Cuatro Esquinas
2012
Municipal
30 mc
Juan Román
US$ 3700
Mimbre
Madera

2012 031



Paseo entre Árboles PASARELA
Paula Salgado
Armerillo, Comuna de San Clemente
2012
Público
100 mc
Mauricio Ramirez
US$ 3000
Bolones de Río
Pino Impregnada 1 ½"x5"
Álamo Impregnado 5x2"

2012 032



Mirador Los Maquis MIRADOR
Luís Rojas
Armerillo, Comuna de San Clemente
2012
Municipalidad + Vecinos
500 mc
Germán Valenzuela
US$ 12000
Hormigon
Maicillo
Hierro
Pvc
Madera

2012 033



Ventanas al Paisaje MIRADOR
Tanya Vera
Cerro Sol Pintado
2012
Municipalidad + Vecinos
110 mc
Juan Román
US$ 4500
Hormigón Armado
Perfiles metálicos
Pilares 50 x50x2mm
Vigas 80x40x2mm
Viguetas 20x20x2mm
Fardos de paja de trigo
Fierro Liso Nº 6
Malla hexagonal galvanizada

2012 034



Quincho Solar QUINCHO
César Rojas
Sin Registro
2012
Privado
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1000

2012 035



Ladera los Murmullos MIRADOR
Thais Verástegui
Sin Registro
2012
Donaciones
80 mc
Mauricio Ramirez
US$ 3000
Madera

2012 036



Mirador con un Trozo de Memoria MIRADOR
Alejandra Bascuñán
Sin Registro
2012
Donaciones
30 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1000
Madera

2012 037



In Situ INSTALACIÓN URBANA
José Martinez
Sin Registro
2012
Público + Donaciones
100 mc
Germán Valenzuela
US$ 1000
Tela PVC
Andamios Tubulares

2012 038



Anfiteatro La Carmelita ANFITEATRO
Melissa Gilber
Sin Registro
2012
Donaciones
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1000

2012 039



Alternativa para la utilización de un desecho
Julián Díaz
Sin Registro
2012
Donaciones
20 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1000

2011

2011 001



La Salinea MEMORIAL LAND ART
Felipe Aranda
Lo Valdivia, Paredones
2011
Sin Registro
70 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Bolsas de PVC
Sal
Madera, Pino

2011 002



Descanso sobre las Rocas MIRADOR
Juan Alejandro Chamorro
Perales, Coelemu, Biobío
2011
Sin Registro
200 mc
Andrés Maragaño
US$ No Decalarado
Hormigón

2011 003



Cuba de Madera MIRADOR
Gloria Donoso
Sin Registro
2011
Municipal
40 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera

2011 004



Trilla a Yegua Suelta ESPACIO PÚBLICO
Diego Espinoza
Pencahue
2011
Municipal
200 mc
Juan Pablo Corvolán
US$ Sin Registro

2011 005



Simbiosis Puesta en Valor MIRADOR
Alfonso Garrido
Villa Alegre
2011
Municipal
30 mc
Juan Román
US$ Sin Registro



Casa Colonial Chilena INSTALACIÓN URBANA
Karina Gonzalez
Cinco Oriente 1400-1496, Talca
2011
Municipal
100 mc
Gregorio Brugnoli
US$ Sin Registro
Malla de Nylon



Paseo entre Árboles PASARELA
Paula Salgado
Armerillo, Comuna de San Clemente
2011
Sin Registro
50 mc
Mauricio Ramirez
US$ 3.000



Cubierta Parador 3 REFUGIO
Miguel Mena
Reserva Nacional Altos del Lircay
2011
Municipal
30 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro



Mobiliario Rural PARADERO
Juan Inoztrosa
Sector Piedras Blancas, Comuna de Maule
2011
Municipal + Privado
100 mc
Kenneth Gleisser
US$ 4.500
Madera
Bins
Acero
Piedra



Acopio Quintasur CENTRO DE ACOPIO
Nelson Parra
Longaví
2011
Privado
48 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Malla Raschel 65%
Madera
Chapa de Zinc



Ruta Patrimonial ACOPIO
Gonzalo Paiva
Mataquito
2011
Municipal
100 mc
Gregorio Brugnoli
US$ Sin Registro



Macetario Urbano MACETARIO
Felipe Roco
Cauquenes
2011
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera



Mirador del Cielo PASARELA
Ingrid Sepúlveda
Sin Registro
2011
Municipal
60 mc
Kenneth Gleisser
US$ 1.500
Madera



Configuración Acceso Medialuna HITO
David Suazo
Talca
2011
Municipal
100 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro



Estación Infiernillo MIRADOR
Mauricio Ureta
Vichuquén
2011
Sin Registro
78 mc
Juan Román
US$ 1.500
Madera Impregnada
Piedra Laja
Perfil Tubular Redondo
Adobe



Sin Nombre PLAZA
Cristián Valdez
Linares
2011
Donaciones
8 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.000
Madera



Sin Nombre PLAZA
Diego Vergara
Talca
2011
Donaciones
5 mc
Sin Registro
US$ 300



Cubierta para Artesanos SOMBREADERO
Luís Campos
Cuenca del Mataquito
2011
Privado
30 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro



Pabellón Expositivo PATIO
Alejandra Campos
Sin Registro
2011
Sin Registro
20 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



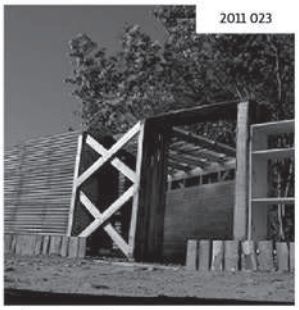
Memorial Isla Orrego ORATORIO
Gosellin Cornejo
Constitución, VII Región
2011
Privado
50 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Puntales de Madera



Detención en el Territorio Frágil PARADERO
Rodrigo García
Sin Registro
2011
Municipal
20 mc
Juan Román
US$ Sin Registro


2011 022

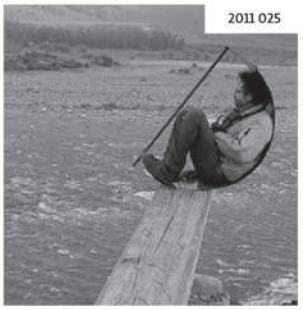
Mercado Hostofrutícola MERCADO
Paula López
Talca
2011
Sin Registro
100 mc
Andrés Maragaño
US$ 1.500


2011 023

Taller y Lugar de Encuentro TALLER
Miguel Reyes
Pilén
2011
Municipal
50 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Madera


2011 024

Sin Nombre ESPACIO PÚBLICO
Juan Pablo Pinto
Sin Registro
2011
Municipal
60 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera
Acero
Piedra


2011 025

Mirador de Paso Nevado MIRADOR
Humberto Alarcón
Paso Nevado, San Clemente
2011
Sin Registro
15 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Acero
Piedra


2011 026

Espacio Público Social ESPACIO PÚBLICO
Lorena Hernández
Villa Pratt
2011
Municipal
60 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Estructura Metálica
Madera
Coligue


2011 027

Circuito ESPACIO PÚBLICO
Bastián Barría
Sin Registro
2011
Municipal
40 mc
Gregorio Brugnoli
US$ 1.000
Madera


2011 028

Área de Descanso Temporeros PARADOR
Soledad Palma
Sin Registro
2011
Sin Registro
30 mc
Fernando Montoya
US$ Sin Registro
Madera
Malla Raschel


2011 029

Descanso en Casablanca PARADOR
María Fernanda Rojas
Casablanca
2011
Municipal
50 mc
Andrés Maragaño
US$ 1.500
Madera
Estructura Metálica


2011 030

Capilla en el Aire CAPILLA
Rodrigo Pereira
Cauquenes
2011
Donaciones
600 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Madera


2011 031

Oratorio en el Valle ORATORIO
Cristián Iriarte
Sin Registro
2011
Sin Registro
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera


2011 032

Los Hornos de la Candelaria 3 HORNOS
Manuel Gallardo
Sin Registro
2011
Donaciones
20 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.000
Tierra Cocida


2011 033

Santuario Virgen de Lourdes ORATORIO
Andrés Vergara
S/D
2011
Donaciones
40 mc
Kenneth Gleiser
US$
Madera


2011 034

Espacio Público ESPACIO PÚBLICO
Patricia Urrutía
Sin Registro
2011
Donaciones
20 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.000


2011 035

Pabellón Artesanal PABELLÓN
Karla Morales
Colbún
2011
Municipal
20 mc
Kenneth Gleisser
US$ 1.500


2011 036

Escenario Pre Cordillera PARADERO
Claudia Silva
Pre Cordillera
2011
Privado
30 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Coligue
Madera


2011 037

Centro de Artes Ambientales MUSEO
María Consuelo Miranda
S/D
2011
Municipal + Privado Donaciones
40 mc
Cazu Zegers
US$ Sin Registro

2010

2010 001



Intervención en el Paisaje HITO TERRITORIAL
Claudio Urzúa
Santa Cruz, O'Higgins
2010
Sin Registro
10 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Acero
Piedra

2010 002



Plaza René Schneider REFUGIO
José Guerrero
Sin Registro
2010
Municipal
30 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera

2010 003



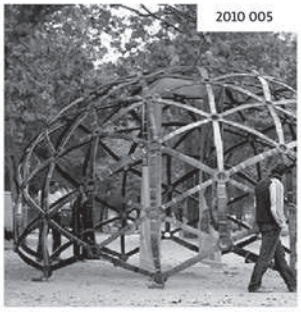
Errante PROTOTIPO
Leonardo Salgado
Loteo San Miguel de Colin Parcela 21"
2010
Privado
25 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.500
Madera
Tela PVC

2010 004



Santuario Seis Virgenes CAPILLA
Gustavo Torres
Tabunco, Curepto
2010
Privado
450 mc
Eduardo Aguirre
US$ 3.000
Pino impregnado
Barras acero 10mm

2010 005



Sin Nombre PABELLÓN
Fabián Riveros
Sin Registro
2010
Donaciones
10 mc
Mauricio Ramirez
U$S 800

2010 006



Kids Cuerpos en Movimiento PLAZA JUEGOS
Nicol Müller
Sin Registro
2010
Municipal
25 mc
Keneth Gleisser
US$ Sin Registro
Madera

2010 007



Memorial de Población MEMORIAL
Pablo Vergara
Población Correa
2010
Municipal
250 mc
Juan Román
US$ 5.500
Polines
Colihues
Durmientes
Cable de acero
Tela de pvc
Hormigón

2010 008



Plaza Amarilla HITO
Mauricio Saravia
Talca
2010
Municipal
25 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Viguetas Prefabricadas

2010 009



Zona de Acopio MIRADOR
Mariano Sepulveda
Vichuquén
2010
Sin Registro
70 mc
Andrés Maragaño
US$ 1.500
Madera Impregnada
Piedra Laja
Perfil Tubular Redondo
Adobe

2010 010



Sin Nombre PLAZA
Rossana Sandrini
Sin Registro
2011
Provado
30 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.100

2010 011



Plaza Comunitaria SOMBREADERO
Manuel Romero
Sin Registro
2011
Municipal
670 mc
Mauricio Ramirez
US$ 5.000
Madera

2010 012



Sin Nombre SOMBREADERO
Gredy Roldán
Sin Registro
2010
Privado
10 mc
Mauricio Ramirez
US$ 800
Madera

2010 013



Huerto Frutícola EQUIPAMIENTO RURAL
Francisco Pérez
Fundo Santa Trinidad, Los Niches, Curicó
2010
Privado
200 mc
Blanca Zúñiga
US$ 2.000

2010 014

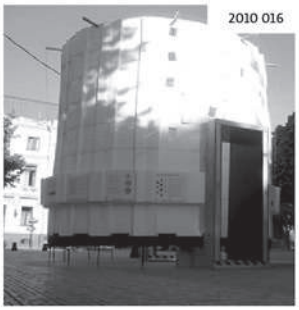


Hornos Tabaqueros RESET
Manuel Ortiz
San Diego, Comuna de San Clemente
2010
Privado Donaciones
94 mc
Eduardo Castillo
US$ 2.500
Acero
Vidrio
Madera
Malla Raschel

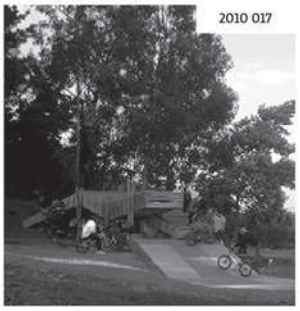
2010 015



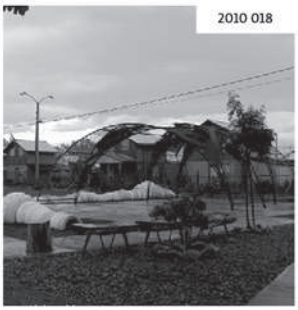
Escenario Comalle PABELLÓN
Álvaro Morety
Sin Registro
2010
Municipal
50 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro


2010 016

Pabellón Educativo PABELLÓN
César Insulza
Talca
2010
Municipal
30 mc
Juan Román
US$ Sin Registro


2010 017

Bikepark PLAZA
Carlos Velásquez
Curicó
2010
Sin Registro
25 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera


2010 018

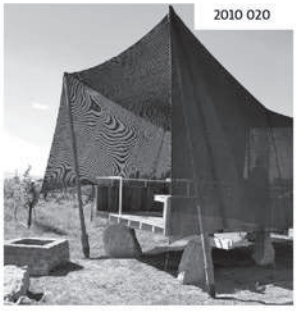
Plaza de la Participación PLAZA
Gloria Miranda
Talca
2010
Municipal
50 mc
Eduardo Aguirre
US$ 1.500


2010 019

Pabellón Patrimonial PABELLÓN
Mariano Farías
San José del Carmen de El Huique, Palmilla
2010
Municipal
85 mc
Kenneth Gleiser
US$ 3.000
Vigas Pino 2x8"
Tela Impermeable Blanca


2010 019

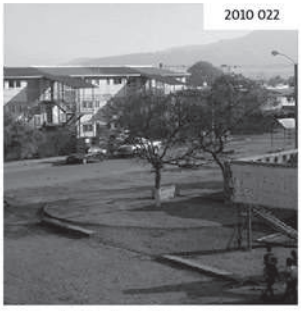
Velatorio VELATORIO
Luís Palma
San Nicolás, Chillán
2010
Privado
20 mc
Juan Pablo Corvoalán
US$ Sin Registro
Madera


2010 020

Mirador Comedor Emergente COMEDOR RURAL
Javier Rodriguez
Los Niches, Curico
2010
Privado
20 mc
Juan Román
US$ 500
Madera
Malla Raschel
Puntales
Piedra del Sitio


2010 021

Rural Hito Turístico PLAZA
Andrea Cea
Río Claro, VII Región
2010
Municipal
50 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera


2010 022

Integración Redes Sociales EQUIPAMIENTO PÚBLICO
María Carolina
Villas Las Américas III, Talca
2010
Municipal
150 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera


2010 023

Engranaje Productivo INFRAESTRUCTURA RURAL
Cristian Alarcón
Jardín Botánico Universidad de Talca
2010
Municipal
10 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1.000
Estructura Placa Terciado
Tubular redondo Ø 1 ¼"
Envolvente Tela Raquelado
Envolvente compuesta
Cartón-Offset Aluminio


2010 024

Paisaje de Cañas Lo Figueroa RAMADA
Oscar Vergara
Lo Figueroa
2010
Sin Registro
20 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Coligue


2010 025

Restauración Industrial RESTAURACIÓN
Giovanna García
S/D
2010
Municipal
0 mc
Kenneth Gleiser
US$


2010 026

Aula Ecológica AULA ESCOLAR
Gabriel Pino
S/D
2010
Municipal
110 mc
Kenneth Gleiser
US$ 5.000
Madera pino cepillado 2 x 6"
Radier hormigón afinado
Fibra de vidrio plana


2010 027

Pabellón Tawa PABELLÓN
Luís Calquín
San Vicente de Tagua
2010
Rotary Club
50 mc
Juan Román
US$ 2.100
Latas Aluminio Recicladas
Fierro de Construcción
8,12 y 16 mm
Alambre Galvanizado
Anclajes Prefabricados de Hormigón (uso en viñas)


2010 028

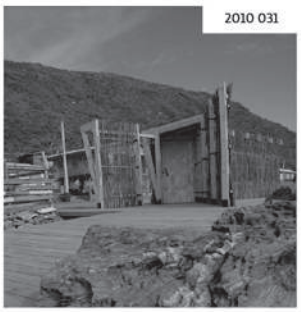
Protipo Vivienda Rural PROTOTIPO
Cecilia Cullen
S/D
2010
Sin Registro
50 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ Sin Registro


2010 029

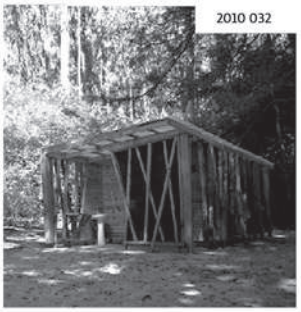
Cubierta en Las Hornillas SOMBREADERO
Carlos Espinoza
Las Hornillas, Linares
2010
Municipal
60 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro


2010 030

Tensoestructura RAMADA
Andrés Rodriguez
Medialuna de San Rafael
2010
Concurso Fondos Públicos
390 mc
Kenneth Gleiser
US$ 4.500
Malla monofilamento Polietileno 70%
Maderas Pino cepillado
Perfil tubular Ø 3" E 3.0mm



Pabellón Boyeruca PABELLÓN
Andrea Muñoz
Boyeruca, Comuna de Vichuquén
2010
Municipal
40 mc
Kenneth Gleiser
US$ 7.000



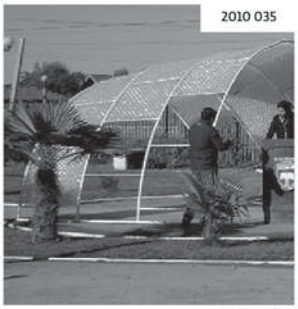
Inclusión en el Bosque PABELLÓN
Francisca Bilbao
Parque Nacional Francisco Albert
2010
Municipal
25 mc
Blanca Zuñiga
US$ Sin Registro



Circuito Artesanal PABELLÓN
Patricia Andrades
Región del Maule
2010
Sin Registro
20 mc
Gregorio Brugnoli
US$ Sin Registro



Parador en Armerillo PARADERO
César Verdugo
Armerillo, VII Región
2010
Junta de Vecinos de Armerillo
40 mc
Germán Valenzuela
US$ 1.500
Madera
Piedra



Stand Tubular PABELLÓN
Leonardo Basoalto
Sin Registro
2010
Donaciones
10 mc
Blanca Zuñiga
US$ 1.000

2009



Pabellón Veterinario PABELLÓN
Claudio Casanueva
Ruta K-60, Cerro La Virgen, Talca
2009
San Francisco de Asis
116 mc
Juan Román
US$ 2.000
Madera



Plaza Cívica Las Carmelas PLAZA
Augusta Cavallar
Sin Registro
2009
Donaciones
40 mc
Kenneth Gleiser
US$ 0
Piedra
Gravilla



Centro de Acopio de Frambuesas ACOPIO
Ximena Céspedes
Huerto Río Piedra, Sector Lo Castillo
2009
Público
45 mc
Juan Román
US$ 3.500
Bolones de Río
Tela PVC
Perfilería Metálica



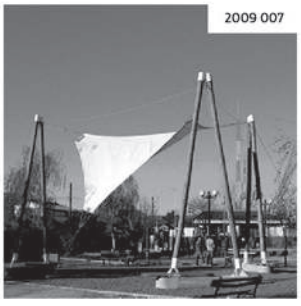
Pergola Parque Oración PERGOLA
María Agueda Court
Iglesia San José de Pelarco
2009
Sin Registro
50 mc
Juan Román
US$ 2.500
Madera Impregnada



Plazoleta Icono Bosque PLAZA
Mauricio Elgueda
El Ajial, Comuna de Retiro, Región del Maule
2009
Municipal
90 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera Impregnada



Invernadero Educativo INVERNADERO
Felipe Freixas
Sin Registro
2009
Privado
20 mc
Eduardo Aguirre
US$ 1.500
Bolones de Río
Tela PVC
Madera



Cubierta Plaza Santa Olga SOMBREADERO
Rodrigo Godoy
Villa Santa Olga, VII Región
2010
Municipal
160 mc
Daniel Vargas / Juan Román
US$ 2.000
Puntales de Madera
Metal,
Hormigon
Membrana PVC



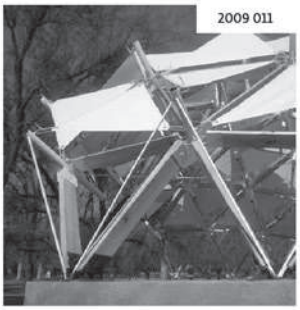
Horno Artesanal Invertido HORNO LADRILLOS
Diego Parra
Trapiche, Rauco, Curicó, Maule
2009
Privado
25 mc
Eduardo Castillo
US$ 500



Parque Temático EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Carla Moretti
Talca
2009
Municipal
30 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



Mirador Cerro EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Gonzalo Muñoz
Sin Registro
2009
Municipal
20 mc
Juan Román
US$ Sin Registro



Geodésica Rural PABELLÓN
Wladimir Pulgar
Molina, Comuna Vitivinícola
2009
Municipal
20 mc
Juan Román
US$ 3000
Madera
PVC
Hierro



Ruta Tres Vírgenes ESPACIO PÚBLICO
Jean Rodrigo Saint
Cordillera de Molina
2009
Privado + Donaciones
100 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón



Cubo de Eventos Móviles PABELLÓN
Leonor Vargas
Sin Registro
2009
Municipal
10 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



Quincho Municipal QUINCHO
Verónica Valenzuela
Piscina Municipal, Municipalidad de Maule
2009
Municipal
40 mc
Juan Román
US$ 4.500
Cemento
Bolones de Rio
Rollizos Impregnados
Fierro



Mirador Río Maule MIRADOR
Andrés Valenzuela
Nirivilo, Región del Maule
2009
Privado
90 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera reciclada
Madera pino
Acero



Telaraña de Cuerdas EQUIPAMIENTO
Carla Velasquez
Sin Registro
2009
Sin Registro
20 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Cuerda Nylon
Estructura Metálica



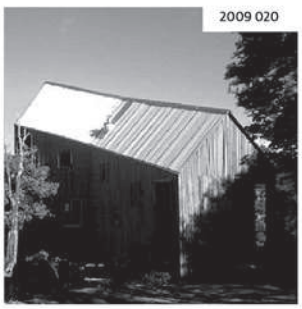
Proyecto Latitud 34 PABELLÓN
Luís Vidal
Sin Registro
2009
Privado
20 mc
Eduardo Aguirre
US$ 1.000
Madera



Comedor Pallet Agrícola COMEDOR
Natalia Gajardo
Los Olivos
2009
Privado
20 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Pallets



Observatorio Numpay OBSERVATORIO
Ignacio Loyola
Numpay, Región del Maule,
2009
Municipal
300 mc
Eduardo Aguiree
US$ 3800
Despunte de Madera
Estructura Metálica
Hormigón



Casa Aguanes REFUGIO
Carolina Morales
Vilches
2009
Sin Registro
25 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera Impregnada
Piedra Laja
Perfil Tubular Redondo
Chapa de Zinc



Sendero de los Niños EQUIPAMIENTO
Mauricio Opazo
Sin Registro
2009
Sin Registro
20 mc
Juan Román
US$ Sin Registro



Borde Estero Los Robles EQUIPAMIENTO PÚBLICO
María José Fagundez
Vilches Bajo, Comuna de San Clemente
2009
Municipal
120 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Hormigón
Estructura Metálica



Comedor Trabajadores Agrícolas COMEDOR
Patricio Jara
Fundo Mataquito, Curepto
2009
Privado
35 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera Pino
Malla Raschel



Recicla Ciudad SOMBREADERO
Susana Sepúlveda
Talca, VII Región
2009
Municipal
55 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Cartón Reciclado,
Tubos de Cartón Laminado



Mirador Altos del Lircay MIRADOR
Carlos Gómez
Vilches
2009
Público
35 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Madera



Plaza Unión PLAZA
Paz Villalobos
S/D
2009
Municipal
25 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera
Estructura Metálica



2009 027

SVM ORATORIO
Felipe Yañez
Cabrerías, Cauquenes
2009
Municipal
60 mc
Germán Valenzuela
US$ 3.000
Ladrillo
Hormigón



2009 028

Plaza Grano ORATORIO
Carla Venegas
Sin Registro
2009
Municipal
600 mc
Daniel Vargas
US$ 3.500
Estructura de Hierro
Madera
Piedra



2009 029

Infreaestructura Complementaria PLAZA
Contanza Ide
Sin Registro
2009
Municipal
100 mc
Eduardo Aguirre + Juan Román
US$ Sin Registro
Madera



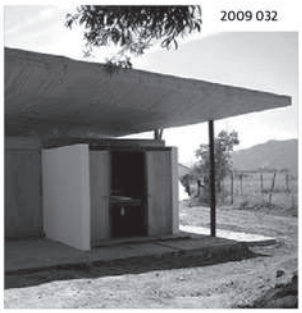
2009 030

Sede Social Lontué SEDE SOCIAL
Camila Rock
Lontue, Comuna de Molina
2009
Privado
121 mc
Eduardo Castillo
US$ Sin Registro
Estructura de madera

2009 031



Arquitectura Social CENTRO DE ACOPIO
Claudio Quijada
Laguna de Teno
2009
Privado
50 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Malla Raschel 65%
Madera
Chapa de Zinc



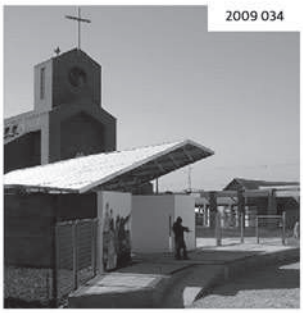
2009 032

Capilla en Peteroa ACOPIO
Angélica González
Peteroa
2009
Privado
40 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Chapa de Zinc



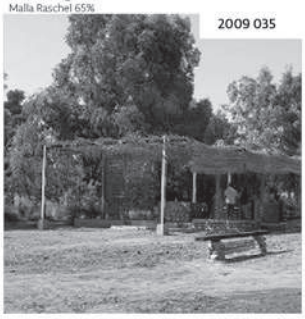
2009 033

Ruralia SEDE SOCIAL
Pablo Sepúlveda
N/D
2009
Privado
50 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Madera



2009 034

Santuario San Alberto ORATORIO
Ana Karina López
Talca
2009
Donaciones
35 mc
Juan Román
US$ 1.500
Madera
Chapa de Zinc



2009 035

Carreras a la Chilena EQUIPAMIENTO
Marta Avendaño
Lo Figueroa
2009
Privado
120 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



2009 036

Comedor para Temporeros COMEDOR
Ignacia Arroyo
Fundo La Rinconada, VI Región
2009
Sin Registro
78 mc
Kenneth Gleisser
US$ 1.500
Madera Impregnada
Piedra Laja
Perfil Tubular Redondo
Adobe



2009 037

Mirador Bullileo SOMBREADERO
Lorena Bustamante
Sin Registro
2009
Municipal
100 mc
Daniel Vargas
US$ Sin Registro
Madera



2009 038

Cárcava Teatral en Llongocura TEATRO
Juan Gajardo
Llongocura
2009
Municipal
100 mc
Mauricio Ramirez
US$ 2.000

2008



2008 001

Ermita Schoenstatt ORATORIO
Juan Paulo Alarcón
San Juan, Linares
2008
Comunidad Religiosa
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Gaviones
Tela
Ladrillo Hueco



2008 002

Plaza y Accceso a Escuela Rural ORATORIO
Francisco Araya
San Clemente
2008
Municipal y Donaciones
100 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro



2008 003

S/N PARADERO
Fernando Aravena
S/D
2008
Público + Donaciones
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ 1.000



Andén de espera y llegada PARADERO
Cristián Escobar
Talca
2008
Municipal
30 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro



Paradero de Bus PARADERO
Roberto Cruz
Longavi
2008
Municipal
20 mc
Blanca Zuñiga
US$ 1.500



Estación de Paso REFUGIO
Guillermo Contreras
Sin Registro
2008
Sin Registro
25 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro



Mirador Punta de Lobos MIRADOR
Natalia Campos
Sin Registro
2008
Municipal
25 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera
Metal
Botellas Recicladas



Ramada de la Identidad RAMADA
Nelson Parra
Longaví
2008
Privado
48 mc
Daniel Vargas
US$ Sin Registro
Malla Metálica
Madera
Ramas de Árbol



Plaza Nativa PLAZA
Gerson Figueroa
Villa Los Alamos
2008
Municipal
100 mc
Juan Pablo Corvoalan
U$S 0



Plaza de Ajedrez PLAZA
Felipe Roco
Cauquenes
2008
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Hormigón



Plaza La Huerta PLAZA
Esteban Razmilic
Talca
2008
Municipal
100 mc
Eduardo Aguirre
US$ 2.000



Mirador y Plaza Artesanal EQUIPAMIENTO
Natalia Reyes
La Lajuela
2008
Sin Registro
100 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Madera Impregnada



Punto de Acceso Río Tinguiririca MIRADOR
Beatriz Rubio
Río Tinguiririca
2008
Sin Registro
0 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Madera Impregnada



Plaza Lúdica PLAZA
Paz Vilar
Linares
2008
Municipal
50 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Tubulares de Acero



Oratorio Cementerio San Rafael PLAZA
Carla Venegas
Sin Registro
2008
Sin Registro
50 mc
Daniel Vargas
US$ 1.500
Ladrillo



Senderos y Miradores EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Patricia Godoy
La Ballica, Teno
2008
Municipal
30 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Hormigón
Acero
Pino impregnado
Coligue
Canto Rodado



Plaza Juegos Melozal PATIO
Ignacio Fuentes
Melozal
2008
Sin Registro
20 mc
Blanca Zuñiga
US$ 1.500



Aula y Patio de Juegos AULA
Rodrigo Ibarra
Escuela El Durazno, Villa Prat
2008
Municipal
54 mc (int) + 200 mc (ext)
Daniel Vargas
US$ 2.400
Hormigón
Acero
Pino impregnado
Coligue
Canto Rodado
Maicillo



Plaza de Abranquil PLAZA
Carolina Pérez
Sin Registro
2008
Municipal
30 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.500



Comedores Trashumantes COMEDOR
Rodrigo Pinochet
Sin Registro
2008
Privado
12 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.000
Metal
Tela PVC



Capilla Madre de la Esperanza CAPILLA
Manuel Recabal
Armerillo, Comuna de San Clemente
2008
Donaciones
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro



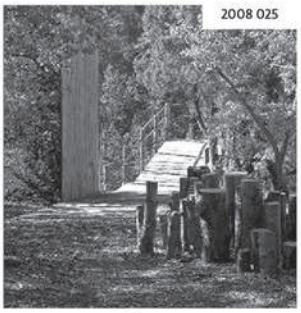
Capilla Madre de la Esperanza CAPILLA
Valeska Svec
Sin Registro
2008
Privado
100 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Cable
Puntales
Madera



Plataforma para Hacer Danza PLATAFORMA
Paulina Arraño
Talca
2008
Municipal
100 mc
Daniel Vargas
US$ Sin Registro



Patio de la Palabra PASARELA
Maurcio Albornoz
La Colonia, Cerro Gupo, Comuna San Javier
2008
Privado
48 mc
Mauricio Ramirez
US$ 1.500
Piedra
Hormigón
Madera



Mirador Punta de Águila MIRADOR
Miryam Ferrada
Vilches Alto
2008
Municipal
120 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Piedra
Hormigón
Madera



Intervención zona de veraneo PLAZA
Marcela Aldunate
Colbún
2008
Municipal
30 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro



Proyecto Explanda General EXPLANADA
Esteban Reyes
La Trinchera. Curepto
2008
Público + Donaciones
100 mc
Blanca Zuñiga
US$ Sin Registro
Madera
Bolón de Río



Plataforma Rural PLATAFORMA
Daniel Zamorano
Ruta K-610, Km. 5.1, Villa Cobin
2008
Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
212 duelas de 10x90 cm
30 tubos de fierro de 2 mts



Equipamiento Laboral Pisicultura COMEDOR
Blanca Azocar
Piscicultura Bramadero - Salmones Colbun
2008
Privado
105 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera impregnada
Hormigón,
Lampazo
Zinc aluminio



Concuerda INSTALACIÓN
Cristián Valdez
Sin Registro
2008
Privado
30 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ Sin Registro



Plaza de la Memoria PLAZA
Sergio
Sin Registro
2008
Municipal
100 mc
Juan Román
US$ 2.000
Ladrillo



Refugio del Orillero REFUGIO
Pablo Cifuentes
Puerto Maguillines
2008
Donaciones
15 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera



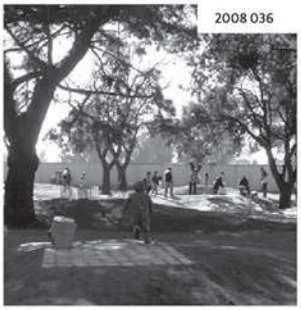
Mirador Huella Huemul MIRADOR
Mauricio Carcamo
Sector Relbún, El Trumao, Reserva Ñuble
2008
Público + Privado
50 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera



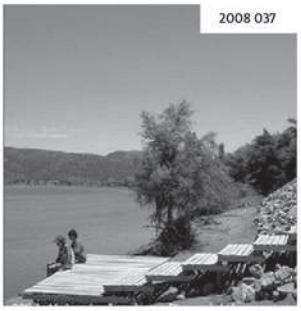
Plaza de las Figuras PLAZA
Mario Bueno
Huilquilemu
2008
Municipal
40 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón



Refugio para Arrieros REFUGIO
Javier O´Ryan
Valle del Melado
2008
Privado
40 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera


2008 036

Plaza Ludoteca Urbana PLAZA
Pablo Abdala
Plaza Urrutia Vivanco
2008
Municipal
300 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro


2008 037

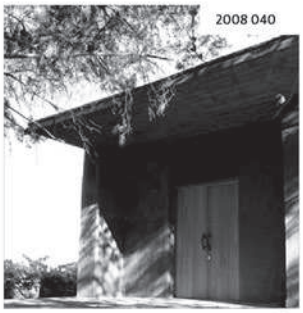
Plaza del Descenso MIRADOR
Alejandra Troncoso
San Javier
2008
Municipal
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera


2008 038

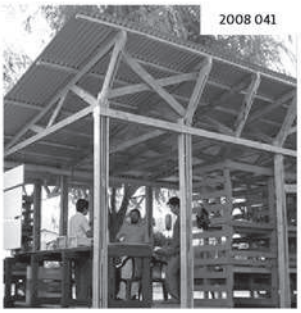
Acceso Liceo Agrícola A-15 ACCESO
Germán Aravena
San José de Duao
2008
Privado + Municipal
20 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Hierro
Tejas


2008 039

Oratorio en el Silencio ORATORIO
José Luís Uribe
Predio El Morrillo_Vilches Altos
2008
Municipal + Privado
75 mc
Juan Román
US$ Sin Registro
Madera reciclada (Roble)
Madera reciclada (Pino)
Lampazos
Piezas de Roble


2008 040

Sala Multimedia PABELLÓN
Lorenzo Mazzarini
Villa Casa Donoso
2008
Privado
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera
Chapa de Zinc


2008 041

Puesto de Frutas en Palquibudi PUESTO
Victor Marín
Parcela 1A, El Corazón de Palquibudi
2008
Privado + Donaciones
41.5 mc
Mauricio Ramirez
US$ 3.000

2007


2007 001

Mirador de Pinohuacho ACOPIO/MIRADOR
Rodrigo Sheward
Pinohuacho, Villarrica
2007
Público (Fondos Concursables)
20 mc
Germán Valenzuela
US$ 2.000
Madera Rciclada Coigüe (Pellín)
2050 pulgadas madereras


2007 002

Landmark LANDMARK
Véliz, Valdés, Hernández
Comuna de Rauco, Chepica, Lolol y Hualañe
2007
Privado
30 mc (138 Km)
Kenneth Gleiser
US$ 1.500
Madera Reciclada
Hormigón
Piedras de Cerro
Despuntes Tablas de Pino


2007 003

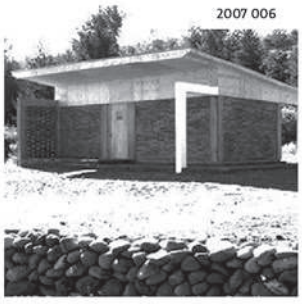
Bodega de Acopio ACOPIO
Sebastián Araya
Vichuquén
2007
Sin Registro
30 mc
Eduardo Aguirre
US$ Sin Registro
Madera Impregnada
Alambre
OSB
Chapa de Zinc


2007 004

Casa de los Pájaros PABELLÓN
Miguel Ángel Alfaro
Sin Registro
2007
Fondos Concursables
40 mc
Kenneth Geliser
US$ Sin Registro
Madera Impregnada


2007 005

Mirador Quepo MIRADOR
Paula Atala
Ruta K-60 Talca, Pencahue, Km 4520
2007
Público + Privado
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ 3.000
Madera Impregnada


2007 006

Casa Lora PROTOTIPO VIVIENDA
Raúl Casanova
Ruta K-60, Caserío Lora, Comuna Licanten
2007
Municipal
30 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Mampostería
Hormigón


2007 007

Espacio Público Bosque Castaños PLAZA
Silvia Busquets
Talca
2007
Municipal
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Piedra
Hormigón


2007 008

Refugio de Descanso REFUGIO TRABAJO
Pamela Cancino
Sector Rural los Puquios, Yerbas Buenas
2007
Privado, Empresa Forestal COFRANCIA
40 mc (cubiertos)
Carolina Reyes y Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Lona
Madera Impregnada


2007 009

Descanso en los Viñedos SOMBREADERO
Macarena Ávila
Fundo la Oriental , camino a Palmira km. 3,5
2007
Privado
50 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Duelas de Barril
Puntales
Alambre
Hierro



Refugio de Pleamar REFUGIO
Daniel Prieto
Dunas de Cuchi, 25 Km de Constitución
2007
Sindicato de Pescadores
35 mc
Juan Román
US$ 3.000
Varas de Eucalipto
Cable de Acero
Telas



Cancha Carrera Chilena CANCHA CARRERA
Claudio Castillo
Gualleco, Comuna de Curepto
2007
Público + Privado
125 mc
Mauricio Ramirez
US$ 3.000
Madera,
Polines
Cañas de Castilla
Piedras de cerro
(cordillera de la costa)



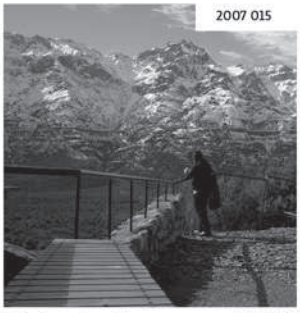
Plaza Meditación PLAZA
Arturo Castro
Armerillo
2007
Privado
50 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera
Piedra de Río



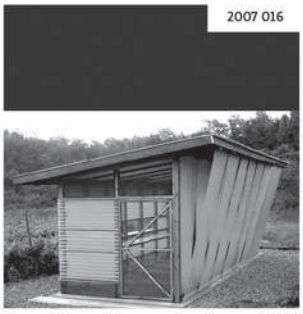
Cierre Perimetral CANCHA
Dafne Ariztia
Calle 12 sur/4pte, talca, región del maule
2007
Participativo (municipal-vecinal)
1200 mc (160 ml)
Kenneth Gleiser
US$ 3.500
Malla Raschel
Alambre
Planchas Malla Acma



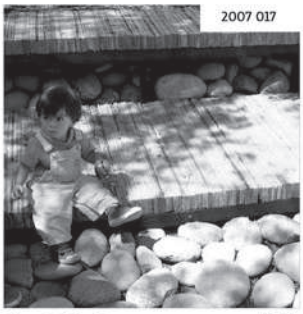
Plaza de Artesanos PLAZA
Cristián Chavez
Talca
2007
Privado
100 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Piedra
Hormigón



Mirador La Guardia MIRADOR
Paulina Contalba
Reserva Nacional Río de los Cipreses
2007
Municipal
60 ml
Fernando Montoya
US$ Sin Registro
Pirca
Madera
Estructura de fierro



Dispositivo packing para berries ACOPIO
María José Cerda
Sin Registro
2007
Municipal
25 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera
Policarbonato



Plaza Nacional PLAZA
Martín del Solar
Centro de Talca
2007
Municipal
375 mc
Juan Román
US$ 1.000
Madera
Bolón de Río



Pabellón R-1 QUINCHO
Manuel Figueroa
Comuna de Curepto
2007
Privado
50 mc
Juan Pablo Corvoalán
US$ 2.000
Madera



Un Lugar de Oración ORATORIO
Carolina Letelier
Vichuquén
2007
Bingo de Beneficencia
343 mc
Juan Pablo Corvoalán
US$ 2.500
Piedra
Durmientes



Sin Nombre PLAZA
Carolina Gonzalez
Sin Registro
2007
Fondos Concurdables
70 mc
Carolina Reyes
US$ 1.600
Madera



Comedor del Ladrillero PLAZA
Pablo Leal
Pelluhue
2007
Privado
30 mc
Carolina Reyes
US$ Sin Registro
Mampostería



Comedor Temporeras Arándano COMEDOR
Hernán Moraga
Lo Figueroa
2007
Privado
40 mc
Andrés Maragaño
US$ 2.500
Madera
Chapa de Zinc



Exposición "Más allá del adobe" INSTALACIÓN
Susana Morales
Talca
2007
Municipal
20 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro
Estructura Metalica



Paradero Rural San Rafael PARADERO
Fernanda Moya
San Rafael
2007
Municipal
50 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera
Chapa de Zinc



Muro Lúdico EQUIPAMIENTO PÚBLICO
Tatiana Schukkert
San Manuel, ruta L-15, Camino Pangal-Peñuelas
2007
Municipal
1.300 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro

2007 026



Biblioteca Comunitaria BIBLIOTECA
Julio Torres
Los Jardines de Bobadilla, San Javier
2007
Privado
54 mc
Carolina Reyes
US$ 10.500
Madera

2007 027



Paseo entre Árboles PARADERO
Víctor Vázquez
Villaseca, Comuna de Retiro
2007
Municipal
20 mc
Eduardo Aguirre
US$ 3000
Madera de Pino
Acero
Piedras de Cerro

2007 028



Camarines de Pelarco PABELLÓN
Claudia Verdugo
Pelarco
2007
Municipal
30 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera

2007 029



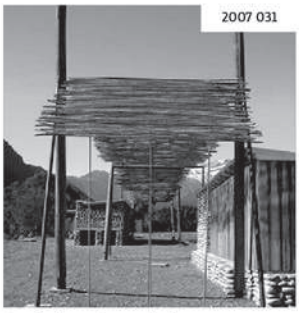
Museo del Sitio PASARELAS
Isabel Vergara
Quivolgo, Comuna de Constitución
2007
Privado
480 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera Impregnada
Malla Acma

2007 030



Plaza Esperanza PLAZA
Ignacio Vivanco
Sector Esperanza, Comuna Yerbas Buenas
2007
Privado
150 mc
Carolina Reyes
US$ Sin Registro
Madera
Hormigón

2007 031



Instalaciones Comunitarias EQUIPAMIENTO
Carolina Méndez
Cancha Club Deportivo Los Maquis
2007
Público
32 mc
Kenneth Gleiser
US$ 5.500
Piedra
Madera
Coligüe
Cables de acero
Estructura metálica

2007 032



Oratorio Cristo Rey Putú ORATORIO
Paulina Molnar
Ruta M-24K- Sector Cristo Rey
2007
Privado + Donaciones
3000 mc
Juan Pablo Corvalán
US$ Sin Registro
Cuarzo
Madera

2007 033



Mirador Infiernillo PASARELA/MIRADOR
Carolina Lizama Morales
Ruta Costera Camino Iloca Sector Infiernillo
2007
Municipal
100 mc
Kenneth Gleisser
US$ Sin Registro
Madera

2007 034



Salón de baile las tizas Pencahue SALÓN
Martha Muñoz
Pencahue
2007
Sin Registro
100 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Coligue
Madera
Estructura Metálica

2007 035



Kiosko UTAL PABELLÓN
Pola Nuñez
Talca
2007
Sin Registro
30 mc
Carolina Reyes
US$ Sin Registro
Madera
Estructura Metálica

2007 036



Plaza de Espera PLAZA
Andrea Lizama
Sin Registro
2007
Donaciones
20 mc
Juan Pablo Corovoalan
US$ 1.000
Madera
Estructura Metálica

2007 037



Espacio Lúdicos EQUIPAMIENTO
Diego Vergara
Sin Registro
2007
Muncipal
70 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro

2007 038



Plaza Rural PLAZA
Estrella Sandoval
Linares, Palmilla
2007
Municipal
100 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro

2007 039



Atrio de Espera para Alto Pangue PATIO
Alejandra Campos
Alto Pangue
2007
Municipal
50 mc
Mauricio Ramirez
US$ 5.000

2007 040



Plaza Viceversa PLAZA
Soledad Parra
Parral
2007
Municipal
30 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ 4.500

2007 041



Oficinas Municipales OFICINAS
Félix Cáceres
Sin Registro
2007
Municipal
250 mc
Mauricio Ramirez
US$ Sin Registro


2007 042

Sentidos en Oratorio ORATORIO
Cristián Castillo
Sin Registro
2007
Municipal
100 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro
Madera
Coligüe


2007 043

Camping Laguna Cauñicu PASARELA
Héctor Cádiz
Laguna Cauñicu
2007
Municipal
15 mc
Germán Valenzuela
US$ Sin Registro
Madera


2007 044

Lugar Manifestación de Fe ORATORIO
Laura Fernández
Sin Registro
2007
Municipal
40 mc
Andrés Maragaño
US$ Sin Registro
Madera


2007 045

Sede Social Bajo los Rocos SEDE SOCIAL
Héctor Peldoza
Huepi
2007
Privado
50 mc
Juan Pablo Corvoalan
US$ Sin Registro
Adobe (bloques de tierra cruda)
Madera aserrada

2006


2006 001

Pabellón de Degustación de Vino PABELLÓN
María Cruz
Molina
2006
Privado
50 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro


2006 002

Casa para Inquilino VIVIENDA
Gabriela Vergara
Los Niches, 14 km al oriente de Curicó
2006
Privado
75 mc
Andrés Maragaño
US$ 0
Piedra
Madera
Ladrillo Refractario de Demolición


2006 003

Bomberos San Rafael ACCESO
Francisca Leiva
Sin Registro
2006
Público
100 mc
Tutor: Sin Registro
US$ 1.000


2006 004

Santuarios Pelluquén HITO
Rodrigo Morales
Pelluquén
2006
Privado + Donaciones
140 mc
Tutor: Sin Registro
US$ 1.000


2006 005

Remodelación Plaza de Armas PLAZA
Constanza Muñoz
Talca
2006
Municipal
150 mc
Kenneth Gleiser
US$ Sin Registro


2006 006

Sede Junta de Vecinos PLAZA
Valeska Peña
Sin registro
2006
Junta de Vecinos
200 mc
Kenneth Gleiser
US$


2006 007

Boxcanelillo CANEL
Ingrid Vega
Sin Registro
2006
Donaciones
20 mc
Juan Román
US$ 2000
Madera

F

FICHAS OBRAS

OBRA DE TÍTULO	INFRAESTRUCTURA RURAL	INFRAESTRUCTURA URBANA	CULTO	HITO
2016 004 - Oratorio de la Peregrina - Sebastián Mejías	○	○	●	○
2016 006 - Memorial Comisión Pehuenche - Antonia Ossa	●	○	○	●
2016 003 - Refugio para Arrieros - Paz Orellana	●	○	○	○
2016 007 - Refugio para el Errante - Hans Kubat	●	○	○	○
2016 008 - Espacio Colectivo - Yasna Rivera	●	○	○	○
2016 009 - Resistencia a la Memoria - Katherine Carrillo	○	○	○	●
2015 022 - Copa de Agua - Consuelo Arraya	○	●	○	○
2015 025 - Borde de Redes - Cristina Leiva	●	○	○	○
2015 034 - Parador del Chivato - Guillermo Rojas	●	○	○	○
2015 046 - Refugio Corral Abierto - Edgard Torres	●	○	○	○
2014 001 - Artefacto Costero - Cristián Urrutia	●	○	○	○
2014 006 - Paseo Mirador Eucaliptus - Ingrid Morales	○	●	○	○
2014 009 - Los Caminos del Agua - Carolina Guerra	○	●	○	●
2014 025 - Plaza Mirador - Ximena Cáceres	●	○	●	○
2014 027 - Soporte Agrícola - Yasna Monsalve	●	○	○	○
2014 036 - Plaza Pallet - Johnnattan Silva	○	●	○	○
2014 041 - Mirador Caminante Poqui - Jackson Cuevas	●	○	○	○
2014 042 - Plaza De Construcción - Felipe Miño	○	●	○	○
2013 040 - Parador en el Aire - Cristián Alende	●	○	○	○
2013 041 - Reconstrucción de una Vivienda - Albert Ávila	○	●	○	○
2012 006 - Vigilante del Maule - Carlos Jarpa	○	●	○	●
2012 010 - Mirador en Playa del Pez - Felipe Muñoz	●	○	○	●
2012 030 - Hito Territorial Cuatro Esquinas - Carla Tapia	●	○	○	●
2011 001 - La Salinea - Felipe Aranda	●	○	○	○
2011 002 - Descanso sobre las Rocas - Juan Chamorro	●	○	○	●
2011 006 - Paisaje de la Memoria - Karina González	○	●	○	●
2011 009 - Mobiliario Rural - Juan Inostroza	●	○	○	○
2011 010 - Acopio Quintasur - Nelson Parra	●	○	○	○
2011 025 - Mirador de Paso Nevado - Humberto Alarcón	●	○	○	○
2010 004 - Santuario Seis Vírgenes - Gustavo Torres	●	○	●	○
2010 014 - Hornos Tabaqueros - Manuel Ortiz	●	○	○	○
2010 020 - Mirador Comedor Emergente - Javier Rodriguez	●	○	○	○
2010 027 - Pabellón Tawa - Luís Calquín	○	●	○	○
2009 008 - Horno Artesanal Invertido - Diego Parra	●	○	○	●
2009 019 - Observatorio Numpay - Ignacio Loyola	●	○	○	○
2009 024 - Recicla Ciudad - Susana Sepúlveda	○	●	○	○
2007 001 - Mirador de Pinohuacho - Rodrigo Sheward	●	○	○	●
2007 002 - Landmark - Véliz, Valdés y Hernández	●	○	○	○
2007 009 - Descanso en los Viñedos - Macarena Ávila	●	○	○	○
2007 010 - Refugio de Pleamar - Daniel Prieto	●	○	○	●

0m²–20m²	20m²–50m²	+50m²	U$S0–U$S1000	U$S1000–U$S2000	+U$S2000
○	●	○	○	○	●
○	○	●	○	○	●
●	○	○	○	○	●
○	●	○	○	○	●
○	○	●	○	●	○
○	●	○	●	○	○
○	○	●	○	○	●
○	●	○	○	●	○
○	●	○	⊘	⊘	⊘
●	○	○	⊘	⊘	⊘
●	○	○	○	●	○
○	○	●	○	○	●
●	○	○	○	●	○
○	○	●	○	●	○
○	●	○	○	●	○
○	○	●	○	○	●
●	○	○	○	●	○
○	○	●	⊘	⊘	⊘
○	●	○	⊘	⊘	⊘
○	○	●	⊘	⊘	⊘
●	○	○	⊘	⊘	⊘
○	○	●	○	○	●
○	●	○	○	○	●
○	○	●	⊘	⊘	⊘
○	○	●	⊘	⊘	⊘
○	○	●	⊘	⊘	⊘
○	○	●	○	○	●
○	●	○	⊘	⊘	⊘
●	○	○	⊘	⊘	⊘
○	○	●	○	○	●
○	○	●	○	○	●
●	○	○	●	○	○
○	●	○	○	○	●
●	○	○	●	○	○
○	○	●	○	○	●
○	○	●	⊘	⊘	⊘
○	●	○	○	●	○
○	●	○	○	●	○
○	●	○	⊘	⊘	⊘
○	●	○	○	○	●

MIRADOR DE PINOHUACHO 2007 001

-39.447458, -72.046134

#amplificadores de paisaje #proyecto encontrado

Autor: Rodrigo Sheward
Ubicación: Pinohuacho, Comunidad de Villarrica
Año: 2007
Superficie Construida: 25 m² casetón de acopio / 26 m2 plataforma mirador
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

La localidad de Pinohuacho se ubica a 16 kilómetros del poblado más cercano separado por 12 kilómetros de camino de tierra, y a 40 kilómetros de la ciudad de Villarrica.
En el año 2005, Rodrigo Sheward se entera que la familia Vasquez estaba considerando la venta de su propiedad en la cordillera, para trasladarse junto a sus hijos a la ciudad de Villlarica. Es en ese momento que surge el proyecto de gestión entre Rodrigo Sheward y Pedro Vasquez para lograr que se produzca lo contrario. Durante un año se trabajó en la implementación de esta nueva alternativa productiva turísitica y en el verano del 2006, se pudo apreciar a los primeros visitantes realizando circuitos de senderismo, de *canopy*, de cabalgatas, degustación de comidas típicas, etc. Con el tiempo se plantea reforzar lo realizado con un nuevo proyecto, el "Mirador en Pinohuacho" y así construir una pequeña infraestructura que oficie de insignia para el emprendimiento. Es así que el proyecto se aborda desde el principio como la construcción de una postal. El proyecto se financia mediante fondos concursables y el trabajo y oficio de los propios hermanos Vasquez, leñadores y carpinteros de profesión. La obra de título, construida a través del reciclaje de material abandonado, propone un espacio de contemplación de un paisaje excepcional. Ubicado en la cota mas alta de la localidad de Pinohuacho, enfrentado al volcán Villarrica, aparece un volumen de casi 40 toneladas, (7 m de largo x 3,6 m de ancho x 3m de alto) construido a partir de 1200 pulgadas cúbicas de madera "coigüe pellín" rescatadas de trozos de árboles desechados por empresas que antiguamente explotaban aquellos bosques y que no habían sido utilizados hasta el momento.





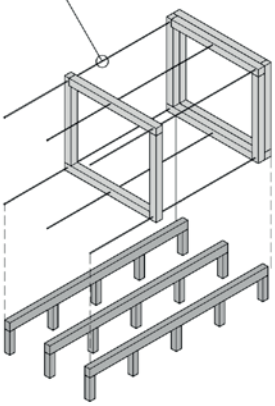


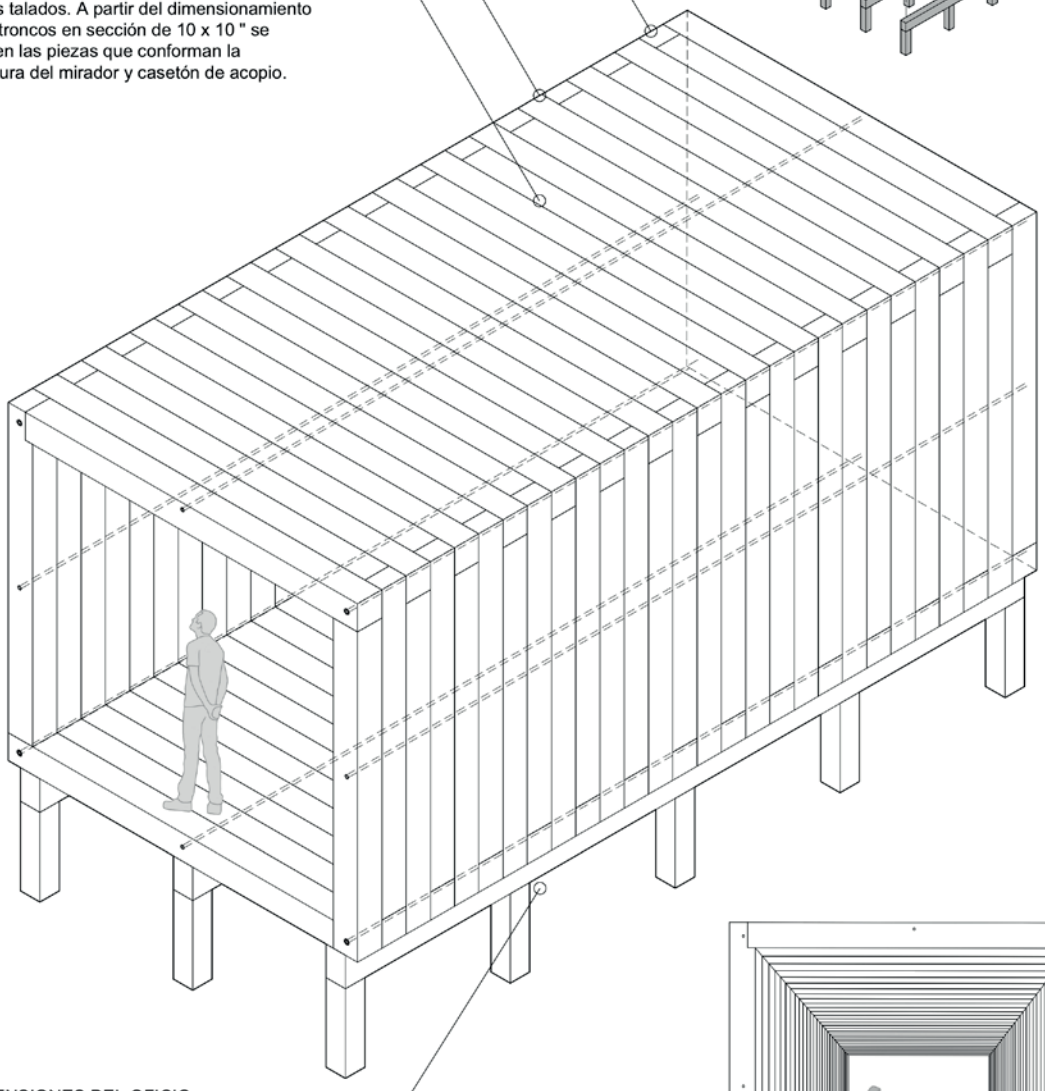
AMPLIFICADOR. Ubicado en la cota mas alta de Pinohuacho, enfrentado al volcán Villarrica y sus corridas de lava, aparece un volumen de 40 toneladas, 7 m de largo x 3,6 m de ancho x 3 m de alto, construido a partir de 1200 pulgadas de coigüe pellín rescatadas de trozos de árboles desechados por empresas que antiguamente explotaban aquellos bosques y que no habían sido utilizados hasta el momento.

ESTRUCTURA. Postensado de varilla roscada de acero 7 / 8 "que atraviesan el volumen longitudinalmente en 6 puntos.

METERIAL ENCONTRADO. A partir de un relevamiento preliminar se encuentran 2000 pulgadas madereras de pino coigüe de árboles talados. A partir del dimensionamiento de los troncos en sección de 10 x 10 " se obtienen las piezas que conforman la estructura del mirador y casetón de acopio.

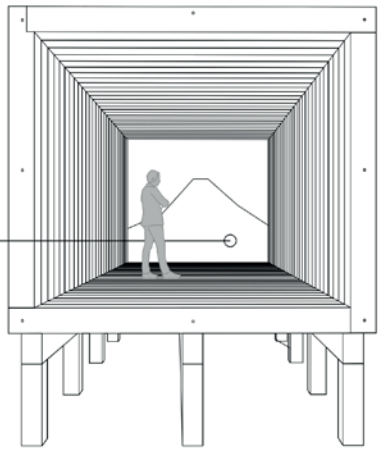
SISTEMA ESTRUCTURAL
Postensado de madera pino coigüe mediante 6 varillas de acero roscadas.





DIMENSIONES DEL OFICIO:
Dos dimensiones que tienen que ver con el oficio. La primera,desde la dimensión del leñador, del trabajo con piezas de grandes escuadrías, donde comparece el trabajo de la fuerza en su justa medida para realizar un trabajo seguro, y la segunda, desde la dimensión del mueblista, del trabajo con piezas menores, en donde el detalle y la precisión en la unión de las piezas determina la calidad de su trabajo.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POSTAL:
El mirador enmarca el "Volcán de Villarica" de 2.450 m de altitud cubierto los 365 días el año por un manto de nieve a partir de los 1.500 msnm.



CASETÓN DE ACOPIO Y MIRADOR EN PINOHUACHO

Fuente: Elaboración Propia

LANDMARK 2007 002

-34.922549, -71.316278

#amplificadores de paisaje #proyecto encontrado

Autores: Ronald Hernández, Marcelo Valdés, Osvaldo Véliz
Ubicación: Comuna de Rauco, Comuna de Chepica, Comuna de Lolol, Comuna de Hualañe, Comuna de Vichuquén
Año: 2007
Superficie Construida: 36 m² desplegados en 138 km de longitud
Profesor Guía: Kenneth Gleiser Avedaño

El proyecto surge producto de una investigación previa realizada en los cursos de Contexto V. La investigación se centra en las rutas de transporte de ganado de los arrieros desde los campos de pastoreo de verano a los refugios de invierno. Estas rutas centenarias son utilizadas hasta el día de hoy, pero además se han convertido en sectores con una fuerte presencia de la actividad turística. A pesar de ello, no cuentan con infraestructura, tanto para la población local como para los visitantes. Luego de detectada la necesidad se presenta el proyecto a la Municipalidad Regional, quien decide financiar en parte el proyecto. El material de la obra se consigue mediante donaciones de los despuntes de madera, material de desecho de los aserraderos locales.

El proyecto se configura como un sendero, configurado a partir de seis *landmarks*, que reutiliza las antiguas rutas de trashumancia. Los dispositivos se implantan en puntos estratégicos donde la ruta cambia o se cruza con otra. El proyecto cumple una doble función: primero, guiar al visitante en la ruta por medio de hitos de demarcación, ofreciéndole un punto de descanso, obtención de información y contemplación del paisaje, segundo, conformar un espacio público para los habitantes de la zona que carecen de lugares de encuentro y centros de referencia que los propicien. Así los seis miradores construidos aparecen como un pívot de referencia. La estructura surge de reciclar elementos de madera que los aserraderos consideran material de desecho, producto de la elaboración y redimensionamiento de las piezas útiles de venta. Las alfajías de 50 cm de longitud se configuran de tal forma que conforman una estructura reticular de gran capacidad portante para ser utilizadas como miradores.



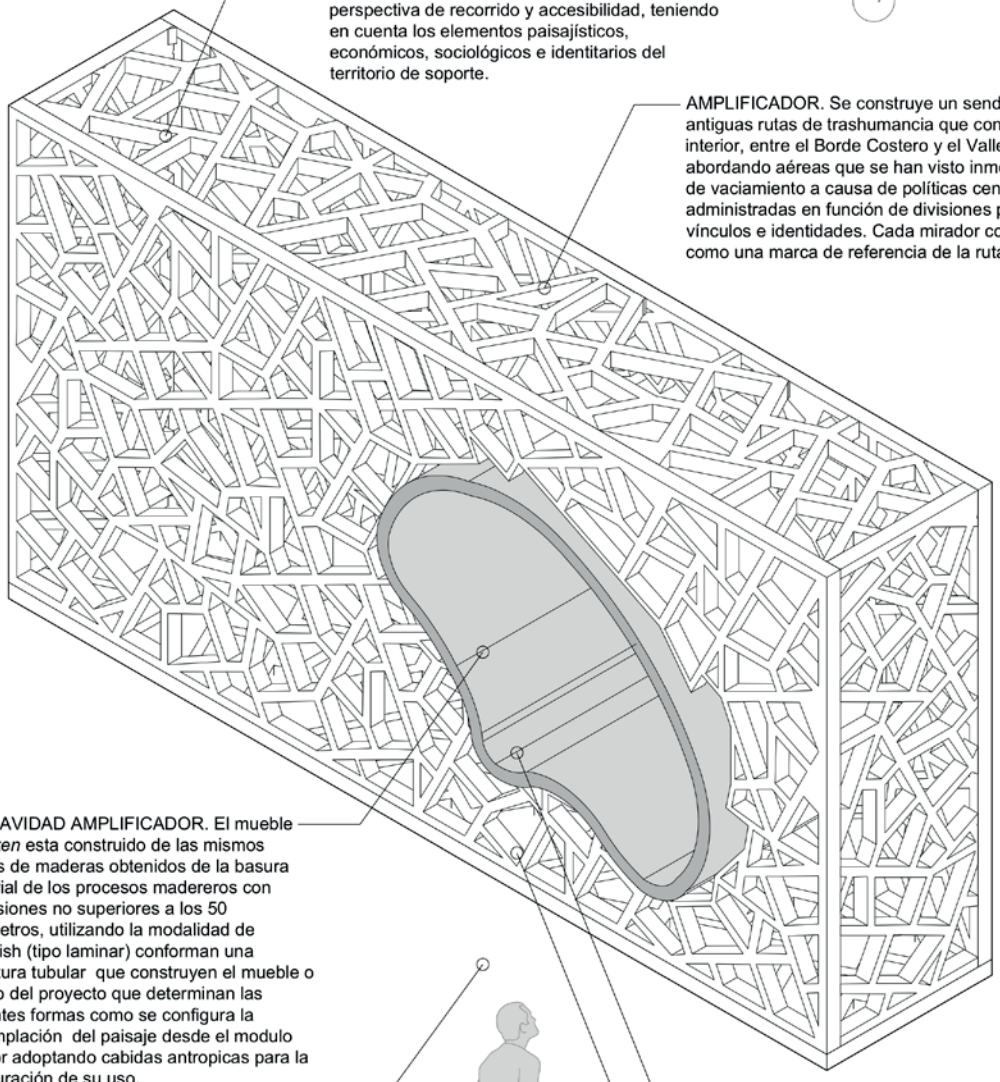






UNA PAUSA EN EL PAISAJE. Los seis miradores construidos aparecen como zonas de descanso, contemplación y como pívot de referencia y continuidad dentro de una estructura segmentada e inconexa que consolidan las inflexiones territoriales que asume la ruta desde su perspectiva de recorrido y accesibilidad, teniendo en cuenta los elementos paisajísticos, económicos, sociológicos e identitarios del territorio de soporte.

AMPLIFICADOR. Se construye un sendero que reutiliza las antiguas rutas de trashumancia que conectan el secano interior, entre el Borde Costero y el Valle Central de Chile abordando aéreas que se han visto inmersas en un proceso de vaciamiento a causa de políticas centralistas, administradas en función de divisiones políticas y no de sus vínculos e identidades. Cada mirador construido aparece como una marca de referencia de la ruta.



CONCAVIDAD AMPLIFICADOR. El mueble o *storken* esta construido de las mismos retazos de maderas obtenidos de la basura industrial de los procesos madereros con dimensiones no superiores a los 50 centimetros, utilizando la modalidad de sandwish (tipo laminar) conforman una estructura tubular que construyen el mueble o asiento del proyecto que determinan las diferentes formas como se configura la contemplación del paisaje desde el modulo mirador adoptando cabidas antropicas para la configuración de su uso.

SISTEMA ESTRUCTURAL. En base a los despuntes de la madera (desechos producto de su dimensionamiento en el aserradero) se crea un sistema de estructura en base a ensambles de cajas (nombradas como *Bräckzen*), con la cual se forma una reticula irregular autosoportante a compresion, construida por módulos de madera pequeños, que parten desde la base de un triangulo rectángulo que por agregación de figuras y resta de elementos dan las diferentes nomenclaturas de cajas que conforman las paredes laterales.



En la realización del proyecto se utilizaron alrededor de 3300 cajas-módulos para construir las estructuras

MATERIAL ENCONTRADO. La estructura de los miradores plantea una visión del reciclar a través de la reutilización de elementos de madera (despuntes de tablas de pino). La dimensión de los retazos de madera, van desde los 15 a los 50 centímetros, estas medidas se tomaron como una condicionante para el diseño de las estructucturas y sus modulos.

LANDMARK

Fuente: Elaboración Propia

DESCANSO EN LOS VIÑEDOS 2007 009

-35.463789, -71.619121

#inspiración vernácula #proyecto encontrado

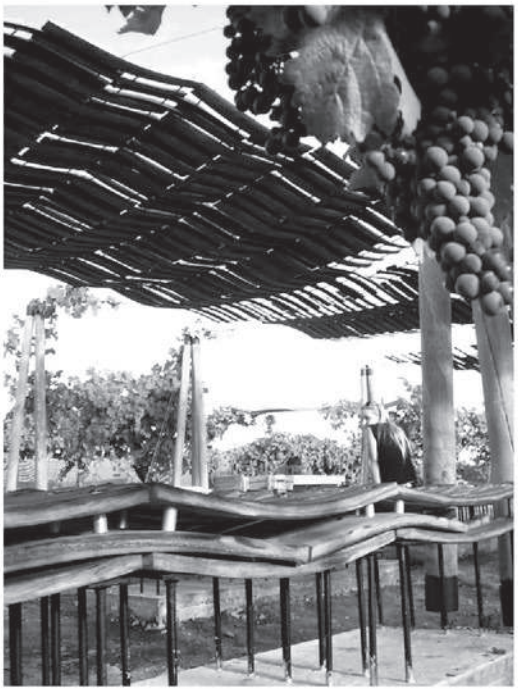
Autora: Macarena Araceli Ávila Burdiles
Ubicación: Fundo La Oriental, camino a Palmira km. 3,5. Talca
Año: 2007
Superficie Construida: 310 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño Leveque

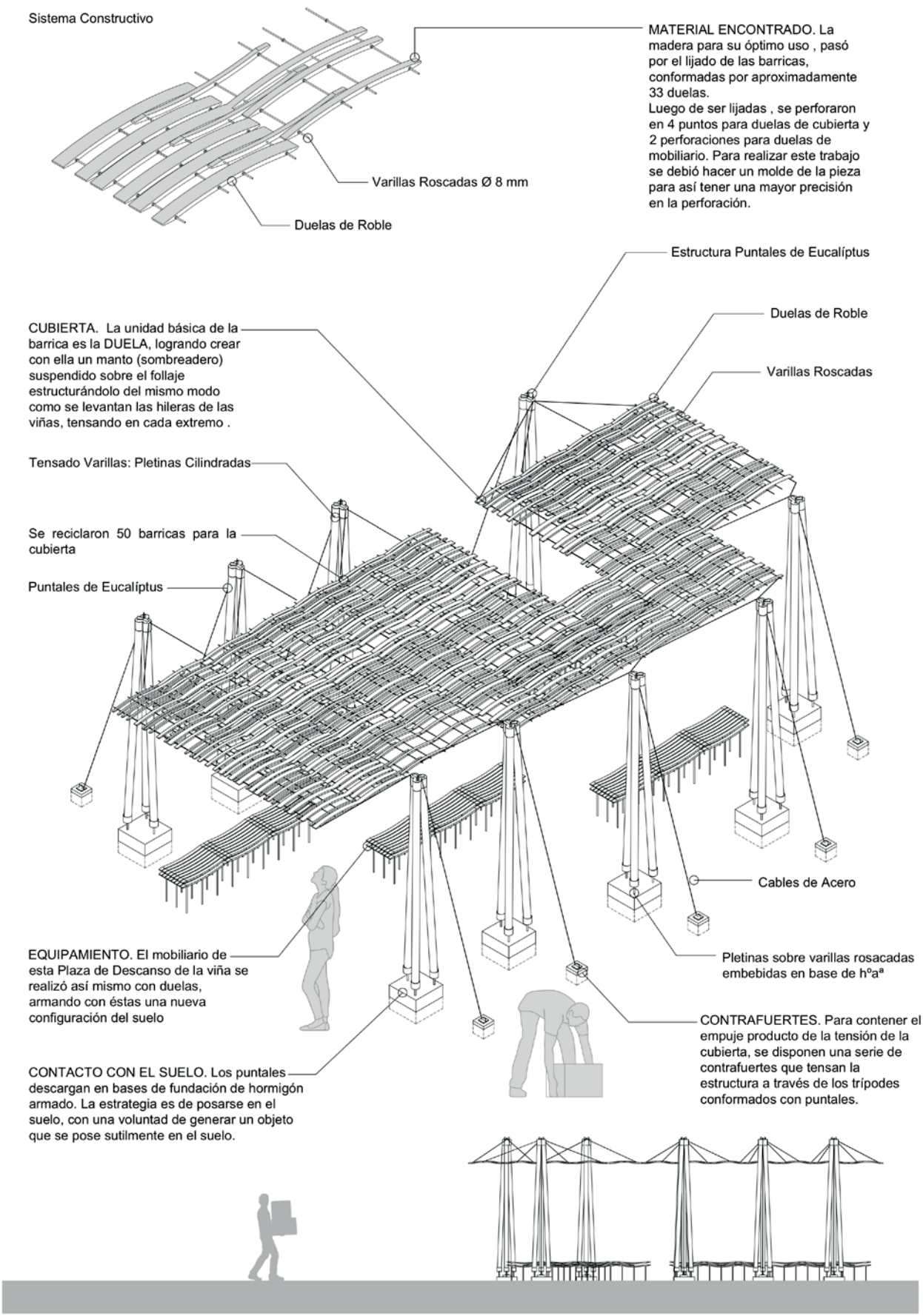
El proyecto surge a partir de dos intereses en la estudiante aspirante al título de arquitecto. El primero de ellos, las posibilidades de los materiales de desecho y su potencial como componente constructivo, y el segundo, el estudio de las infraestructuras destinadas a la actividad agrícola y turística en la zona vitivinícola del Valle. Luego de un proceso de investigación se establece contacto con uno de los viñedos de la región que está interesado en generar pequeñas construcciones destinadas a los visitantes, pero también para el descanso de los trabajadores de la vid.

Como principal elemento de proyecto se utilizaron, mediante el reciclaje, alrededor de 50 barricas que ya habían cumplido su vida útil como recipientes para estacionar el vino. Es por esto que la reutilización de esta madera noble (roble francés) se convirtió en la materia principal y fundamental para el desarrollo de la etapa de diseño del proyecto. La unidad básica de la barrica es la duela, logrando crear con ella un manto (llamado coloquialmente sombreadero) suspendido sobre el follaje, estructurándolo del mismo modo como se levantan las hileras de las viñas, o sea tensando los extremos mediate cables. El mobiliario de esta plaza de descanso se realizó también con duelas, generando una nueva configuración del suelo. Los trabajadores de campo tienen un horario de descanso de una hora y media, de los cuales 20 minutos lo ocupan en comer y el resto, para distraerse, es por esto que como parte del programa se incluyó una cancha de rayuela de 14 metros de longitud.









DESCANSO EN LOS VIÑEDOS

Fuente: Elaboración Propia

REFUGIO PLEAMAR 2007 010

-35.333165, -72.416918

#actos poéticos #amplificadores de paisaje

Autor: Daniel Prieto Labbé
Ubicación: Dunas de Cuchi, 25 Km. al norte de Constitución, Región del Maule, VII Región
Año: 2007
Superficie Construida: 30 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

El proyecto se genera en colaboración con el Sindicato de Pescadores de la comunidad de Putú, a orillas del río Maule. La más fuerte agrupación de pescadores en la región, que se ha asentado por años en la desembocadura del río Maule. En sus riveras se ha desarrollado la historia de país y la región, consolidándola como punto principal para el desarrollo de la industria pesquera artesanal.

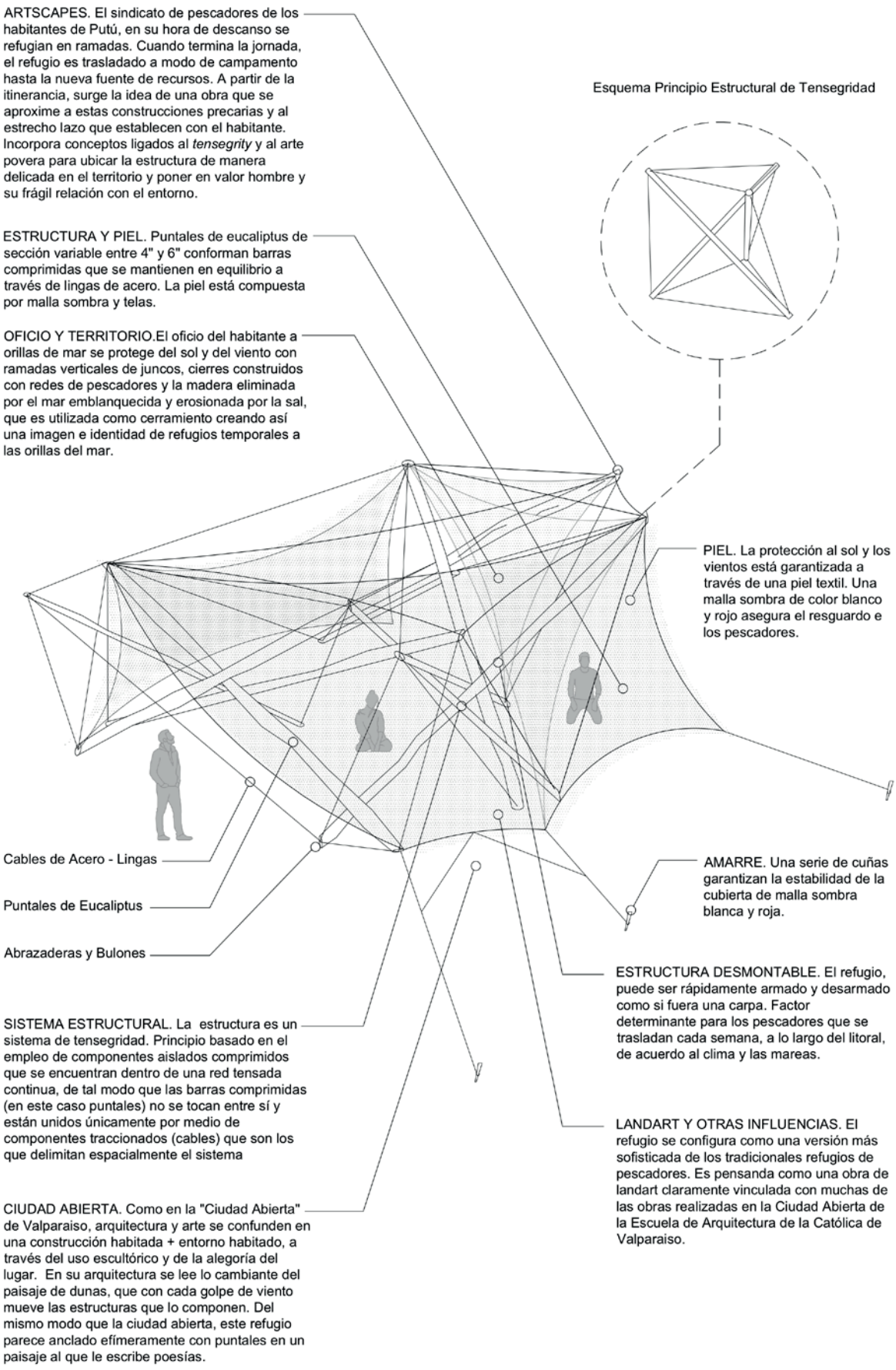
La obra de título reformula las construcciones, improvisadas e itinerantes, de los pescadores que son montadas y desmontadas día tras día de trabajo. La estrategia de proyecto se vincula con el *arte póvera*, expresión italiana que significa "arte pobre" y que define una corriente estética aparecida en Turín hacia 1967 como reacción frente al arte tradicional, al cual considera frívolo. Así el proyecto se vale de objetos de desecho o sin valor real ni artístico, triviales y ajenos a denominaciones como bello, hermoso o exquisito. Se configura como una estructura simple, casi arcaica lograda a partir de materiales ordinarios, pero intentando dotarles en su composición de un espíritu poético.

Una serie de telas y lonas ofician de cubierta sobre una estructura de puntales unidos con lingas de acero que hacen trabajar la estructura mediante el principio de tensegridad. Sistema basado en el empleo de componentes aislados comprimidos que se encuentran dentro de una red tensada continua, de tal modo que los miembros comprimidos (barras que en este caso son puntales) no se tocan entre sí y están unidos únicamente por medio de componentes traccionadosn (cables) que son los que delimitan espacialmente el sistema.









REFUGIO DE PLEAMAR

Fuente: Elaboración Propia

HORNO DE LADRILLO ARTESANAL INVERTIDO

2009 008

-34.967705, -71.379981

#actos poéticos #inspiración vernácula #proyecto encontrado

Autor: Diego Parra Oyarzún
Ubicación: Trapiche, Rauco, Curicó, Región del Maule
Año: 2009
Superficie Construida: 25 m²
Profesor Guía: Eduardo Castillo

Este trabajo surge como parte de la investigación de las construcciones destinadas a la cocción de ladrillos en el Valle Central. Más precisamente en el curso de tecnología que impartía Eduardo Castillo, donde se estudiaba las posibilidades constructivas y plásticas del ladrillo.

El proyecto se instala en la localidad de Trapiche, un territorio modelado por el oficio de hacer mampuestos de barro, en donde aparecen estos iconos, cuerpos de temporalidad limitada, emergiendo una y otra vez solo para desaparecer cada tres días luego de cada cocción. Así como esas "construcciones frágiles" de la que nos habla Smiljan Radic: *"hecha para no ser vista, no vale la pena, no tiene gracia... quizás podríamos decir que una construcción frágil no se da cuenta ni debe dar cuenta de su figura, porque su figura es nuestro paisaje"* (2004) estas estructuras son resultado de una cotidianeidad, de un rito sin ambición.

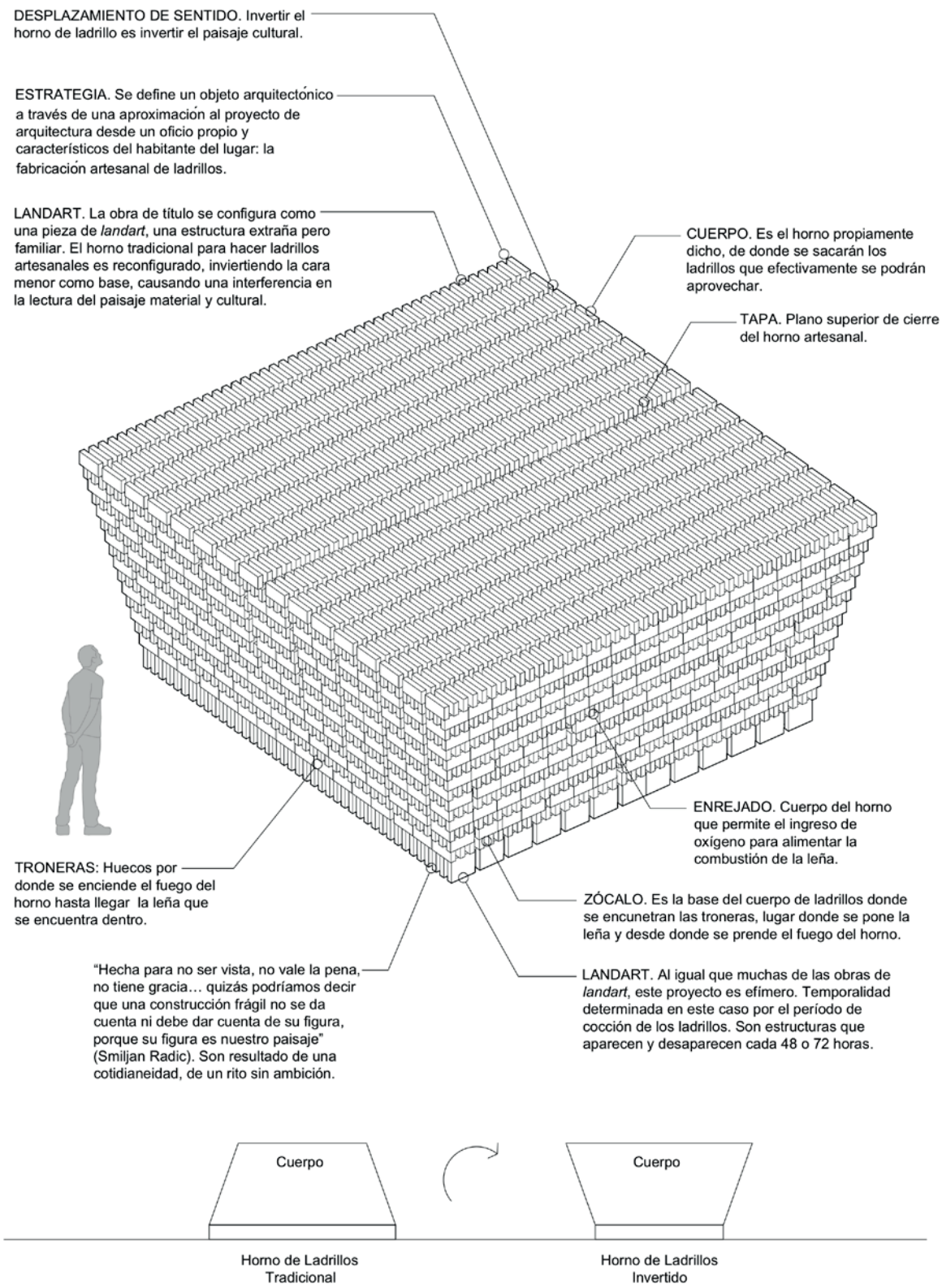
Esta obra, un horno de ladrillos construido de forma invertida (o sea con su base mayor en el extremo superior) utiliza como materia las ruralidades chilenas, recogiendo y reconociendo alrededores precarios y austeros, paisajes traídos de la memoria, que traen consigo costumbres y tradiciones, oficios que generan particularidades en el paisaje y lo construyen de una cierta manera a través de estructuras efímeras que son resultado de una cotidianidad, de un rito sin ambición.

Así como las obras de Richard Long proponen una interferencia en el paisaje colocando en vertical piedras encontradas en horizontal, la obra de Diego Parra nos invita a reflexionar sobre el paisaje cultural invirtiendo la tipología tradicional de los hornos artesanales.









HORNO ARTESANAL DE LADRILLOS INVERTIDO

Fuente: Elaboración Propia

OBSERVATORIO NUMPAY 2009 019

-35.967822, -70.559244

#actos poéticos #proyecto encontrado

Autor: Ignacio Loyola
Ubicación: Valle de los Cóndores, San Clemente, VII Región
Año: 2016
Superficie Construida: 40 m²
Profesor Guía: Eduardo Aguirre

Según Eduardo Aguirre muchas canchas de fútbol rurales son un remanente de las organizaciones que surgieron o se consolidaron en el período de la reforma agraria de 1962 (Aguire, 2017). Usualmente, su *status* legal es el de comodato en favor de una junta de vecinos o un club deportivo. Sin embargo, en la práctica, las canchas son escenario de un sin fín de actividades que las convierten tanto en sede social como en lugar de matrimonios, graduaciones, actos escolares, bingos, "ramadas" o el improvisado lugar de la "posta". La cancha rural, espacio de grandes dimensiones, puede concebirse como la plaza de escala territorial.

El Observatorio Numpay es una intervención que viene a completar el conjunto de elementos que permanecía incompleto, ofreciendo una interpretación de lo que podría ser el estadio rural. Se plantea a la manera de soporte, de plazoleta, de espacio abierto a la apropiación de la comunidad.

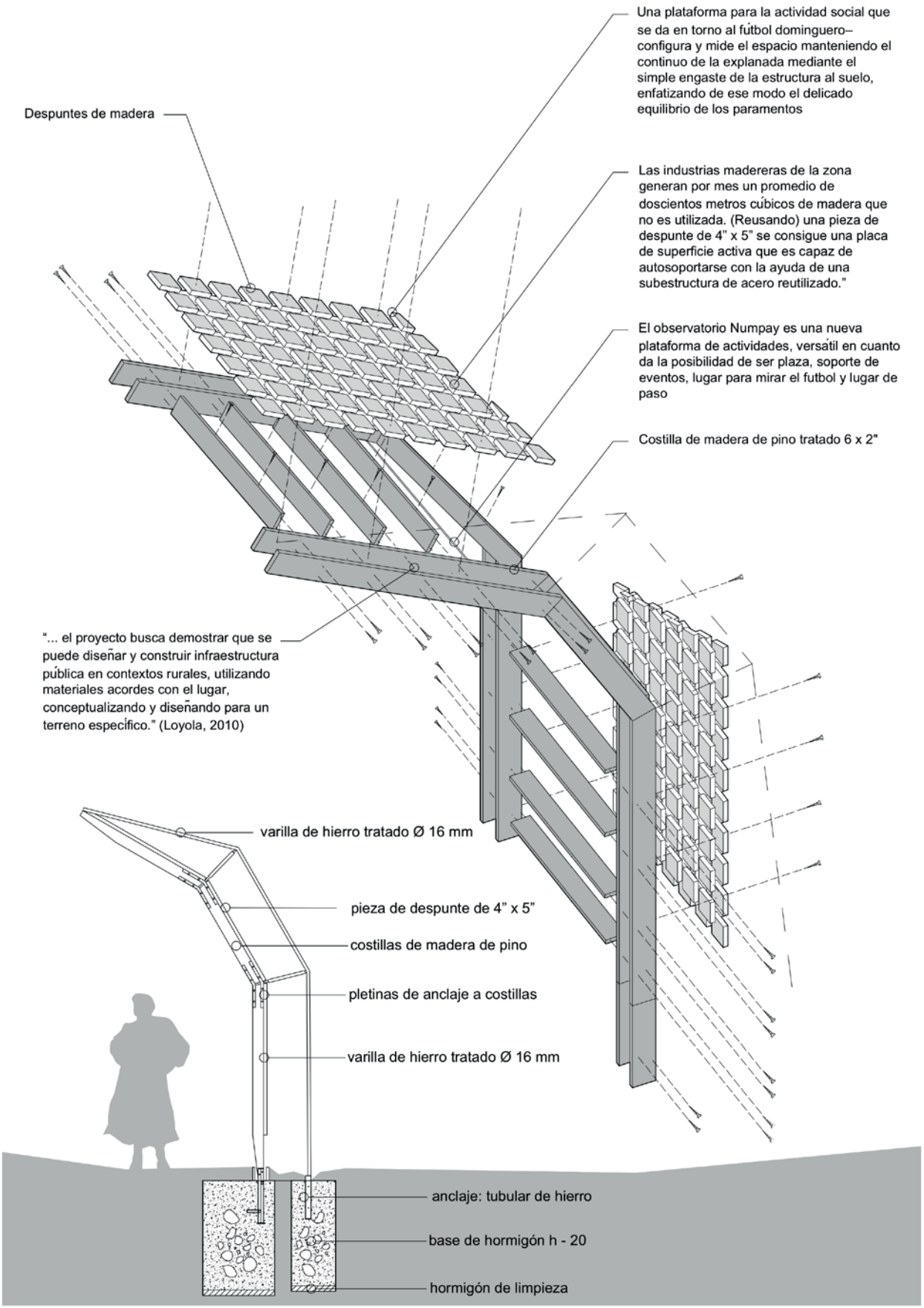
Se ubica entre el borde sur de Talca y el pueblo de Maule, en una inminente conurbación poblada por cultivos agrícolas, escuelas, moteles y clubes de verano.

El proyecto se estructura como una serie de planos construidos con despuntes de madera, producto del desecho de la industria forestal, que dan soporte espacial y material, al tiempo que dan sombra para la reunión. Dos suelos de ladrillo hecho a mano marcan el paso de las personas hacia otros sitios e indican los lugares para la ubicación de un baratillo y una asadera. De este modo, la intervención ordena y da escala al conjunto, al tiempo que da cuerpo y diseño a una estructura social y cultural existente en el territorio.









OBSERVATORIO NUMPAY

Fuente: Elaboración Propia

RECICLA CIUDAD 2009 024

-35.422579, -71.648105

#proyecto encontrado

Autor: Susana Sepúlveda General
Ubicación: Ciudad de Talca
Año: 2009
Superficie Construida: 53 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

La investigación que da origen a esta obra comienza en 2007, para el trabajo de tesis de pregrado "Mapa de la economía de la basura urbana". De este estudio se desprende que Talca genera grandes cantidades de cartón que no son correctamente reciclados. De ahí surge la posibilidad de reconvertir este material en un sistema constructivo.

El proyecto se ubica en la periferia de la ciudad de Talca, aunque el emplazamiento de esta obra no resulta de especial relevancia, pues nace como un sistema prototípico que pueda ser replicado y adaptado a distintas locaciones.

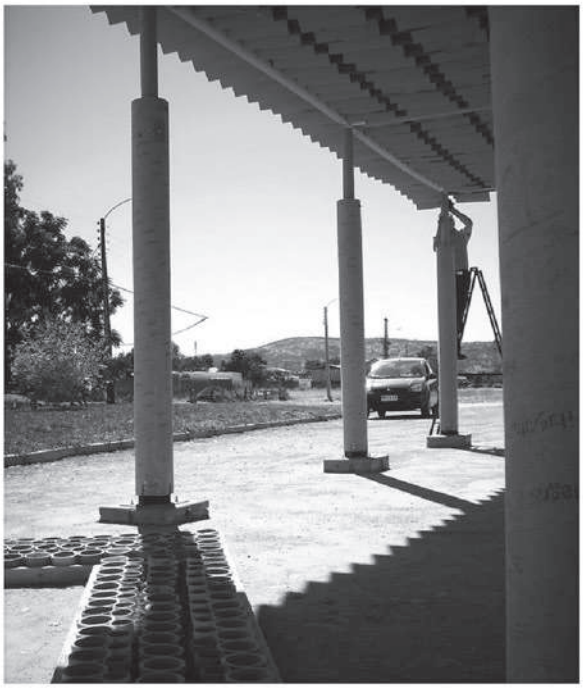
En la cubierta se ensamblaron 884 placas de cartón corrugado, troqueladas manualmente mediante el uso de una plantilla de hecha en madera aglomerada. No se considero el uso de pegamentos que pudiesen dañar químicamente el cartón. Todo el sistema está configurado mediante el ensamble y encastre de piezas. Al no tratarse de una cubierta compacta, permitió su ventilación natural evitando acumular calor excesivo en ella. Con el mismo ensamble se indagó también la posibilidad de usar el sistema como paramento, donde se modifica solo la dirección de la onda del cartón generando un juego infantil compuesto por 635 placas como equipamiento complementario al ya existente.

Por último, la estructura de pilares quedó determinada a través de la disponibilidad de tubos de cartón laminado de buen tamaño, con longitud variable entre 2 y 2.5 metros, con diámetros 19 y 9 centímetros.

Cabe mencionar que el material sobrante se insertó nuevamente en la cadena de reciclaje, lo que permitió obtener, en parte, el dinero necesario para la compra las uniones metálicas (platinas cilindradas y bulones).







MATERIAL ENCONTRADO. El montaje total esta compuesto aproximadamente por 500 kilos de cartón, equivalentes a 1 semana de recolección en la ciudad e Talca.

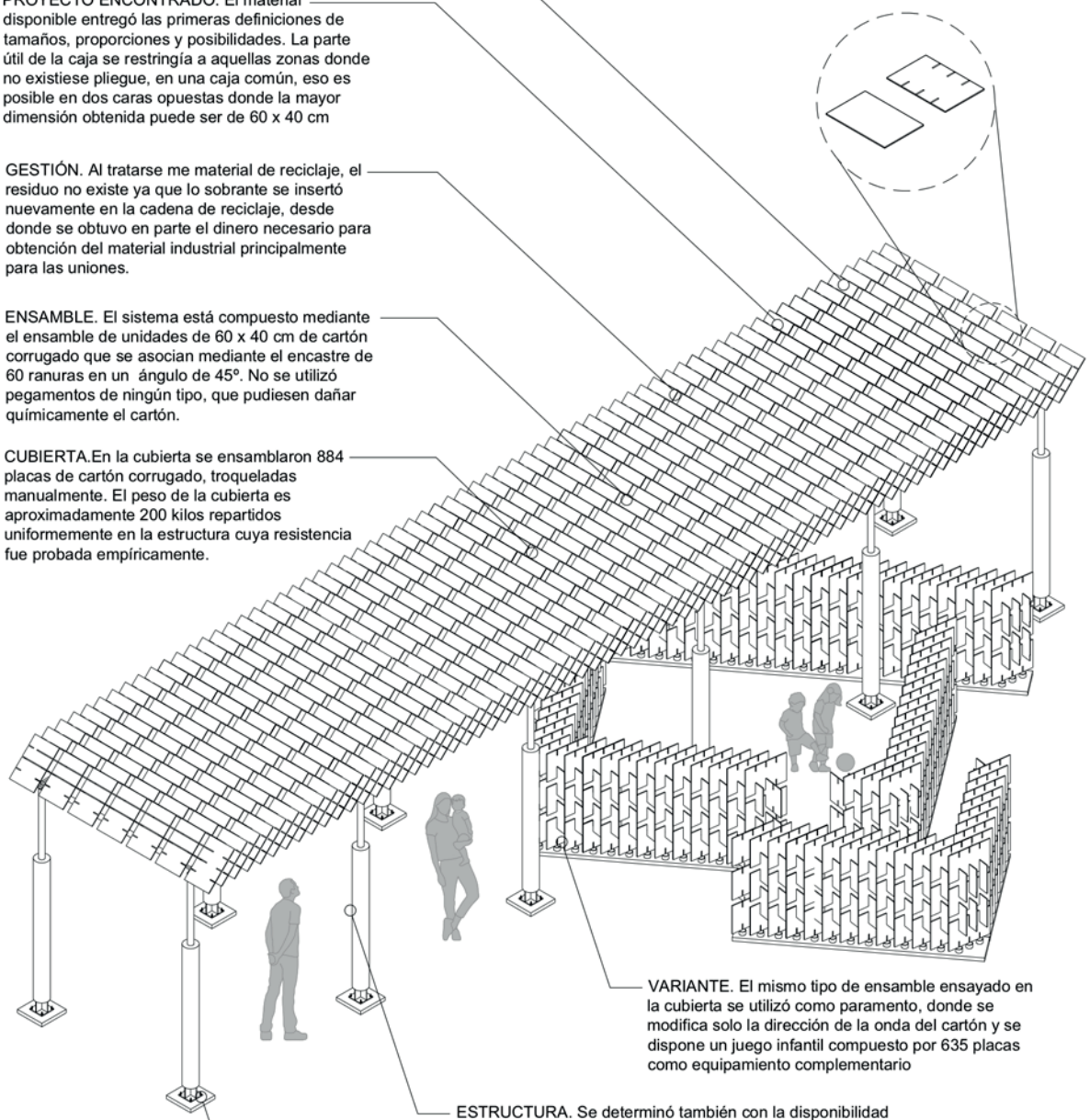
PROYECTO ENCONTRADO. El material disponible entregó las primeras definiciones de tamaños, proporciones y posibilidades. La parte útil de la caja se restringía a aquellas zonas donde no existiese pliegue, en una caja común, eso es posible en dos caras opuestas donde la mayor dimensión obtenida puede ser de 60 x 40 cm

GESTIÓN. Al tratarse me material de reciclaje, el residuo no existe ya que lo sobrante se insertó nuevamente en la cadena de reciclaje, desde donde se obtuvo en parte el dinero necesario para obtención del material industrial principalmente para las uniones.

ENSAMBLE. El sistema está compuesto mediante el ensamble de unidades de 60 x 40 cm de cartón corrugado que se asocian mediante el encastre de 60 ranuras en un ángulo de 45°. No se utilizó pegamentos de ningún tipo, que pudiesen dañar químicamente el cartón.

CUBIERTA.En la cubierta se ensamblaron 884 placas de cartón corrugado, troqueladas manualmente. El peso de la cubierta es aproximadamente 200 kilos repartidos uniformemente en la estructura cuya resistencia fue probada empíricamente.

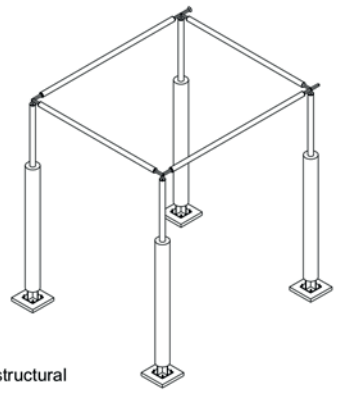
UNIDAD DE ENSAMBLE. Placa 60 x 40 cm



VARIANTE. El mismo tipo de ensamble ensayado en la cubierta se utilizó como paramento, donde se modifica solo la dirección de la onda del cartón y se dispone un juego infantil compuesto por 635 placas como equipamiento complementario

ESTRUCTURA. Se determinó también con la disponibilidad de tubos de cartón laminado con longitud variable entre 2 y 2.5 m., con diámetros 19 cm (utilizados en el pilar) y 9 cm (utilizados en remate).

CONTACTO CON EL SUELO. El proyecto busca posarse en el suelo a través de pletinas a 90° sobre bases semi hundidas de hormigón armado que además de conferir liviandad al proyecto permiten evitar el contacto con la humedad del terreno.



Esquema Sistema Estructural

RECICLACIUDAD

Fuente: Elaboración Propia

SANTUARIO SEIS VÍRGENES 2010 004

-35.191912, -71.988637

#actos poéticos #amplificadores de paisaje

Autora: Gustavo Torres Coria
Ubicación: Tabunco, Curepto, VII Región
Año: 2014
Superficie Construida: 450 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

En la comunidad de Tabunco se realiza una particular fiesta religiosa donde se reúnen seis localidades vecinas (Llongocura, Tabunco, Higuerilla, Gualleco, Pupilla y Coipue). De allí su importancia como punto a intervenir ya que tiene una condición de encuentro de comunidades en torno a un evento religioso. Las comunidades inician su peregrinaje desde sus respectivas capillas, escoltando a la virgen hasta llegar al cruce de Tabunco. Tabunco peregrina desde la capilla y es esta la primera en llegar al cruce, donde desarrolla el papel de anfitrión, en torno a un ambiente de rezos y alabanzas, hacia la Inmaculada Concepción. Una vez todas reunidas, estas peregrinan en conjunto hacia el santuario de las seis vírgenes. Antes esta peregrinación se desarrollaba en un terreno cercano de la empresa forestal de la zona.

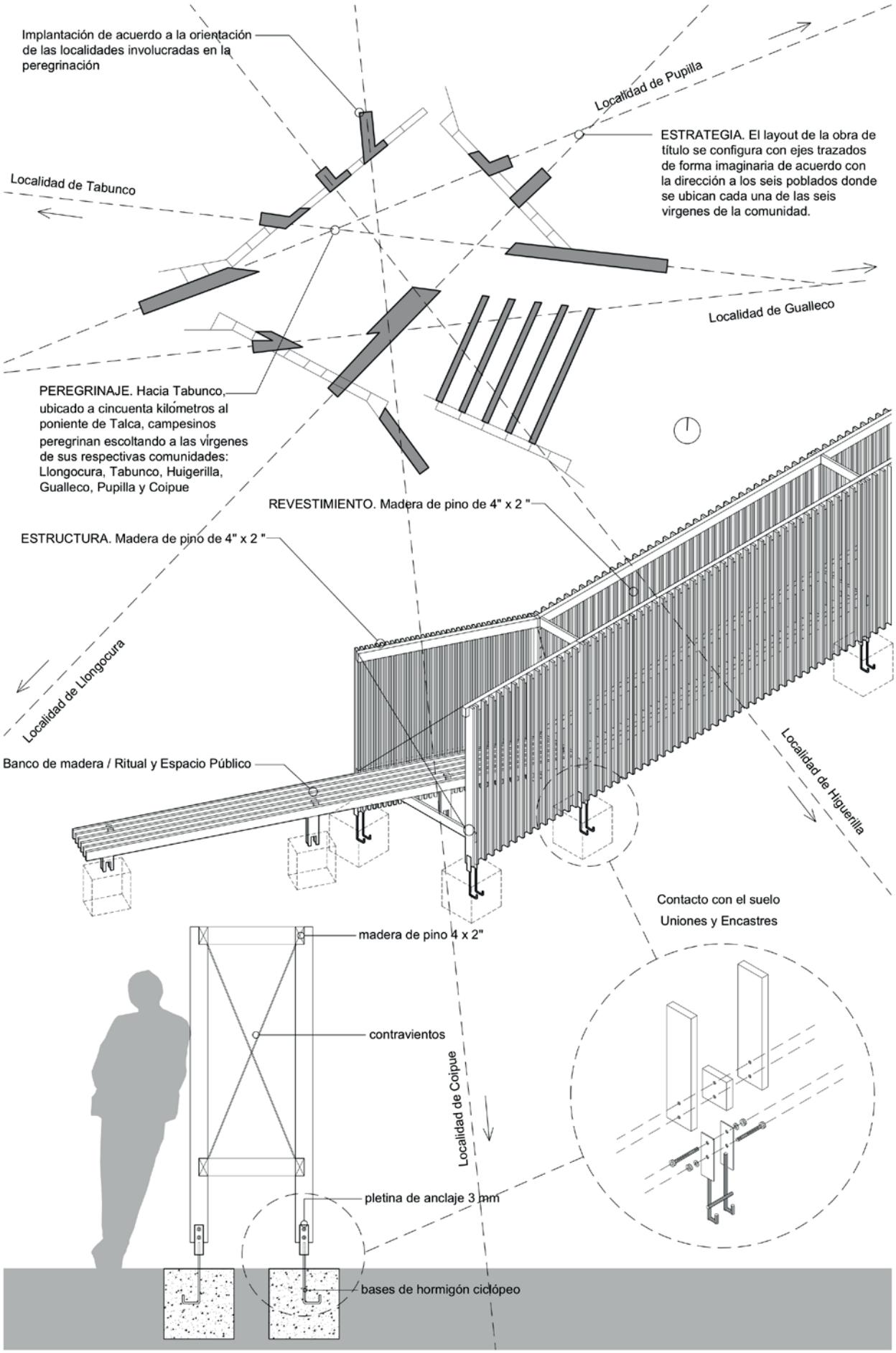
El proyecto surge mediante el autoencargo, no obstante, una vez propuesto a la comunidad, logra suscitar el interés de los actores sociales de los seis poblados. Luego de varias conversaciones con las juntas de vecinos se los convence que la ceremonia debe trasladarse a la Comunidad de Tabunco, donde existían predios municipales disponibles, para así lograr un espacio físico real y consolidado. En la actualidad a este encuentro asisten poco más de 300 fieles.

El *layout* de la obra de título se configura con ejes de coordenadas trazados de forma imaginaria, de acuerdo con la dirección a los seis poblados donde se ubican cada una de las seis virgenes de la comunidad. También se incorporan fugas visuales desde los muros hacia el paisaje. El proyecto además de un lugar de peregrinaje deviene en espacio público, una pequeña plaza rural que oficia de encuentro entre los pobladores.









SANTUARIO SEÍS VÍRGENES

Fuente: Elaboración Propia

HORNOS TABAQUEROS 2010 014

-35.535083, -71.489521

#proyecto encontrado #inspiración vernácula

Autor: Manuel Alejandro Ortiz Espinoza
Ubicación: San Diego, Comuna de San Clemente, VII Región
Año: 2010
Superficie Construida: 94 m²
Profesor Guía: Eduardo Castillo

La obra de título se ubica a las afueras de la localidad de San Clemente. Una vasta extensión de campo presenta una serie de galpones abandonados que en otra época fueron vestigios de la industria tabaquera de la zona, los que gradualmente se han comenzado a refuncionalizar para alojar nuevos usos destinados a la actividad agrícola.

La construcción del paisaje productivo del Valle Central se configura a partir de edificios industriales, que construidos para una finalidad concreta, se emplazan en la periferia de los pueblos formando una secuencia continua, pero dispersa, que se repite indefinidamente. Esta arquitectura refleja un tiempo y un pensamiento propio de una economía agrícola preindustrial, irremediablemente condenada a desaparecer. Al respecto Manuel Ortiz nos dice: *"Tomé dos hornos de secado de tabaco; vacié su interior productivo, y con ello su espíritu de época, su historia, y su costumbre ... Este nuevo vacío que obtuve, lo describe muy bien Matta Clark en uno de sus escritos como: 'El espacio que hace falta para alojar al enemigo, El espacio que hace falta para alojar a los amantes, el espacio que hace falta para esquivar una bala, el espacio que hace falta para sacarse el sombrero'"* . (Ortiz, 2010)

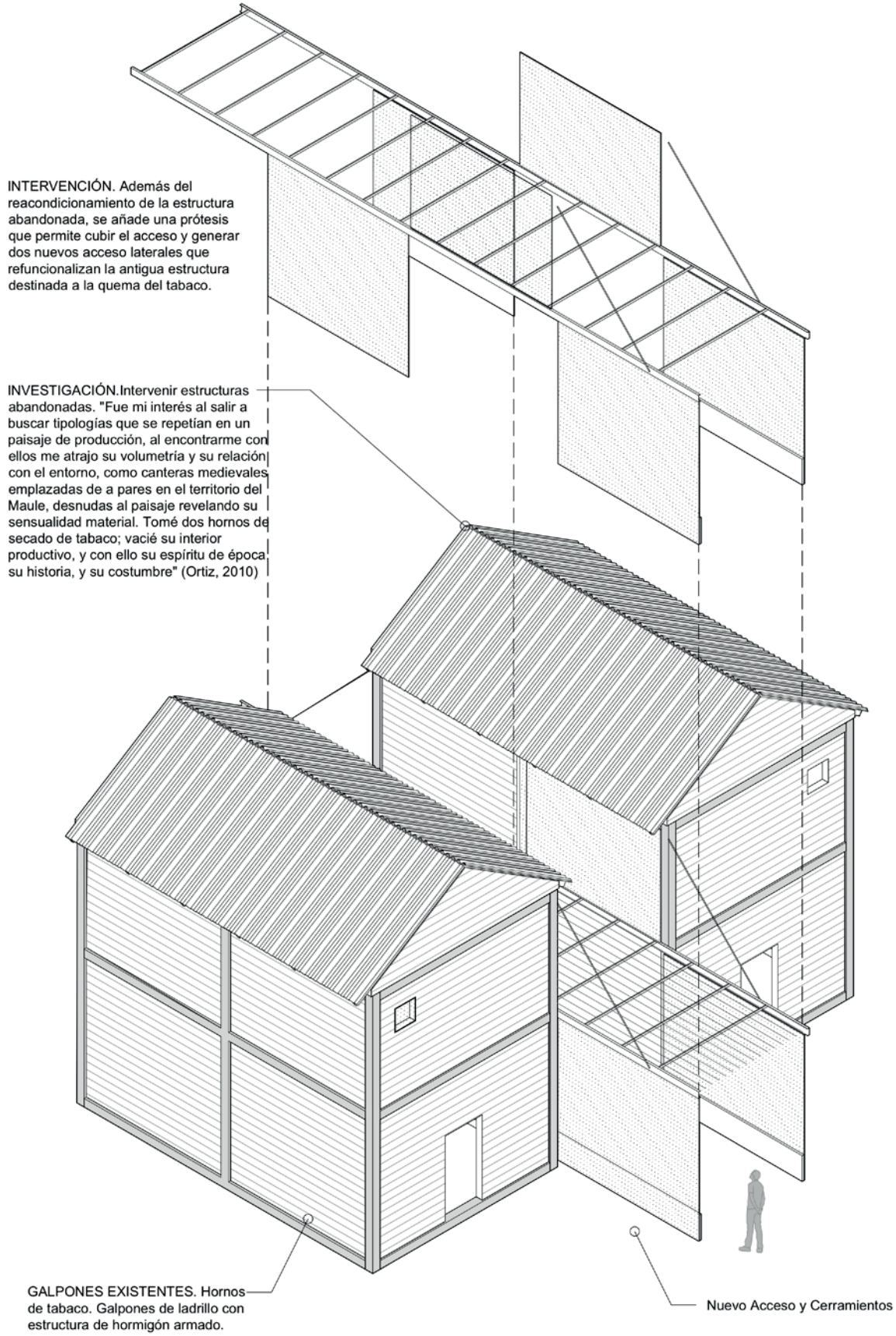
Así, a partir de la acción de vaciar el interior productivo de un horno tabaquero, se genera un nuevo interior que sirve para acoger otro oficio, una historia y una nueva costumbre. El proyecto propone una intervención mínima de reacondicionamiento y una nueva estructura liviana que oficia de cerramiento móvil y acceso al edificio ahora destinado al acopio de granos y actividades administrativas.











HORNOS TABAQUEROS

Fuente: Elaboración Propia

MIRADOR COMEDOR EMERGENTE

2010 020

-34.999289, -71.248671

#inspiración vernácula

Autor: Javier Rodriguez Acevedo
Ubicación: Los Nilches, Curicó, VII Región
Año: 2010
Superficie Construida: 30 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

En la búsqueda de un tema de proyecto para obtener la titulación, Javier Rodriguez encontró una empresa agrícola ubicada en la ribera norte del río Lontué que requería un comedor agrícola para sus trabajadores que se desempeñan, según la temporada, entre podas, raleo y especialmente cosecha. Se necesitaba un comedor que respondiera a las condiciones de verano y que redundara en una mejora de las condiciones laborales de los trabajadores, que hasta el momento almorzaban a la intemperie.

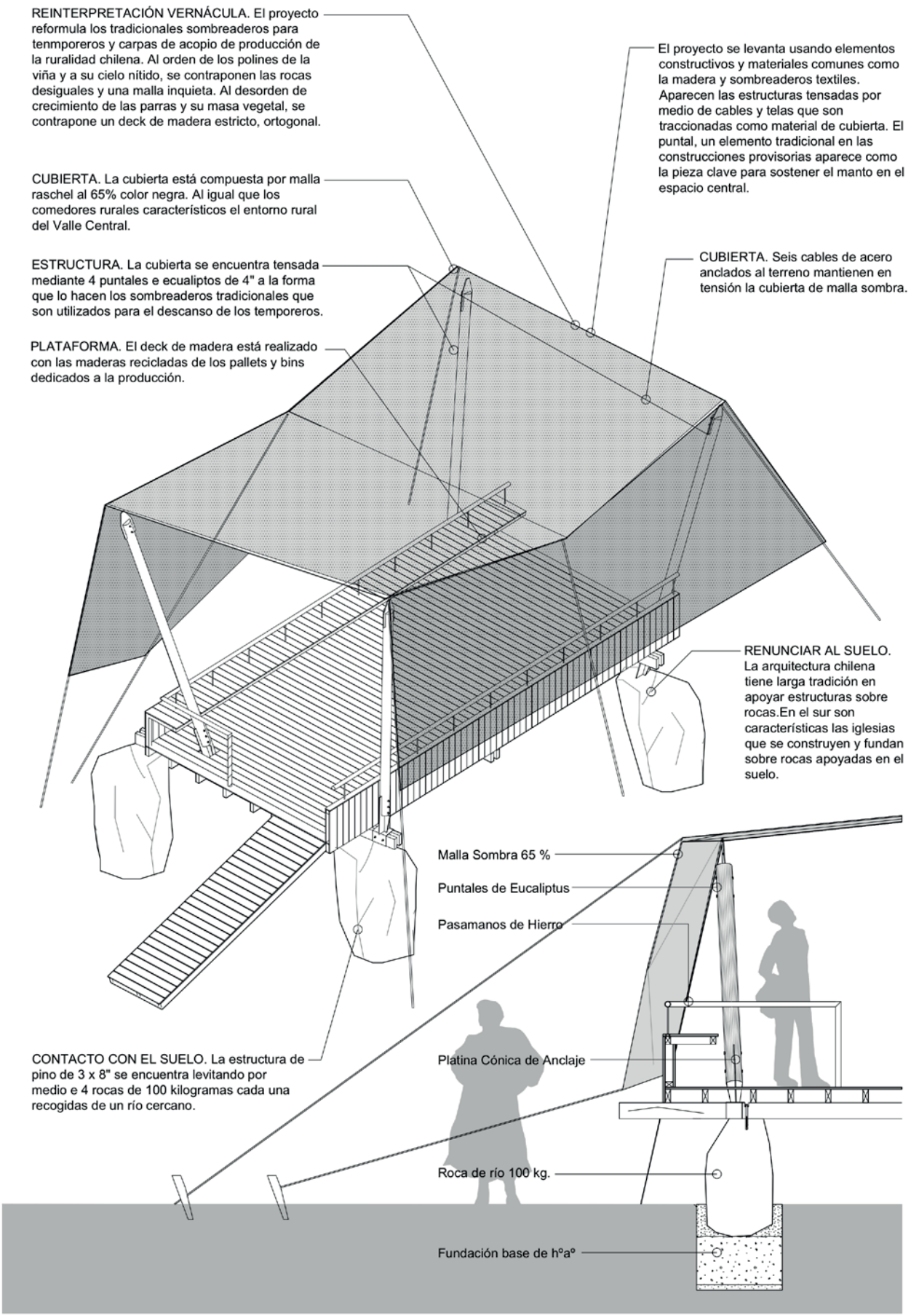
A partir de esto, la obra de título define un espacio mínimo de contención que permite comer y descansar, priorizando el dominio visual del entorno circundante. Su arquitectura se inserta en el paisaje próximo, definiendo un contrapunto radical con su emplazamiento. Al orden de los "piques" de la viña y al cielo rotundo del Valle Central se contraponen las rocas desiguales y una malla en constante movimiento. Al desorden del crecimiento de las parras y su masa vegetal se contrapone un *deck* de madera estricto.

El proyecto busca resolver su materialización emulando la sensatez y el pragmatismo de los trabajadores rurales, que resuelven sus construcciones con lo que tienen a la mano: un río cercano se traduce en rocas que permiten despegar el dispositivo del suelo, madera de *pallets* de deshecho configuran una plataforma elevada, 4 varas de eucaliptos de 6", malla sombra tipo *raschel* al 65% y alambre tenso utilizado en las viñas sirven para desplegar una cubierta "inquieta" sobre el descanso de los temporeros. Es así como la obra no busca más que resolver un encargo a través de las materialidades y lógicas constructivas propias del habitante del lugar.









COMEDOR EMERGENTE

Fuente: Elaboración Propia

PABELLÓN TAWA 2010 027

-34.432710, -71.091475

#proyecto encontrado

Autor: Luis Calquín Parraguez
Ubicación: San Vicente de Tagua, VI Región, Chile
Año: 2010
Superficie Construida: 40 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

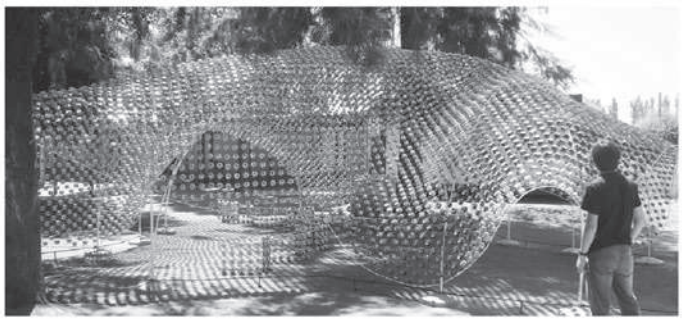
El proyecto surge como autoencargo a través del interés del estudiante aspirante a título de arquitecto por investigar sobre las posibilidades del reciclaje de materiales como componentes constructivos. A través de un proyecto de gestión y financiamiento municipal Luís Calquin construye un pabellón polivalente realizado con latas de aluminio reciclado.

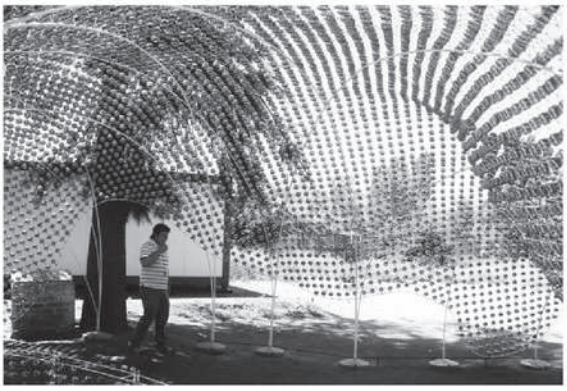
El dispositivo se implanta atendiendo a las condicionantes del lugar, un sector arbolado del patio del colegio El Libertador en San Vicente de Tagua. Como resultado de la asimetría del manto, y partiendo de la funcionalidad de un aula al aire libre, el proyecto busca ser un lugar de estar y a la vez generar circulaciones orientadas hacia los recorridos mas transitados.

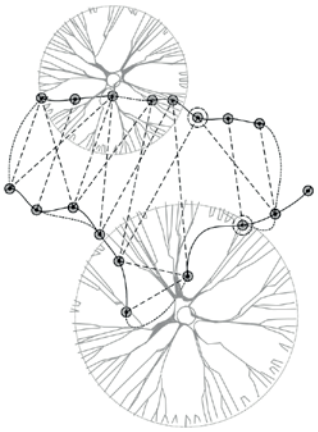
La investigación parte de la constatación de que en San Vicente de Tagua había una cantidad de latas de refresco que podían ser utilizadas. La estrategia consiste en comprimirlas hasta convertirlas en una pieza constructiva 100% reciclable. Luego de varios ensayos se obtiene una unidad, por lo que lo siguiente fue buscar un sistema que permitiera ensamblar varias de ellas hasta construir un espacio. Luego de varias exploraciones surge una estructura basada en la unión de las piezas mediante una red de tejido alámbrico configurando un pabellón para uso público. Además de dejarse ver, el propio sistema constructivo se convertiría en un hito propagandístico del reciclaje y sus posibilidades como forma de concientización ciudadana. A través de un mecanismo de prensado ideado por él, que ajustó las piezas a las dimensiones requeridas, Calquín tejió un manto flexible que, además de generar formas diversas, puede adaptarse a distintos emplzamientos y situaciones.

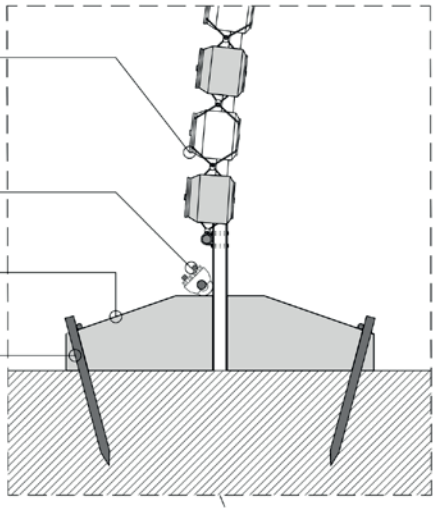




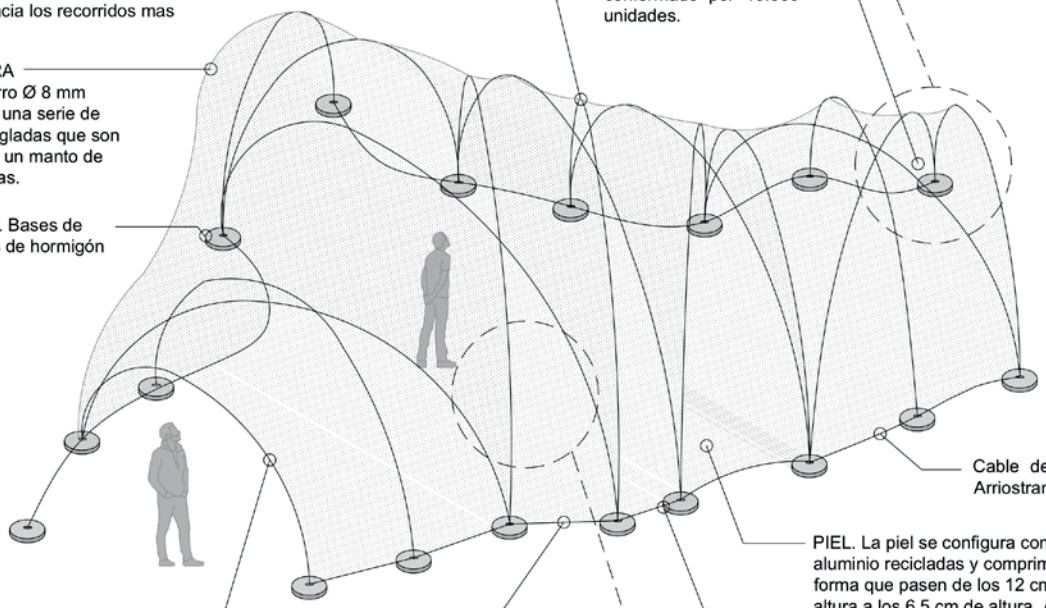


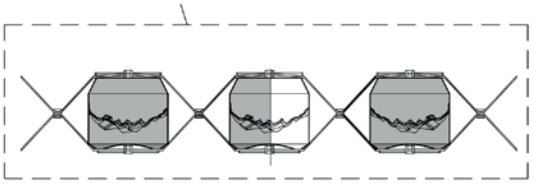






IMPLANTACIÓN. La planta del pabellón se ordenan atendiendo las condicionantes del lugar, un sector arbolado del patio del colegio. Como resultado de la asimetría del manto, y partiendo de la funcionalidad de un aula al aire libre, busca ser un lugar de estar y a la vez generar circulaciones orientadas hacia los recorridos mas transitados.





Detalle uniones y ensambles de latas de aluminio

PABELLÓN TAWA

Fuente: Elaboración Propia

LA SALINEA 2011 001

-34.696747, -72.011931

#amplificadores de paisaje #actos poéticos #inspiración vernácula

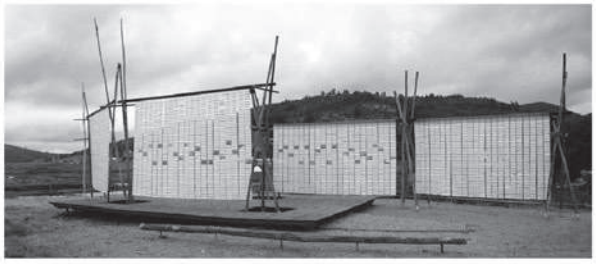
Autor: Felipe Aranda Quiroz
Ubicación: Lo Valdivia, Paredones, O'Higgins
Año: 2011
Superficie Construida: 84 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

Lo Valdivia es una localidad que se encuentra en la Provincia de Cardenal Caro, en la VI Región del Libertador General Bernardo O´Higgins, específicamente en la Comuna de Paredones. Es un pueblo que depende, en su completa condición, del agua de mar. Un pequeño enclave de producción de sal que se ha mantenido prácticamente desde la colonia. Estas salinas, únicas en Chile, junto a las de Cáhuil y muy escasas en el resto del mundo, se caracterizan por ser lagunas litorales de agua dulce que en épocas de altas mareas se llenan con el agua salada del mar. Su paisaje, es un manto extendido que posee una segmentación singular, con grandes superficies blancas, reflejos y vacíos.

La obra plantea un acopio vertical de sal. El proyecto se materializa simplemente a través de la reinterpretación de las estructuras utilizadas para la extracción de la sal en este territorio, llamadas "cambiadoras". Estos trípodes realizados con puntales de madera de 4" y 5 " atados con alambres, conforman las estructuras con las que el salinero realiza la extracción de las lagunas.

Los nuevos dispositivos se conforman también con puntales de 5" dispuestos en el paisaje sobre un nuevo suelo de madera, y que sirven para desplegar un manto de bolsas de 20 cm de ancho rellenas, cada una de ellas, con 100 gramos de sal del lugar. Al disponer estas bolsas una al lado de la otra, conforman un conjunto de líneas que marcan un plano en el territorio, dejando así su propio registro a la hora de intervenir el territorio.

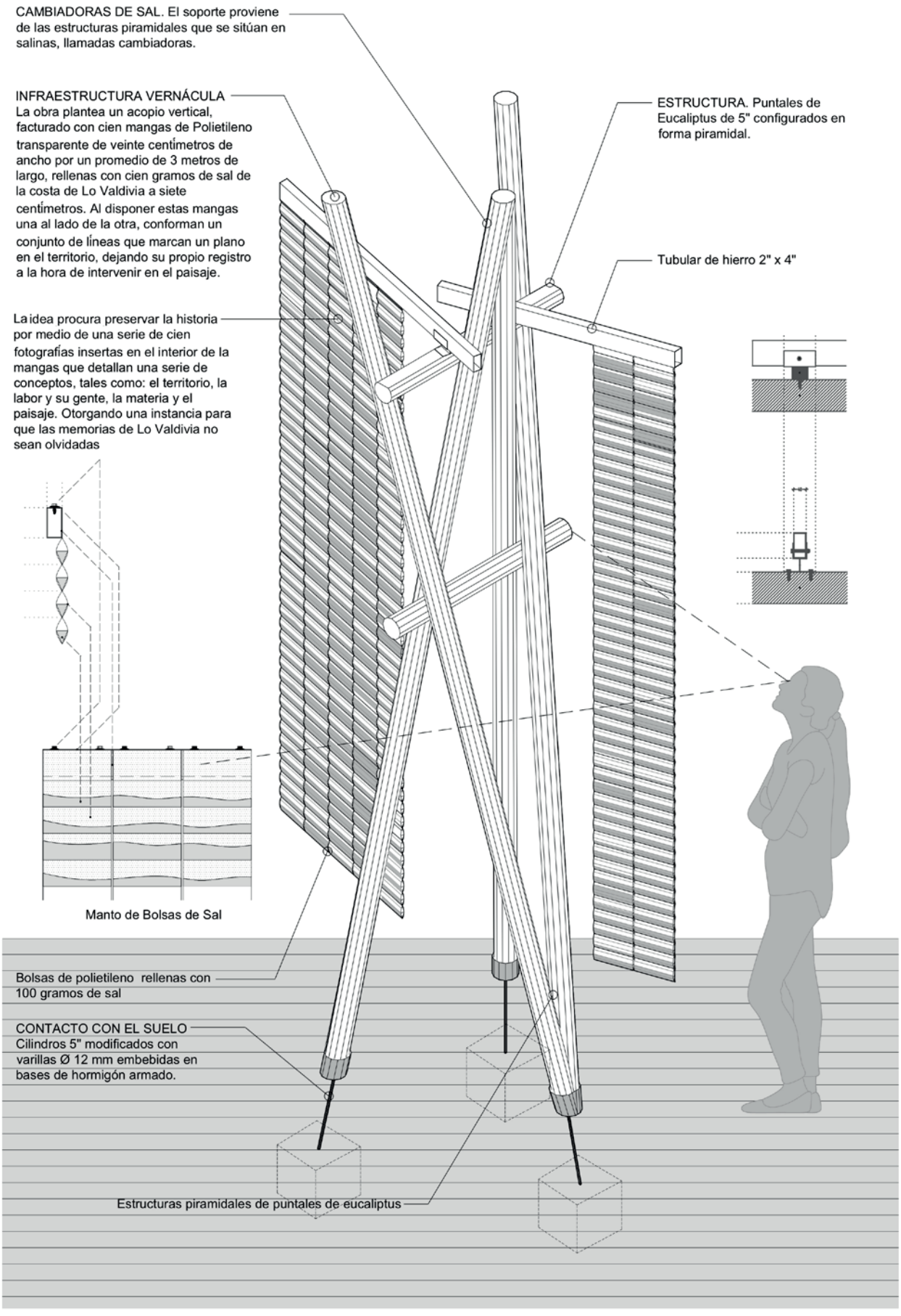
El proyecto se configura así como un pequeño centro de interpretación de un oficio y su paisaje, más una intervención de *landart* que una arquitectura.











SALINAS LO VALDIVIA

Fuente: Elaboración Propia

DESCANSO SOBRE LAS ROCAS 2011 002

-36.429133, -72.874575

#amplificadores de paisaje #actos poéticos

Autora: Juan Chamorro
Ubicación: Perales, Coelemu, Bío-Bío, VIII Región
Año: 2011
Superficie Construida: 200 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño

La obra de título "Descanso sobre las Rocas" se ubica en la playa rural de Perales, a 24 km de la zona urbana de Coelemu, en el borde costero de la octava región de Chile, en una pequeña comunidad rural.

El proyecto nace desde la investigación del paisaje, sus habitantes y su relación con el territorio. Una playa compuesta por formaciones rocosas que permiten contemplar el mar y el cielo en todo su esplendor.

La propuesta busca generar una serie de pequeños paradores situados en los cruces de las huellas generadas por las diversas actividades, itentando así entrelazar a todas las personas que lo habitan: algueros, deportistas y turistas. La obra está compuesta por seis módulos de 0,5 m x 6 m, 18 m2 de hormigón armado.

"Son modelos 1:1, que no buscan el acabado constructivo de la forma: más bien son caminos de exploración, para intentar abrir nuevas propuestas formales." (Chamorro, 2011)

La construcción se realizó con mano de obra local, de modo artesanal mediante una hormigonera y dos carretillas. Se proyectó desde un comienzo con un hormigón artesanal, que manifestara las marcas de los tableros de madera en bruto del encofrado empleado para contener el hormigón durante su proceso de fraguado.

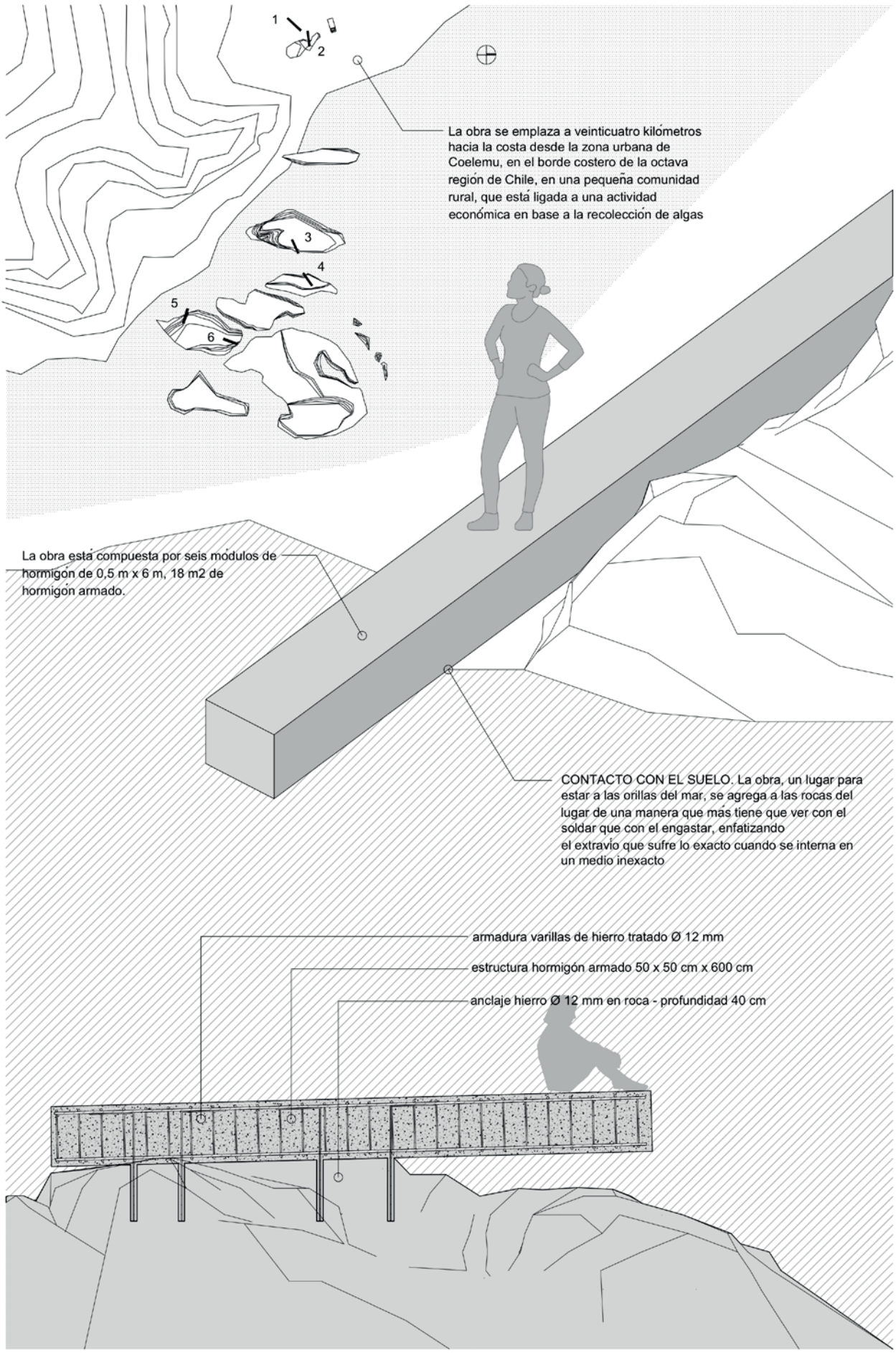
La obra busca un proceso de transformación en el tiempo: el hormigón captará nuevas texturas y colores, una pátina producto de su exposición al clima.

La arquitectura en esta obra no está dada por la cantidad de metros cuadrados ni por los detalles complejos, sino por las relaciones que plantea con el paisaje y sus formas de habitarlo.









DESCANSO EN EL MAR

Fuente: Elaboración Propia

PAISAJE DE LA MEMORIA 2011 006

-35.421696, -71.658006

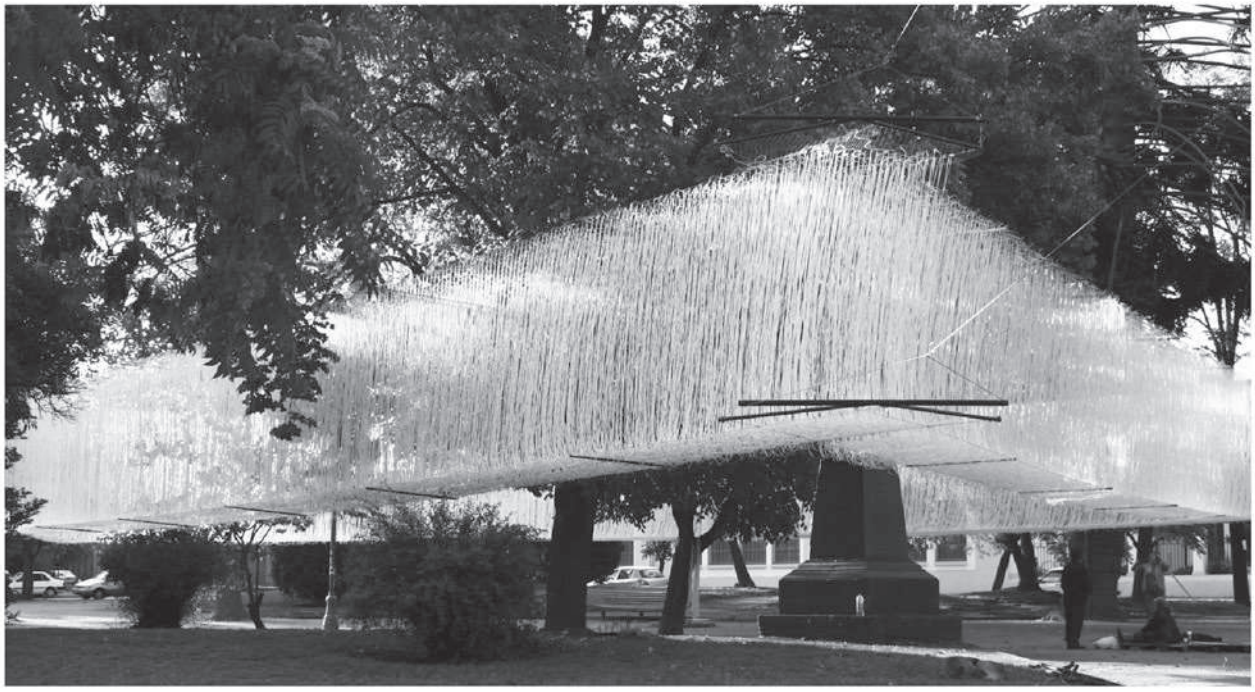
#amplificadores de paisaje #actos poéticos #inspiración vernácula

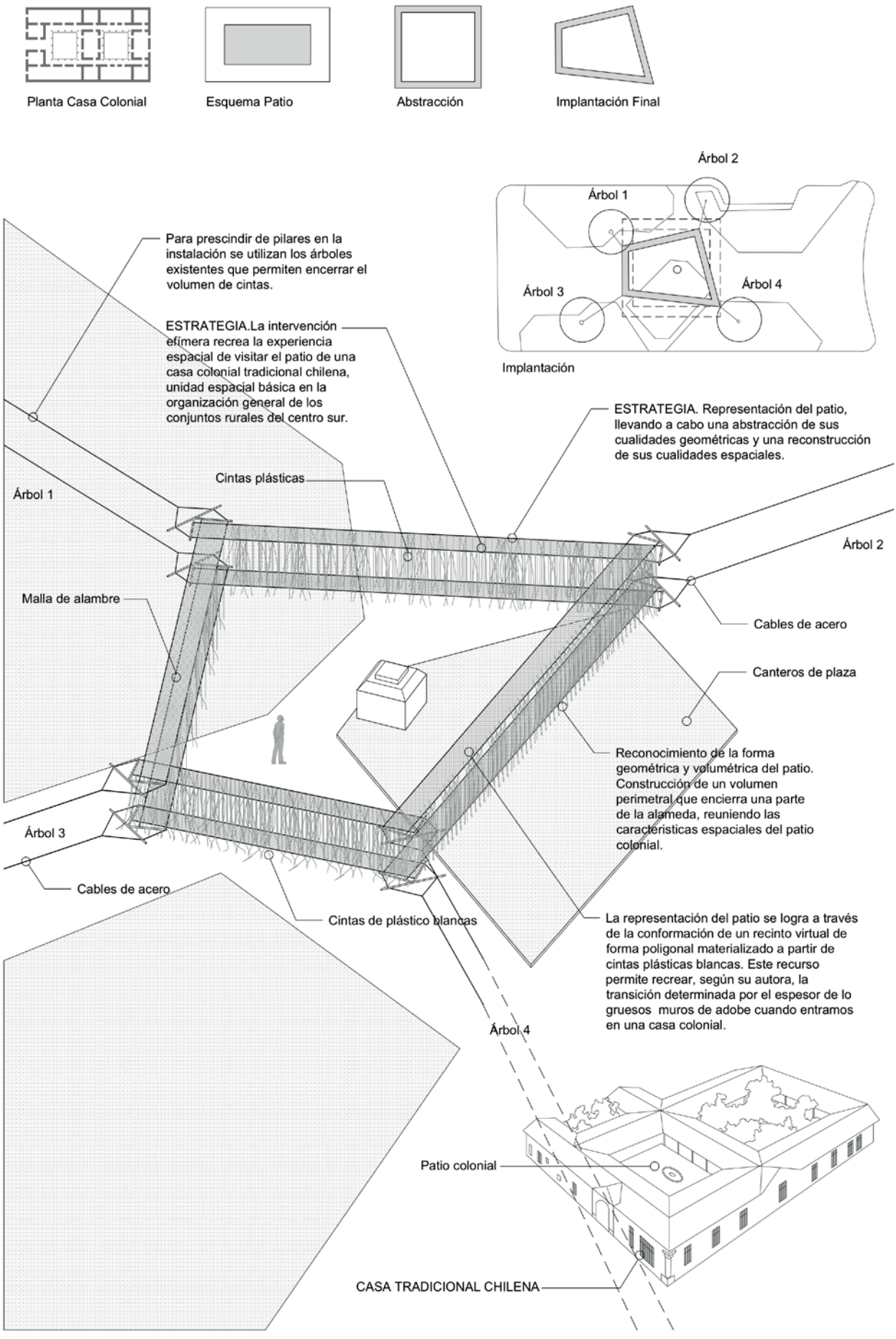
Autora: Karina González Carrasco
Ubicación: Alameda entre las calles 5 y 6 oriente, Talca
Año: 2011
Superficie Construida: 105 m²
Profesor Guía: Gregorio Brugnoli Errázuriz

La intervención efímera recrea la experiencia espacial de visitar el patio de una casa colonial tradicional chilena, unidad espacial básica en la organización general de los conjuntos rurales del centro sur. Son los aglutinadores de las actividades y de las distintas dependencias y recintos interiores que se ordenan siempre linealmente en su perímetro. (González, 2011) Alameda de Talca, entre las calles 5 y 6 oriente es el lugar escogido por Karina González para colocar su proyecto de título. Esta plaza no tiene relación directa con las casas coloniales, sin embargo es un espacio que sí reúne y contiene algunos de los elementos que componían el tradicional patio de la casa colonial, como son sus árboles y la base con la ausencia de la estatua de Juan Abate Molina, que representa el infaltable centro de los ortogonales patios principales. También posee uno de los entornos mas históricos de la ciudad, compuesto por el Liceo de Hombres, Liceo de Niñas y un grupo de casas, de las cuales, luego del terremoto de 2010, sólo permanecen sus fachadas de corte neoclásico.

La representación del patio se logra llevando a cabo una síntesis de sus cualidades geométricas y una reconstrucción de sus cualidades espaciales. Abstracción y atmósfera que se obtienen a través de la conformación de un recinto virtual de forma poligonal materializado a partir de cintas plásticas blancas. Este recurso permite recrear, según su autora, la transición determinada por el espesor de lo gruesos muros de adobe cuando entramos en una casa colonial.

La obra, con una delicada retórica poética, logra levitar durante algunos días en la plaza del centro de Talca, evocando aquellas construcciones que son parte de la memoria local.





PAISAJE DE LA MEMORIA

Fuente: Elaboración Propia

MOBILIARIO RURAL 2011 009

-35.095902, -72.021317

#inspiración vernácula

Autor: Juan Francisco Inostroza Llauca
Ubicación: Sector Piedras Blancas, Comuna de Maule
Año: 2011
Superficie Construida: 108 m²
Profesor Guía: Kenneth Gleiser Avedaño

Del dueño del predio cercano a la carretera nace la inquietud de generar un lugar donde guardar las bicicletas y coches, que actualmente son dejados a orilla de camino escondidos entre los arbustos.

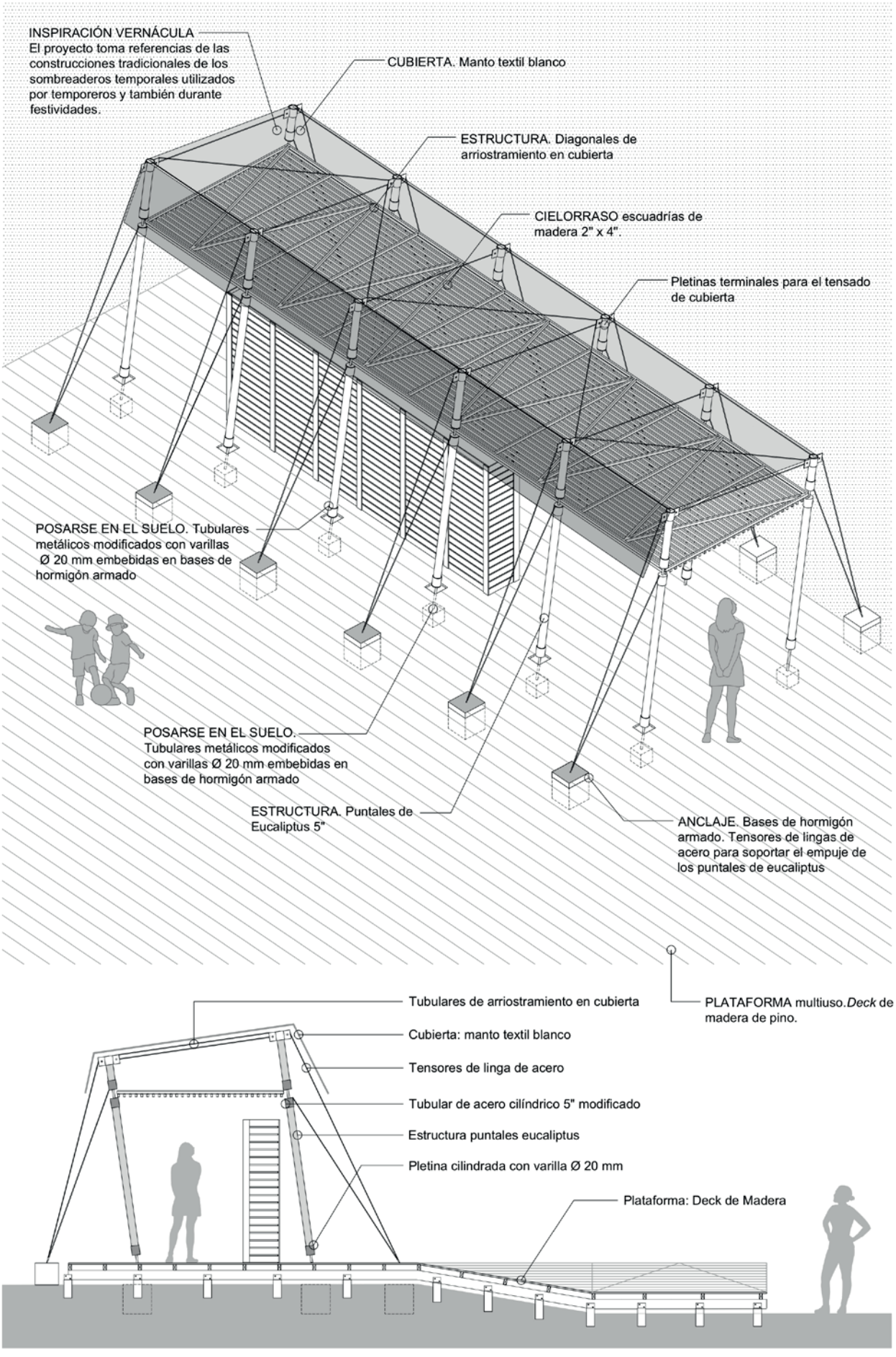
En la búsqueda de situaciones que denoten algún tipo de apropiación a modo de orilla de camino, aparece el sector de Piedras Blancas, 7 km. al sur de Talca y ubicada en la comuna de Maule. Esta zona se caracteriza por sus parcelas de cultivo, algunas bodegas de acopio y un conjunto de viviendas ubicado al oeste de la línea férrea. Existe un camino vecinal que vincula al sector con la carretera 5 sur y es utilizado diariamente por los habitantes del conjunto habitacional, los que deben desplazarse diariamente en bicicleta hasta la carretera para hacer transbordo con la ómnibus interregional.

El proyecto toma prestadas las formas de las construcciones rurales dispersas del Valle Central. En este caso sombreadores característicos de la localidad, construidos con puntales y lonas de malla que sirven para brindar protección a los trabajadores rurales o como lugares de sombra durante las festividades rurales en fechas patrias.

De esta forma, la obra de Juan Inoztrosa busca vincularse al territorio a través del uso de tipos arquitectónicos tradicionalmente establecidos (las ramadas y sombreaderos), producto de una sabiduría local en el diseño y la construcción, que es transmitida de generación en generación, aplicando sistemas, oficios y técnicas vernáculas, pero por sobre todas las cosas, brindando una respuesta directa a los requerimientos funcionales, sociales y ambientales de una comunidad.





PLATAFORMA RURAL Y APARCADERO DE BICICLETAS

Fuente: Elaboración Propia

CENTRO DE ACOPIO QUINTASUR 2011 010

-35.963183, -71.683112

#inspiración vernácula

Autor: Nelson Parra
Ubicación: Longaví, Región del Maule
Año: 2011
Superficie Construida: 37 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

El proyecto indaga en las instalaciones e infraestructuras rurales, temporales y permanentes, que dan soporte a la producción agrícola del Valle Central.

El edificio se piensa para que pueda ser un comedor, un lugar de descanso, área de descarga, centro de operaciones administrativas, *packing*, etc. Se compone de un cuerpo de madera, de aspecto muy liviano, sobre un zócalo al que se agrega un suelo de hormigón que permite la llegada desde el exterior.

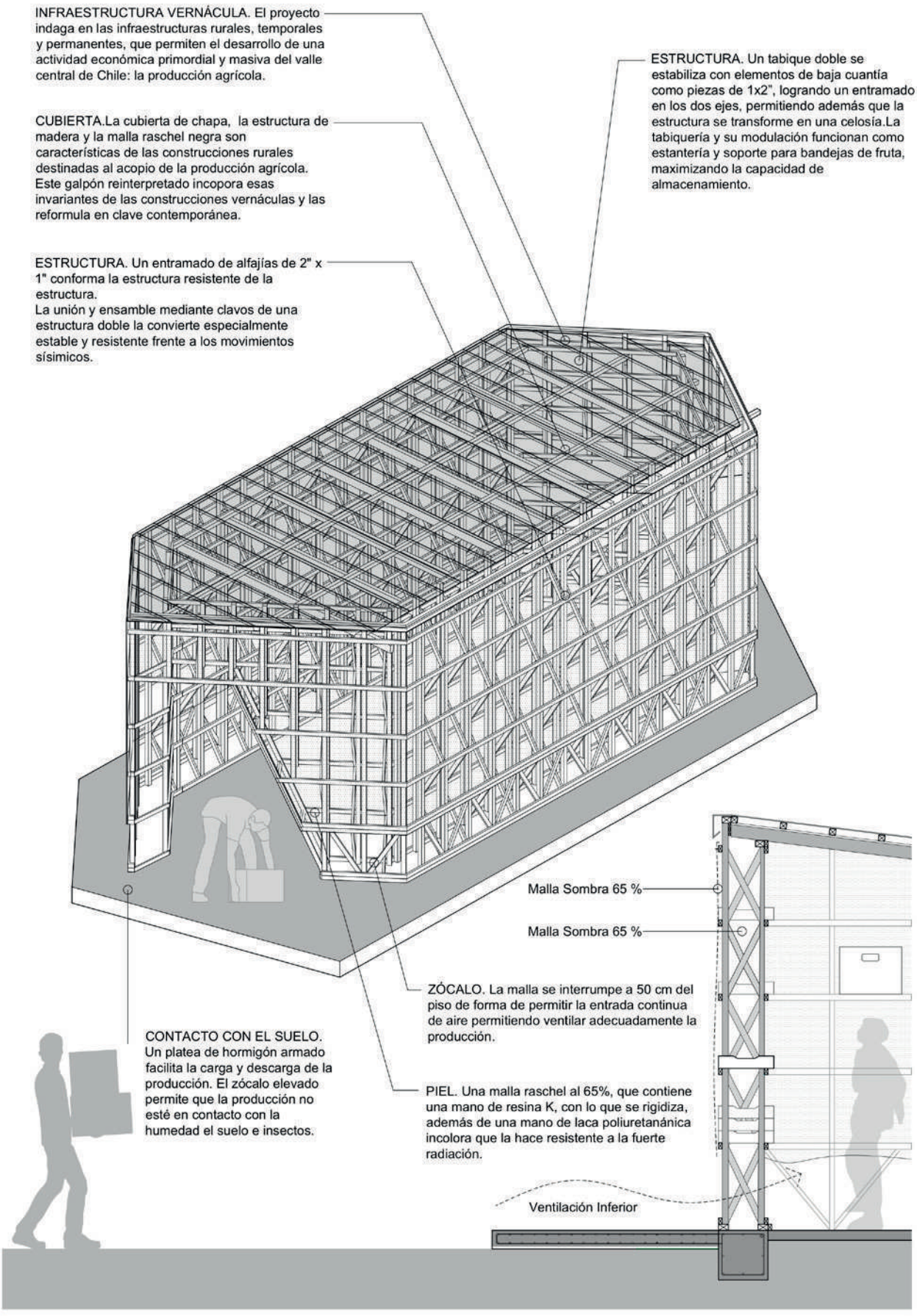
La investigación que da origen al proyecto se basó en la observación y registro de las construcciones livianas que sirven como infraestructuras rurales de la zona, los galpones para acopio de frutas y verduras que se extienden a lo largo y ancho del Valle Central de Chile.

El autor decide trabajar con escuadrías de madera configuradas en formato de tabiques de secciones 2x2", 2x3" y 1x2", todas clavadas entre sí. La estructura doble, además de ofrecer resistencia a escuadrías de escasas dimensiones, permite organizar la producción mediante la conformación de estanterías que permiten el *stock*. El revestimiento, además de su calidad visual y compositiva, debía ser funcional, o sea tener una buena resistencia, ya que cubriría una estructura muy liviana de madera, sin tratar, con fachadas muy expuestas debido a su altura, y que por lo tanto, debían ser protegidas de la intemperie. Se escoge así la "malla *raschel*" de 65% de sombra, agregándole resina epoxi y poliuretano, tratamiento superficial que le otorga mayor rigidez a la piel, mejorando la durabilidad y resistencia respecto a factores externos como son las temperaturas extremas de Talca, agua, humedad ambiente, etc.









CASETÓN DE ACOPIO QUINTASUR

Fuente: Elaboración Propia

MIRADOR DE PASO NEVADO 2011 025

-35.719819, -71.196545

#amplificadores de paisaje #proyecto encontrado

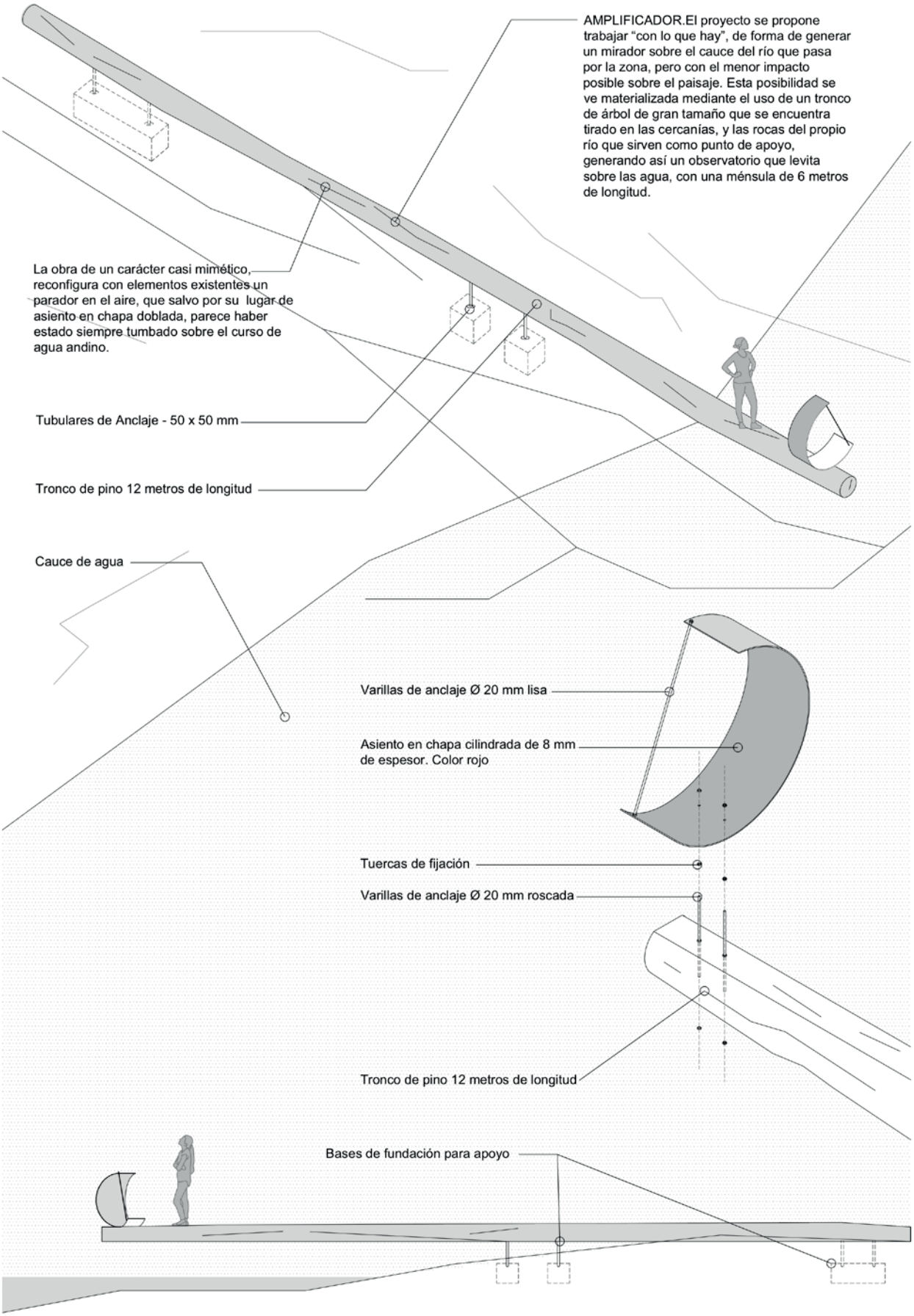
Autor: Humberto Alarcón
Ubicación: Paso Nevado, San Clemente. Región del Maule
Año: 2011
Superficie Construida: 15 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

El proyecto surge a partir de una investigación de los pasos de montaña utilizados para senderismo y arreo de ganado en la localidad de San Clemente, también conocida como Paso Nevado. Esta zona posee grandes atributos paisajísticos por lo que es concurrida todos los veranos por turistas y en invierno por escaladores de montaña. A pesar de ello, no cuenta con la infraestructura de servicios necesaria para atenderlos. Es a partir de esa constatación que surge la idea de generar un hito reconocible y un mirador sobre las aguas del curso de agua que baja desde la cordillera de los Andes. La obra se financia mediante fondos propios y con la colaboración de las autoridades de guardaparques.

El proyecto se propone trabajar *"con lo que hay"*, de forma de generar un mirador sobre el cauce del río que pasa por la zona, pero con el menor impacto posible sobre el paisaje. Esta posibilidad se ve materializada mediante el uso de un tronco de árbol de gran tamaño que se encuentra tirado en las cercanías, y las rocas del propio río que sirven como punto de apoyo, generando así un observatorio que levita sobre las agua, con una ménsula de 6 metros de longitud.

La obra de un carácter casi mimético, reconfigura con elementos existentes un parador en el aire, que salvo por su lugar de asiento en chapa doblada, parece haber estado siempre tumbado sobre el curso de agua andino.





MIRADOR DE PASO NEVADO

Fuente: Elaboración Propia

VIGILANTE DEL MAULE 2012 006

-34.519511, -71.011852

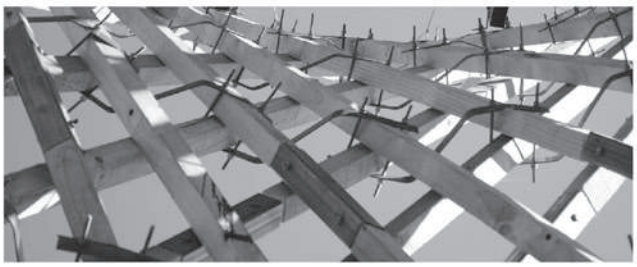
#amplificadores de paisaje

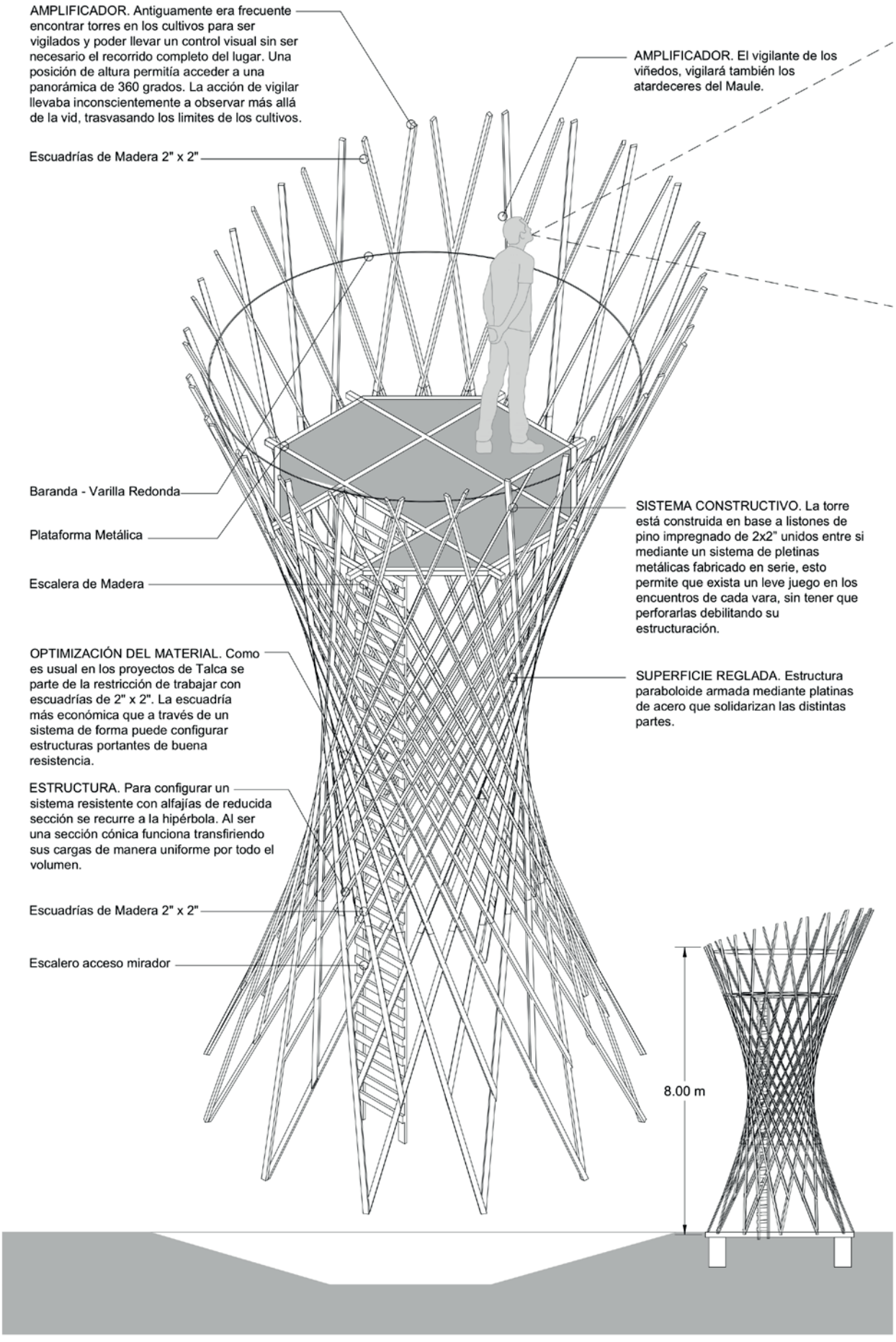
Autor: Carlos Jarpa
Ubicación: Valle Campanario, San Clemente, VI Región
Año: 2012
Superficie Construida: 10 m²
Profesor Guía: Mauricio Ramirez

El proyecto surge como autoencargo, y fruto de una investigación de los paisajes productivos destinados al cultivo de la vid. Luego del estudio de varios viñedos locales, su paisaje, construcciones, costumbres, e infraestructura, se da con un viñedo de Valle Campanario, uno de las pocos que aún sigue utilizando las torres de vigilancia para el control de la producción. Surge así la propuesta de reconstruir la torre, ya no solamente con sus fines productivos, sino también como un mirador turístico, convirtiendo la estructura en una referencia singular sobre el regular y geométrico paisaje de la vid. El proyecto retoma y reformula las torres de vigilancia construidas en madera características de los viñedos chilenos. El nuevo vigilante de los viñedos, vigilará también los atardeceres del Maule.

La forma aparece al intentar llegar a un modelo que otorgue belleza volumétrica y gran capacidad estructural a reducidas secciones de escuadrías. Material elegido por su bajo costo, pero que requiere configurar modelos estructurales resistentes por forma para soportar importantes cargas. Partiendo de esta restricción se llega al modelo del paraboloide. La torre está construida en base a listones de pino impregnado de 2x2" unidos entre si mediante un sistema de platinas metálicas fabricadas en serie. La base de la torre está fundada en una plataforma rectangular que busca imponerse en el lugar como un elemento que ordena mediante una banca de madera multipropósito, la idea es que funcione como mesa, asiento, pasarela.





VIGILANTE DEL MAULE

Fuente: Elaboración Propia

MIRADOR EN PLAYA DEL PEZ 2012 010

-35.829364, -72.617099

#amplificadores de paisaje

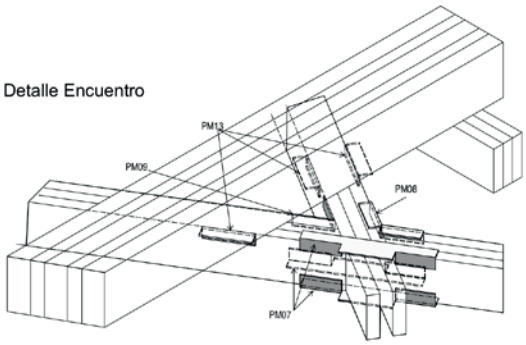
Autor: Felipe Muñoz
Ubicación: "Playa el Pez", km. 8.200 camino público Pueblo Hundido, Curanipe, Tregualemu, Comuna de Pelluhue
Año: 2012
Superficie Construida: 25 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

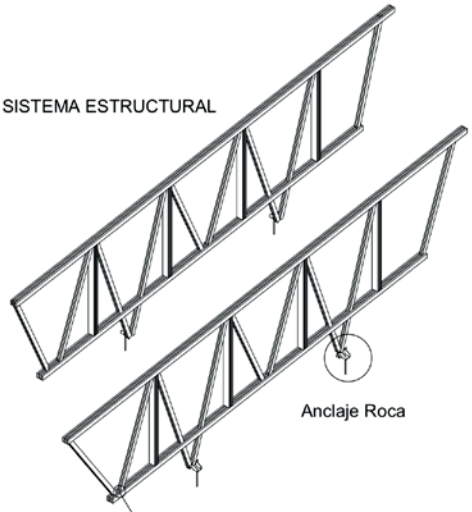
La obra se encuentra en la costa de la Comuna de Pelluhue, VII Región del Maule, y fue diseñada en el marco de una política municipal de creación de estructuras que funcionaran como un "hito de confianza" *post tsunami* (2010). Este concepto aparece cuando el municipio pone en marcha la reimplementación de los miradores ubicados en las playas de la comuna tras el maremoto, con el fin de incentivar la vuelta del turismo a la zona. La obra desde una metáfora, crear un símbolo de esperanza con la materia simbólicamente dejada por la ola, que da cuenta del desorden, del caos pasado, de restos que quedaron atrás, y sus posibilidades de construir algo nuevo. Cabe mencionar que esta comuna fue uno de los sectores más afectados por el terremoto y maremoto del 27F.
El proyecto se materializa como una construcción efímera que propone habitar en las rocas como modo de revalorizar el paisaje, apoyándose en la condición de encontrarse en un territorio con una actividad forestal y turística potente.
Un pabellón de 3 metros de base por 4 metros de alto y 15 metros de largo se estructura mediante dos vigas paralelas reticuladas, que se posan sutilmente en la roca sobre apoyos metálicos de varillas roscadas que dan cuenta de esta levedad y este aire que separa la topografía costera del pabellón.
El proyecto se configura espacialmente mediante una simple estrategia constructiva, entrecruzar tablas en un mismo plano, multiplicándolas, para a su vez entrecruzarlas entre sí, generando esta densidad y aleatoriedad aparente de elementos. De esta forma tras una geometría caótica se esconde un orden constructivo, compositivo y geométrico riguroso.









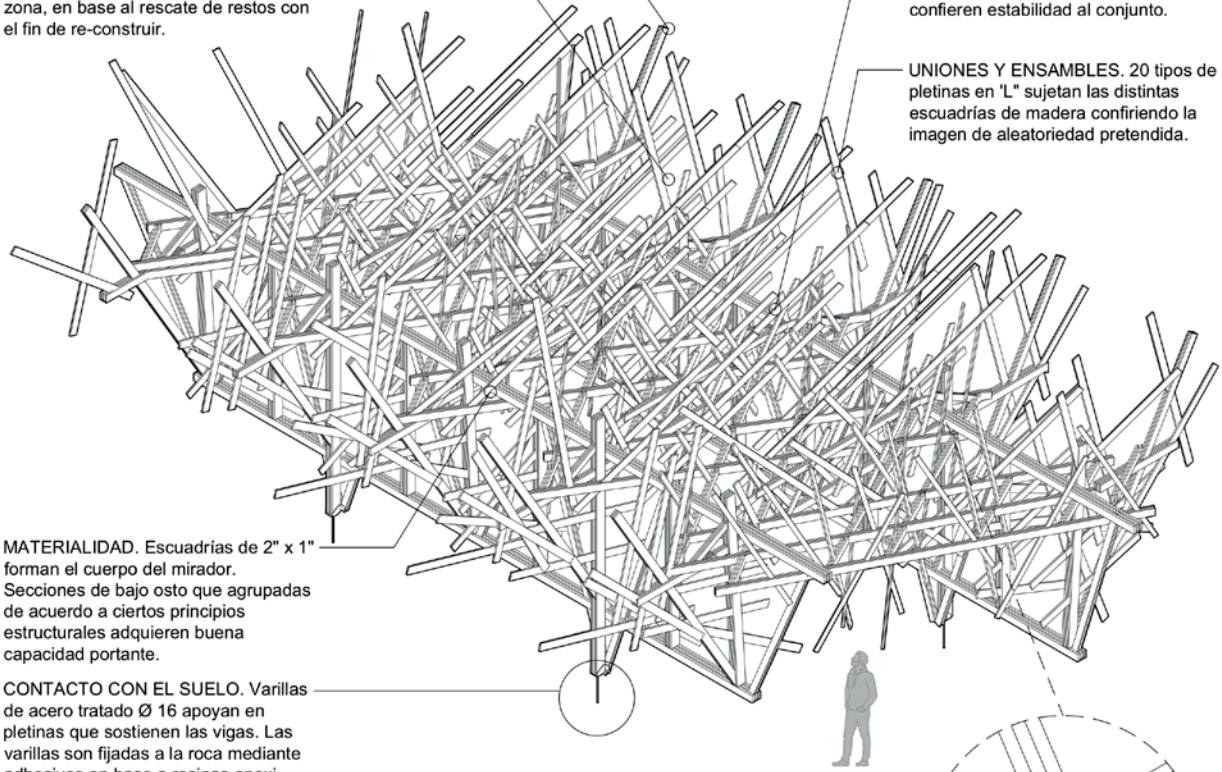


MIRADOR DEL PEZ. Es un pabellón de 3 metros de alto, 4 de ancho y 15 de largo, formado por dos vigas reticuladas que se posan sutilmente sobre un zócalo irregular de roca, haciendo que el aire le la forma al volumen.

CONCEPTO. se eligen materiales simbólicamente dejados por las olas, frágiles al paso del tiempo y que formalmente dieran cuenta que del caos es posible construir algo nuevo. Esta elección buscaba hacer referencia al proceso de reconstrucción llevado a cabo por los mismos habitantes de la zona, en base al rescate de restos con el fin de re-construir.

VIGAS RETICULADAS. Dos vigas principales arriostradas entre sí confieren estabilidad al conjunto.

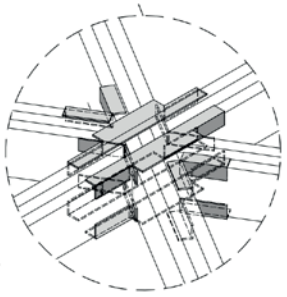
UNIONES Y ENSAMBLES. 20 tipos de pletinas en 'L" sujetan las distintas escuadrías de madera confiriendo la imagen de aleatoriedad pretendida.



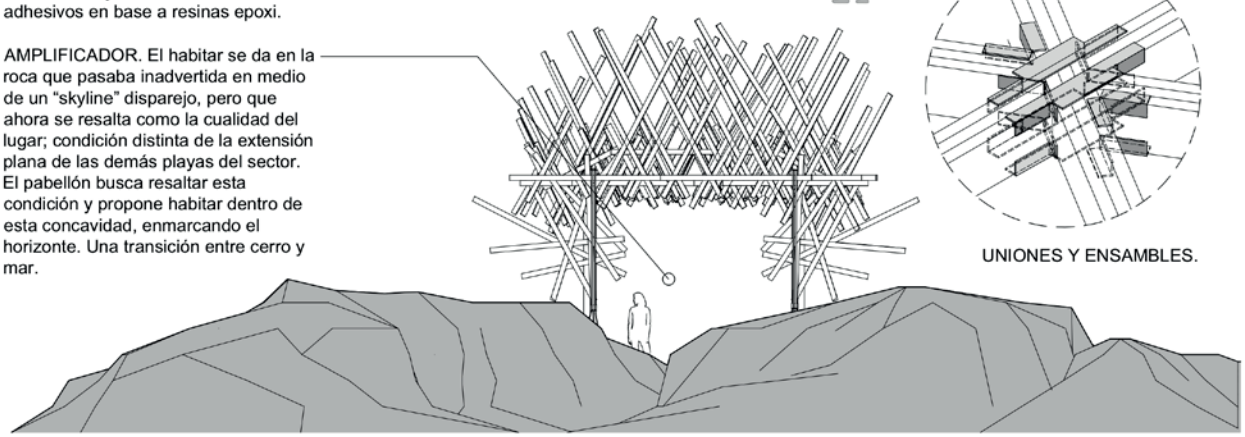
MATERIALIDAD. Escuadrías de 2" x 1" forman el cuerpo del mirador. Secciones de bajo osto que agrupadas de acuerdo a ciertos principios estructurales adquieren buena capacidad portante.

CONTACTO CON EL SUELO. Varillas de acero tratado Ø 16 apoyan en pletinas que sostienen las vigas. Las varillas son fijadas a la roca mediante adhesivos en base a resinas epoxi.

AMPLIFICADOR. El habitar se da en la roca que pasaba inadvertida en medio de un "skyline" disparejo, pero que ahora se resalta como la cualidad del lugar; condición distinta de la extensión plana de las demás playas del sector. El pabellón busca resaltar esta condición y propone habitar dentro de esta concavidad, enmarcando el horizonte. Una transición entre cerro y mar.



UNIONES Y ENSAMBLES.



MIRADOR EL PEZ

Fuente: Elaboración Propia

HITO TERRITORIAL CUATRO ESQUINAS

2012 030

-35.595263, -71.729109

#actos poéticos #inspiración vernácula

Autor: Carla Tapia González
Ubicación: San Javier, Localidad de Cuatro Esquinas, Región del Maule
Año: 2012
Superficie Construida: 30 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

"El encargo del taller de titulación se basó en el curso de investigación dirigido por Juan Román que se llamó el Espesor Histórico Cultural". (Tapia, 2012)

Buscando recuperar un espacio público en el cruce de cuatro caminos históricos en la localidad de Huerto de Maule en San Javier, la arquitecta Carla Tapia ha construido un cubo de varas de madera de mimbre, robusto, pero perceptualmente liviano, suspendido en medio del paisaje y que permite entregar sombra a los habitantes de la localidad.

A principios del siglo XX el poblado Huerta de Maule logró un gran esplendor económico, situación que se debió básicamente a la pujante actividad agrícola y vitivinícola de la zona. El proyecto se emplaza en un punto estratégico de la ruta comercial que transportaba la producción hasta el curso de agua más cercano para su comercialización en el resto del país. El proyecto propone poner nuevamene en valor este cruce de caminos comerciales conocido como la "Ruta de las Carretas". Según la autora la elección de la materialidad se debió principalmente a la premisa de lograr una cierta imagen y densidad de volumen casi suspendido al ras de la carretera, logrando conectarlo así con el contexto y el paisaje. La manera en como se decidió trabajar con cada una de las varas y la forma en cómo se dispusieron en el espesor del perímetro del cubo, lograron generar un cuerpo robusto, pero al mismo tiempo perceptualmente liviano, amable en su condición material y atractivo en su formalización.

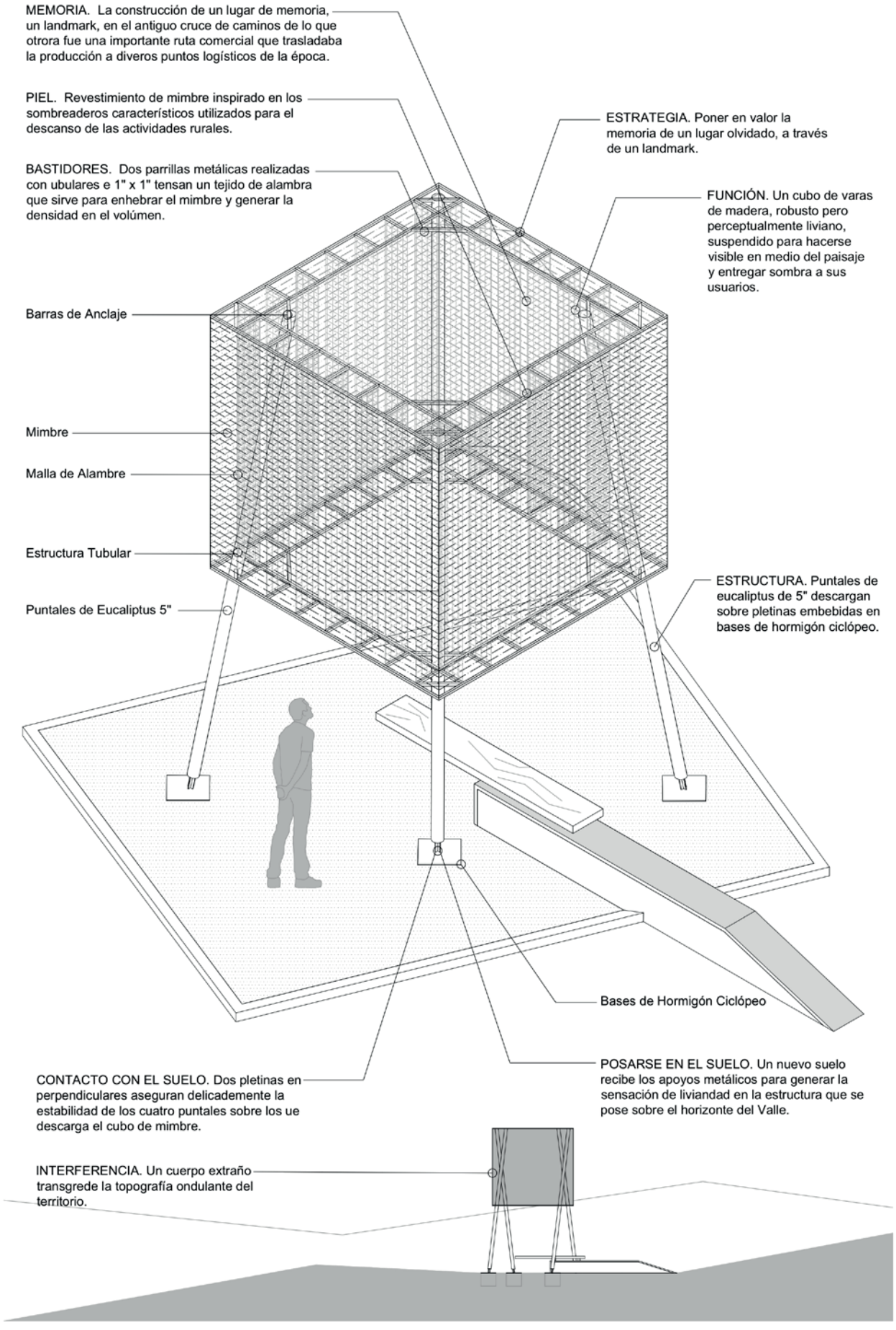
El objeto se emplaza como un *landmark* territorial, una obra más cercana a una obra de *landart* que a un equipamiento de uso público convencional.











HITO TERRITORIAL

Fuente: Elaboración Propia

PARADOR EN EL AIRE 2013 040

-34.723577, -70.732225

#amplificadores de paisaje

Autor: Cristian Allende
Ubicación: La Rufina, en el kilómetro 30 de la ruta I-45
Año: 2013
Superficie Construida: 51 m²
Profesor Guía: Kenneth Gleisser Avendaño

La obra surge como parte de un proyecto de interés turístico de las autoridades de la localidad de La Rufina. Según el concejal Mario González, el mirador permite seguir potenciando el camino como un circuito de interés turístico, aprovechando el valor natural con que cuenta el lugar. *"Este proyecto se inserta en la idea de habilitar el Paso las Damas, con hitos culturales en la ruta de bienvenida a Chile, promoviendo la apertura de este paso fronterizo"*.

La obra se emplaza en la precordillera de la VI Región de Chile y se caracteriza por ser una pausa obligada para algunos y opcional para otros. *"Parador en el Aire es un descanso sobre el paisaje, una interacción con las montañas, un coqueteo con el río, es una simple desconcentración otorgada por la naturaleza..."* (Allende, 2013) Los actores son, el visitante, el ciclista y el arriero, ya que además de ser una ruta consolidada por el turismo, que une Chile con Argentina por el paso Las Damas, es también el trayecto que recorren los arrieros en busca de forraje

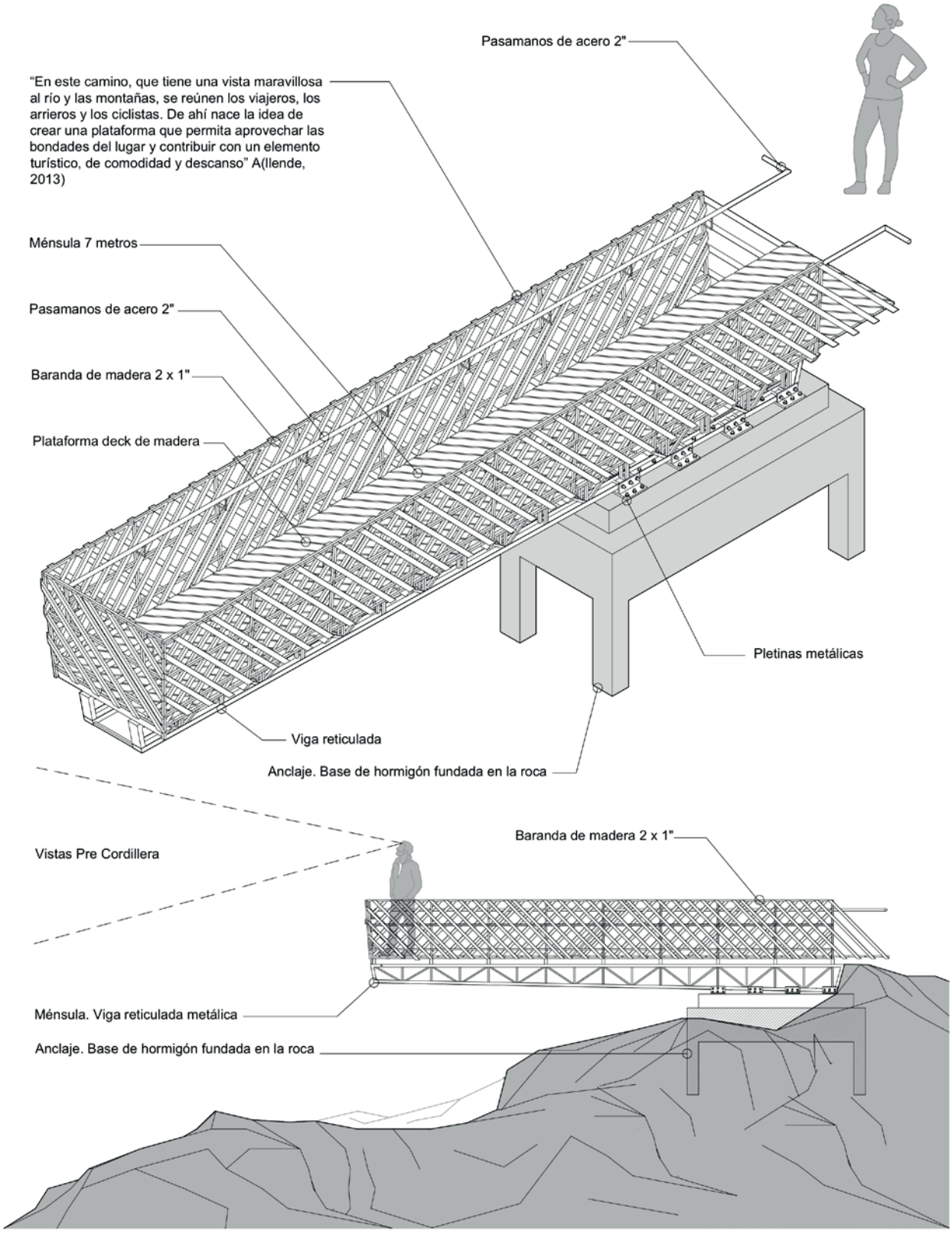
El proyecto propone ser el elemento que vincule a los visitantes con la naturaleza circundante. Este lugar, que posee vistas privilegiadas hacia el río Tinguiririca y también hacia la Cordillera, se caracteriza por reunir a los viajeros a la orilla del camino que esperan la apertura del lugar y además el descanso de aquellos que bajan de regreso. Se emplaza a la orilla del camino que remata en una plataforma suspendida en el aire. *"En este camino, que tiene una vista maravillosa al río y las montañas, se reúnen los viajeros, los arrieros y los ciclistas. De ahí nace la idea de crear una plataforma que permita aprovechar las bondades del lugar y contribuir con un elemento turístico, de comodidad y descanso"*, explica el autor de la obra.











PARADOR EN EL AIRE

Fuente: Elaboración Propia

RECONSTRUCCIÓN DE UNA VIVENDA

2013 041

-35.401508, -71.646036

#proyecto encontrado #actos poéticos

Autora: Albert Ávila
Ubicación: Ciudad de Talca
Año: 2013
Superficie Construida: 100 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño

Luego del terremoto del año 2010 gran parte de la ciudad de Talca quedó en ruinas. Muchas de las viviendas derrumbadas durante el sismo fueron construidas durante el siglo XIX. La obra de título "Deconstrucción de una vivienda en Talca" busca dar respuesta a esta situación otorgando un nuevo sentido y vida a estos lugares abandonados por la imposibiliad de ser reconstruidos a corto plazo.

El proyecto se implanta en un terreno que cuenta con una vivienda derruida, que había sido construida en adobe, y que hoy es uno de los tantos vacíos urbanos en espera de una nueva oportunidad con los que cuenta la ciudad.

La casa había sido objeto de constantes transformaciones a lo largo de los más de sus cien años de existencia. Es por ello que se decide conceptualizar ese dinamismo como parte del nuevo proyecto y para ello se trabaja con un material vivo, girasoles.

La duración de la instalación efímera, conceptualizada prácticamente como una obra de *landart*, fue de 3 meses, correspondiente al ciclo natural de la especie. La primera etapa consistió en el transporte de 1800 plantas de girasol desde la ciudad de Linares a Talca. La segunda, fue plantarlas de acuerdo a un orden geométrico oval que interfiere con la ortagonalidad de la casa patio colonial. Para ello se demarcó el terreno mediante cañas y cintas rojas estableciendo el lugar preciso de cada planta.

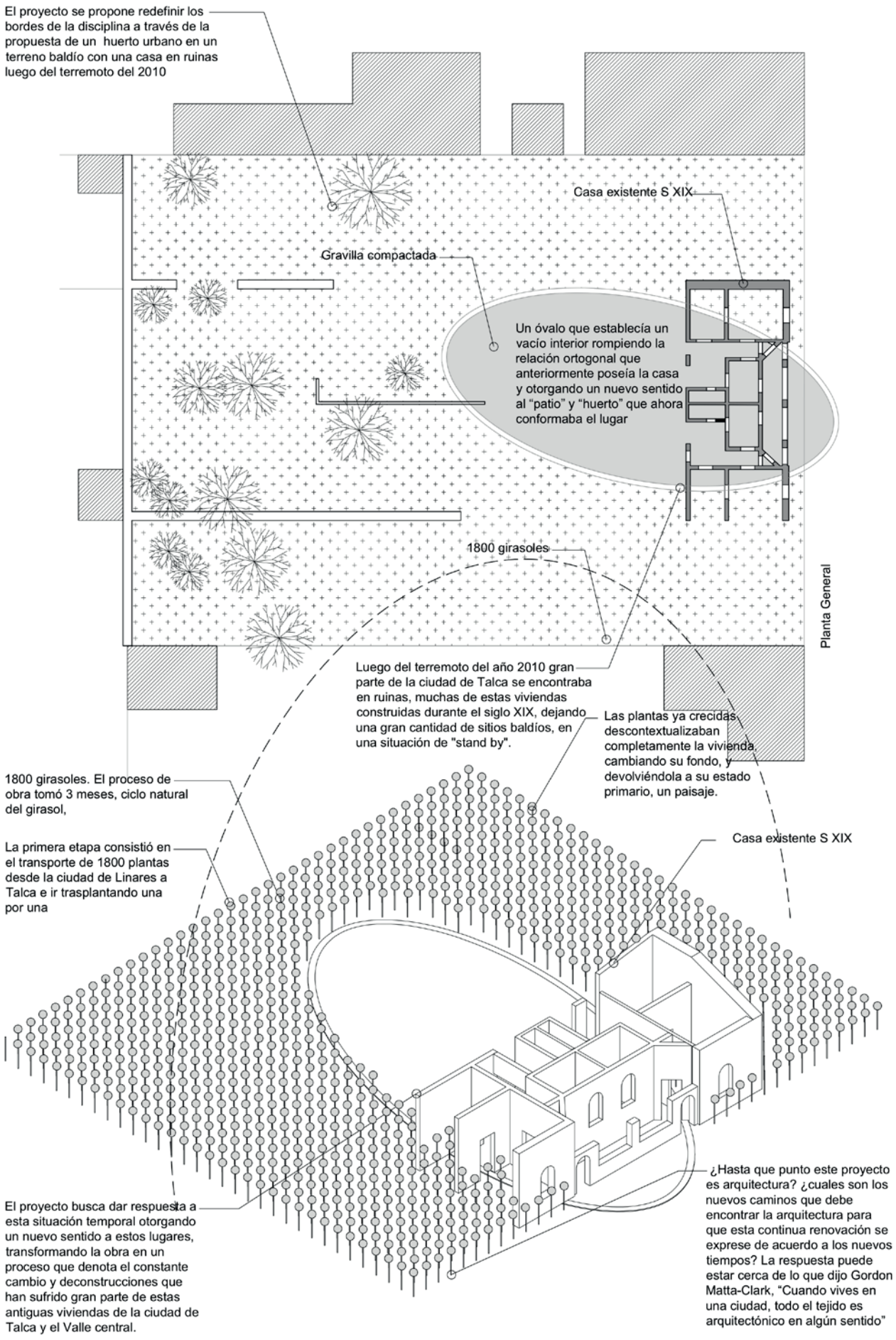
La casa en ruinas, ahora abierta al público, se convierte así en un plaza efímera, un huerto urbano que otorga nueva vida a la vivienda a través de los girasoles. Esta operación no es solo una intervención de corte artístico, sino también encierra una acción política que pone de manifiesto el potencial latente de estos espacios abandonados.











DECONSTRUCCIÓN DE UNA VIVIENDA

Fuente: Elaboración Propia

ARTEFACTO COSTERO 2014 001

-35.999426, -72.774539

#actos poéticos #amplificadores de paisaje

Autor: Cristián Eduardo Urrutia
Ubicación: Playa Tregualemu, Comuna de Pelluhue, Región del Maule
Año: 2014
Superficie Construida: 25 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

El proyecto parte de la consigna de diseñar una "casa para todos". Un habitáculo que busca la identificación con un grupo social. A lo largo de los más de 4.000 km de costa en Chile habitan una serie de deportistas nómades que buscan las mejores olas para surfear.

Los surfistas pernoctan en refugios provisorios llamados casetas, denominados así porque no tienen las características ni requerimientos de una casa. Poseen dimensiones mínimas, no tienen cimientos, ni una estructura que permita asegurar su durabilidad en el tiempo. Son estructuras livianas, prefabricadas y transportables. La forma de armado se acerca más al ensamblado de piezas que a la construcción con materiales. Es por ello que se les puede considerar como un artefacto más que una casa. A partir de estas observaciones el proyecto reformula la tipología de las casetas características de los surfistas planteando un artefacto mínimo de acuerdo a las dimensiones humanas que permiten realizar las acciones básicas para una persona. Separado dos metros sobre el suelo consta con el espacio suficiente para sentarse y desvestirse, y el largo horizontal necesario para dormir. Así el proyecto es una silla, una cama, un camarote, un ropero y todo aquello que tiene una habitación, aunque por sus carecterísticas no pueda ser llamada de esa manera.

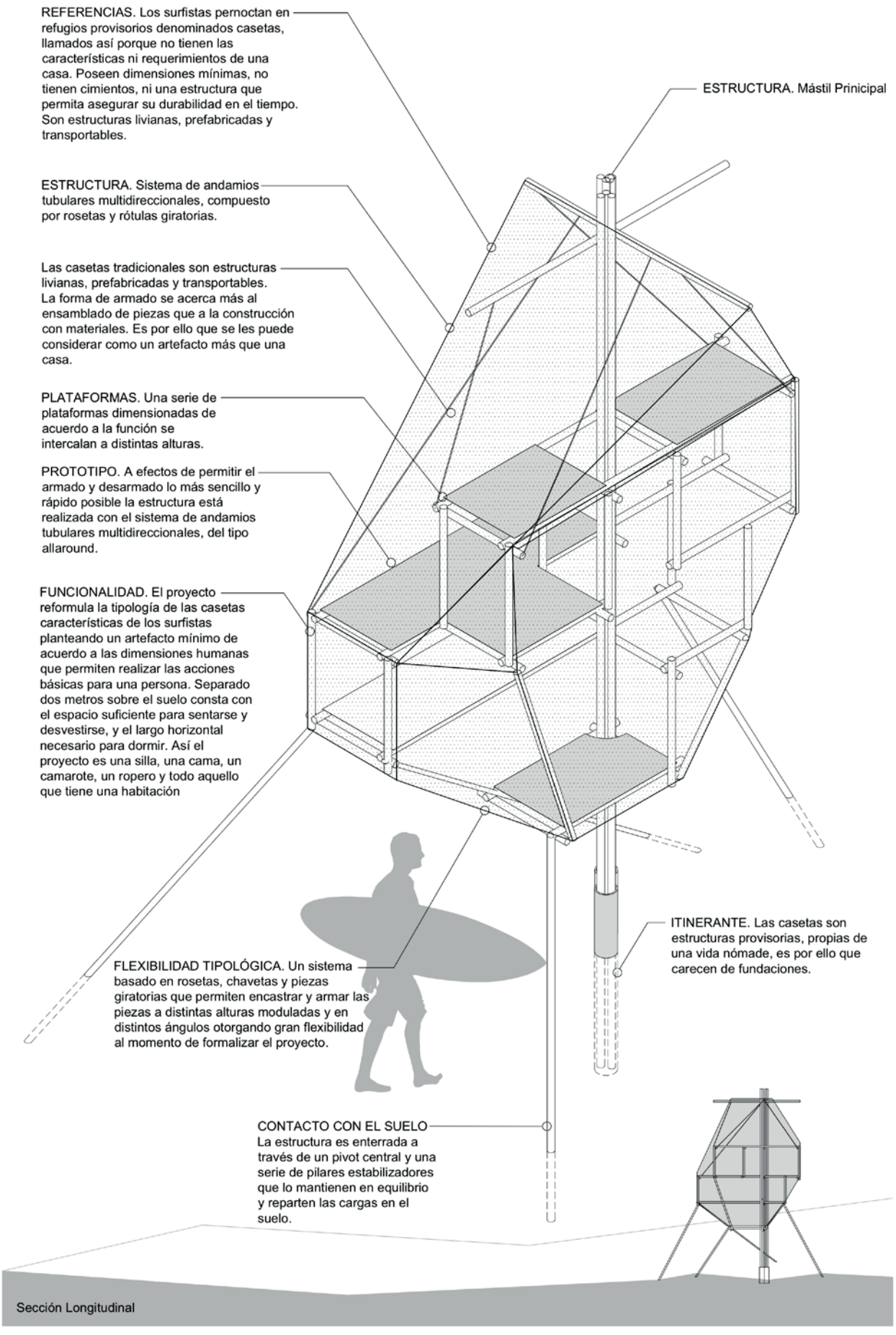
A efectos de permitir el armado y desarmado lo más sencillo y rápido posible la estructura está realizada con el sistema de andamios tubulares multidireccionales, del tipo *allaround*.

Un sistema basado en rosetas, chavetas y piezas giratorias que permiten encastrar y armar las piezas a distintas alturas moduladas y en distintos ángulos otorgando gran flexibilidad al momento de formalizar el proyecto.









ARTEFACTO COSTERO PARA LA VIDA NÓMADE DEL SURFISTA

Fuente: Elaboración Propia

PASEO MIRADOR EUCALIPTUS 2014 006

-35.089143, -72.019493

#inspiración vernácula #amplificadores de paisaje

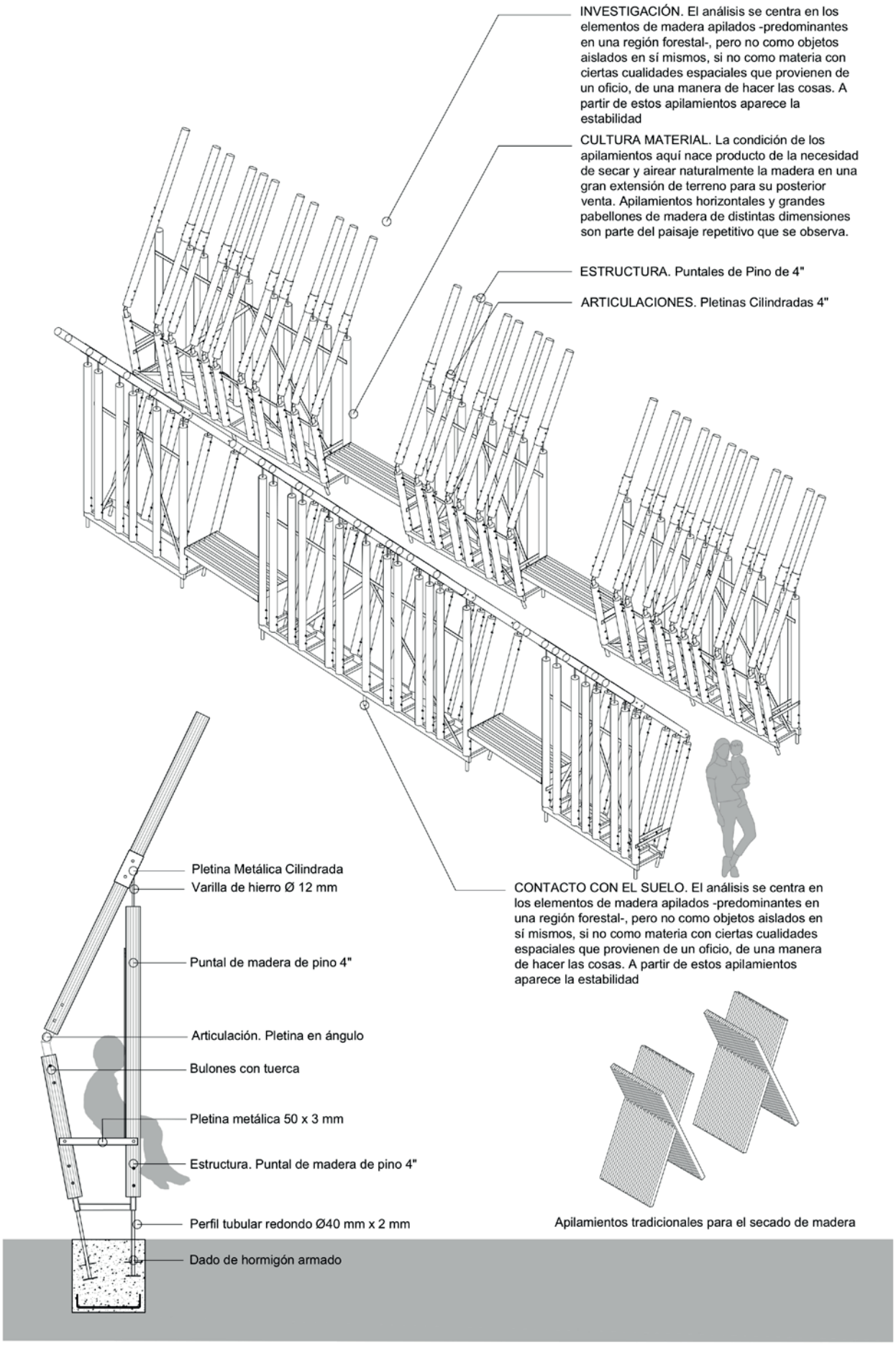
Autora: Ingrid Morales Castro
Ubicación: Curepto, Talca, Región del Maule
Año: 2014
Superficie Construida: 250 m²
Profesor Guía: Kenneth Gleiser Avendaño

El proyecto surge producto de una investigación previa realizada en la zona de Población Eucaliptus, una comunidad de trescientos habitantes aproximadamente. A partir de ella se observa la carencia de espacios públicos, lo que al momento de abordar el proyecto final de carrera se traduce en la presentación de una propuesta a la Municipalidad de Curepto.
La obra de título nace a partir de la observación de la materia como un elemento que aparece en el territorio, se posiciona sobre él y que tiene estrecha relación con la actividad productiva propia del lugar. Más precisamente, el análisis se centra en los elementos de madera apilados, pero no como objetos aislados en sí mismos, si no como materia con ciertas cualidades espaciales que provienen de un oficio, de una "manera de hacer las cosas". Producto de las visitas a las barracas cercanas, la autora observa una serie de apilamientos utilizados para secar y airear naturalmente la madera. Apilamientos horizontales y grandes pabellones efímeros de madera, de distintas dimensiones, que son parte del paisaje.
Según la autora, la reflexión parte de como un objeto dispuesto en el paisaje con fines productivos y sin ningún tipo de pretensión estética, puede, sin embargo, entregar cualidades espaciales y generar condiciones de habitabilidad.
El proyecto, constructivamente muy sencillo, presenta una estructura de puntales de Eucaliptus de 3", conformando una serie de pórticos en serie a través de dos módulos tipo.
Las uniones en rótula se resuelven mediante platinas cilindradas, con bulones pasantes y una parrilla metálica de tubulares de sección rectangular de 2" x 1" que conforman el banco mirador.









PASEO MIRADOR EUCALIPTUS

Fuente: Elaboración Propia

LOS CAMINOS DEL AGUA 2014 009

-35.394875, -71.797671

#proyecto encontrado #actos poéticos

Autora: Carolina Guerra González
Ubicación: Pencahue, VII Región
Año: 2014
Superficie Construida: 25 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

Después de analizar funcional y espacialmente el cementerio de Pencahue, la arquitecta Carolina Guerra identificó una red subterránea que llevaba el agua desde un gran tanque elevado a diferentes puntos de distribución para el uso de sus visitantes. Este sistema, que no funcionaba correctamente, fue el punto de partida para generar un nuevo hito visible desde la toda la ciudad, reutilizando materiales locales y mejorando el espacio habitable en el interior del cementerio.

El proyecto propone crear un hito en la ciudad a partir de lo existente, el precario tanque de agua de 4 metros de altura.

La infraestructura existente se cubre a través de una estructura de acero y revestimiento de madera reciclada (duelas de roble provenientes de barriles de vino en desuso) alcanzando una altura visible desde la ciudad y el cementerio, apareciendo como un lugar de descanso, estar y contemplación.

La estructura de acero en forma de dodecaedro se configura con seis pilares y seis espacios entre anillos horizontales, donde la duela va puesta por el exterior e interior de los anillos. Este diseño genera una condición ambigua: profundidad desde la vista lejana y permeabilidad desde la inmediatez.

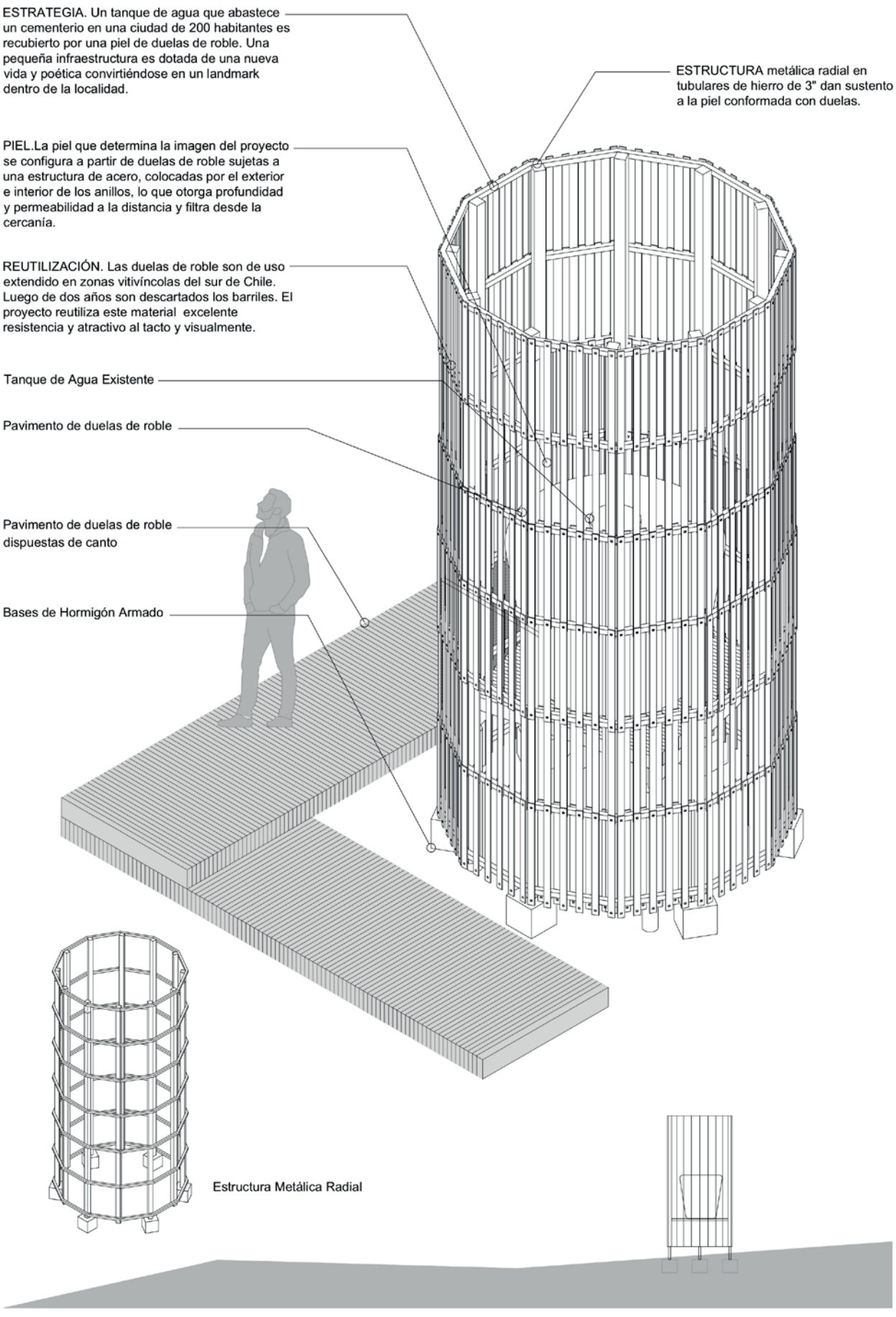
El pavimento de la caminería de cada uno de los grifos dispuestos en el cementerio y del tanque principal, fueron realizados con la misma madera de las duelas, pero puestas de canto, generando así plataformas que permiten drenar el agua, mejorando la circulación, estar y comodidad del usuario.











LOS CAMINOS DEL AGUA

Fuente: Elaboración Propia

PLAZA MIRADOR 2014 025

-34.560584, -71.348456

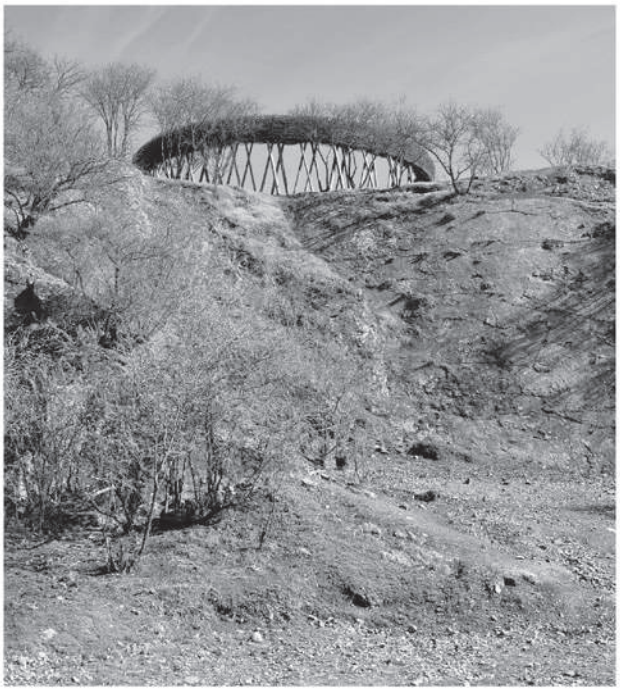
#amplificadores de paisaje #proyecto encontrado

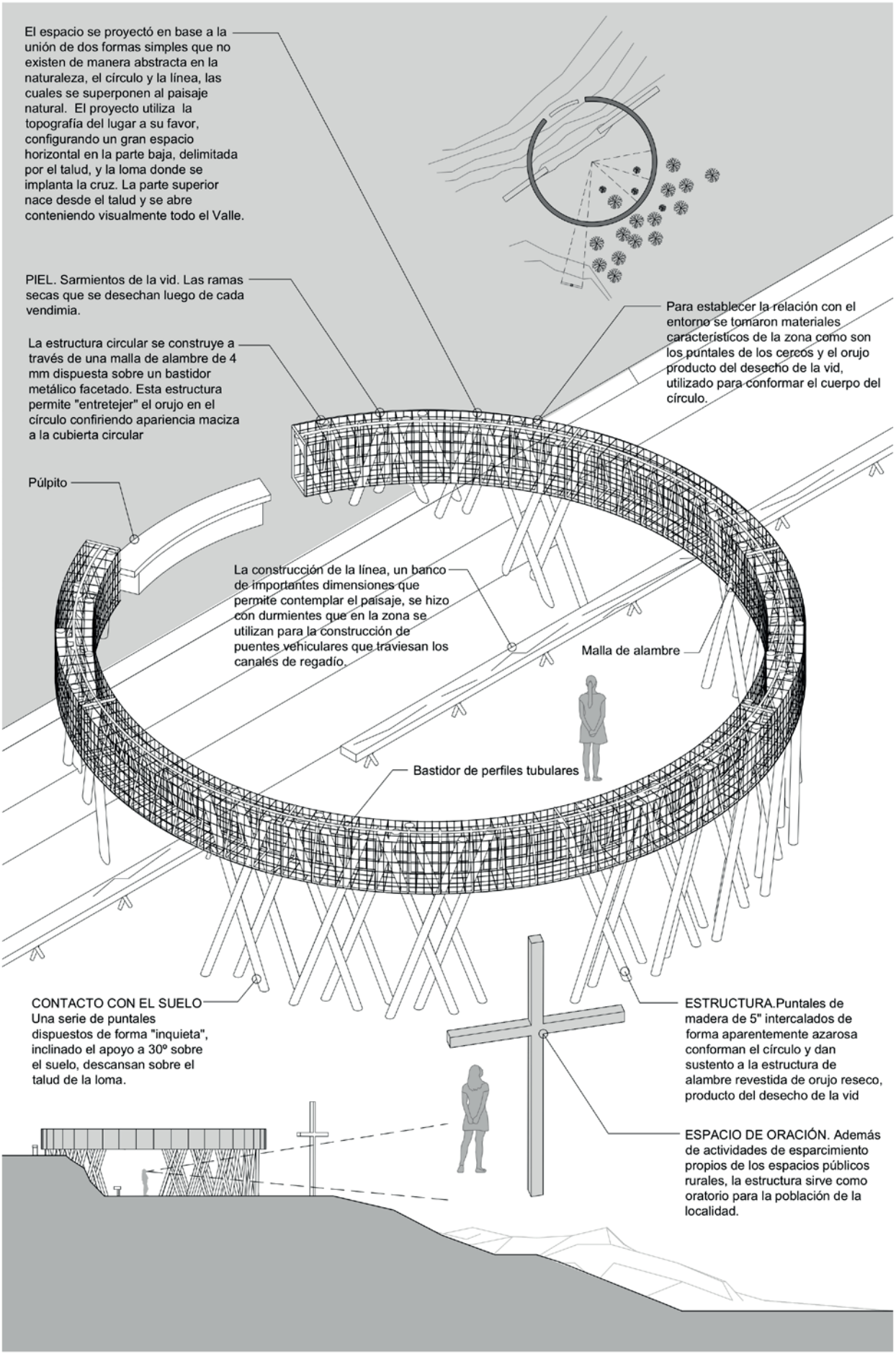
Autor: Ximena Cáceres
Ubicación: Agua Santa, Palmilla, VI Región
Año: 2014
Superficie Construida: 100 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

La idea surge desde cómo abordar los espacios "vacantes" pero con alto potencial paisajístico en zonas urbanas y rurales. La obra se ubica en la cima de un cerrillo, que se presenta como isla dentro de la horizontalidad del paisaje rural de la localidad de Agua Santa. Este lugar se presenta por si sólo como punto de reunión, sin embargo, carecía de infraestructura básica complementaria para el desarrollo de actividades sociales.
"Plaza Mirador Agua Santa" se concibe como una obra para la recuperación de un espacio natural de reunión en desuso y en progresivo deterioro. El proyecto se presenta como un espacio multifuncional que tiene la capacidad de albergar diversas actividades. El espacio se proyectó en base a la unión de dos formas simples que no existen de manera abstracta en la naturaleza, el círculo y la línea, las cuales se superponen al paisaje natural. El proyecto utiliza la topografía del lugar a su favor, configurando un gran espacio horizontal en la parte baja, delimitada por el talud, y la loma donde se implanta la cruz. La parte superior nace desde el talud y se abre conteniendo visualmente todo el Valle. Se utiliza el circulo para unir las dos alturas y la línea para marcar la existencia del talud, colocándola paralelamente a este y atravesando el círculo. La obra, más alla de su implantación, debía tener relación con el entorno, para poder hacerlo se tomaron materiales característicos de la zona como son los puntales de los cercos y el orujo producto del desecho de la vid (utilizado para conformar el cuerpo del círculo). La construcción de la línea, un banco de importantes dimensiones que permite contemplar el paisaje, se hizo con durmientes que en la zona se utilizan para la construcción de puentes vehiculares que traviesan los canales de regadío.









MIRADOR AGUA SANTA

Fuente: Elaboración Propia

SOPORTE PRODUCTIVO ÑIQUÉN

2014 027

-36.282780, -71.814875

#inspiración vernácula

Autora: Yasna Monsalve
Ubicación: San Gregorio, Comuna de Ñiquén, Región del Biobío
Año: 2014
Superficie Construida: 33,5 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño Leveque

El proyecto nace a partir de un estudio relacionado con el territorio productivo y las infraestructuras agrícolas en la Comuna de Ñiquén. La autora del proyecto analizó los galpones que son parte de este paisaje y como se insertan en él, observando cuáles son las lógicas y estrategias productivas, funcionales y constructivas que los generan. Estas infraestructuras, construidas generalmente de materiales disponibles, surgen casi sin expectativas estéticas y afloran reproduciéndose e incluso transformándose, igual como lo hace el mismo paisaje productivo. Son construcciones que subliman lo útil y prescinden de cualquier figuración gratuita. No hay lugar para caprichos.

Este "galpón reinterpretado" se configura como un recinto resuelto a través del uso de materiales rústicos (principalmente en el trabajo de texturas en placas de terciado estructural reciclado) organizados de acuerdo a ciertos resoluciones constructivas que fueron observadas en el estudio de una serie de galpones y acopios en el territorio circundante (la generación de una plataforma o nuevo suelo para control de plagas, la ventilación inferior y superior que permite respirar a la producción así como mantener una temperatura adecuada al interior, o el uso de zonas de carga y descarga bajo el resguardo de una cubierta).

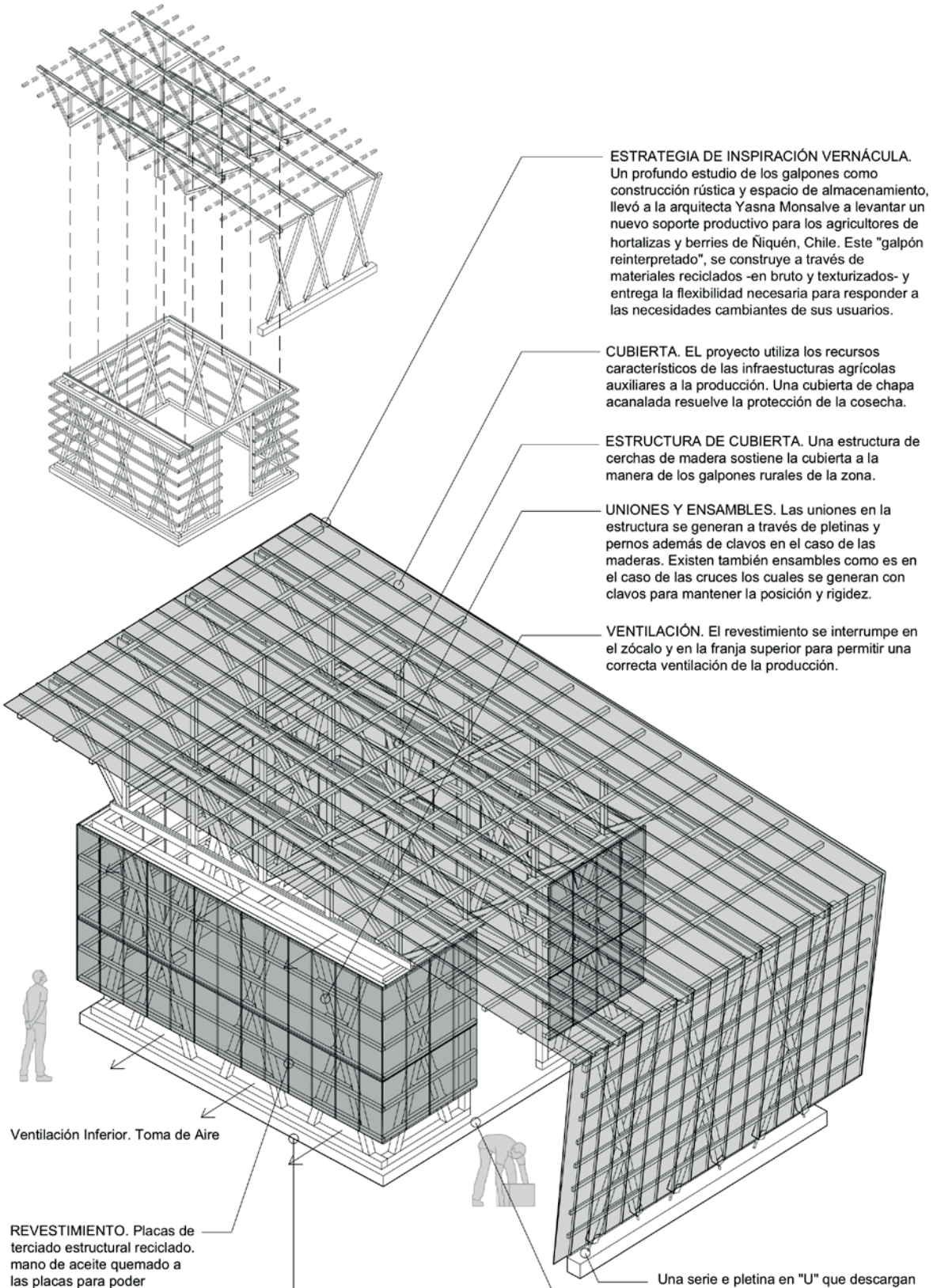
Las uniones en la estructura (escuadrías de pino de 5") se generan a través de pletinas y pernos. Existen también ensambles como es en el caso de las cruces los cuales se generan con clavos para mantener la posición y rigidez.











SOPORTE AGRÍCOLA ÑIQUEN

Fuente: Elaboración Propia

PLAZA PALLET 2014 036

-34.950096, -71.122485

#proyecto encontrado #inspiración vernácula

Autor: Jonnattan Silva Ortega
Ubicación: Villa San Sebastián, Teno, Región del Maule
Año: 2014
Superficie Construida: 268 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

La concepción de la obra se inicia con el estudio de materiales residuales de la zona a intervenir, específicamente dentro de las provincias de Curicó y Talca. Durante la investigación se constata que el *pallet* es un elemento de uso frecuente, tanto en las áreas urbanas como rurales. Material en el que se observa además una interesante capacidad estructural, bajo costo y practica manipulación.

Como parte de la investigación se realiza una experimentación material y luego de varios ensayos, se opta por un modelo de trabajo, donde el *pallet* se voltea y posiciona verticalmente, logrando así sacarlo de su posición habitual y para la cual está fabricado.

El lugar elegido es el cantero público de la Villa San Sebastián de Teno, caracterizado por ser un borde urbano, que dialoga, por su condición de límite, con el entorno rural. La historia del cantero indica que años atrás, existía una casa de adobe típica de la región central, la que, producto del fenómeno de urbanización de suelos y la fuerte demanda de vivienda, dejó de existir quedando solamente los árboles de su patio. Se decide implantar el proyecto en el área de lo que fue esa casa. Por tanto la primera decisión es realizar la superposición de una silueta de 10 x 10 m equivalente a las dimensiones de la antigua construcción.

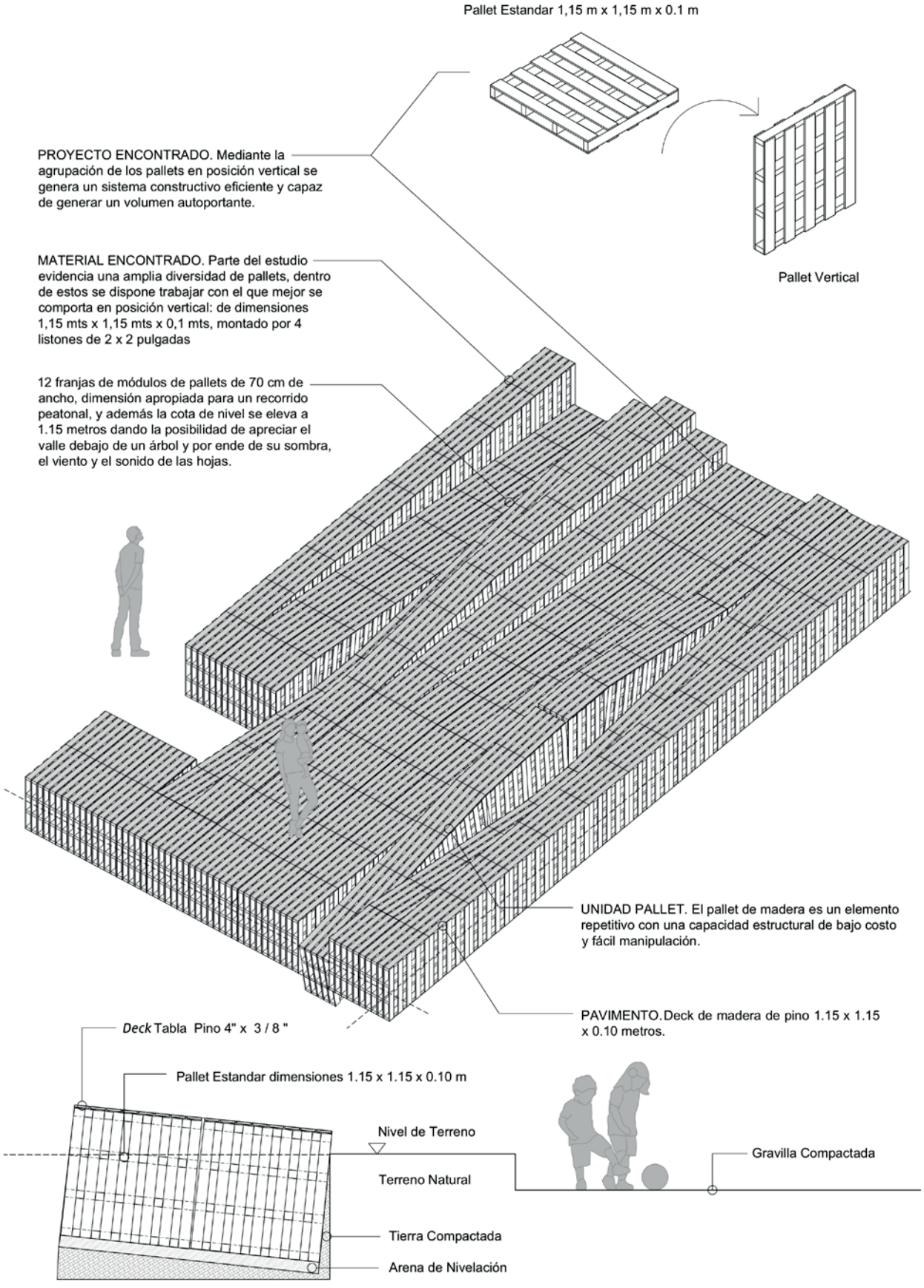
La segunda operación es restaurar la vida que pudo haber ocurrido en el patio bajo la sombra del árbol, y para ello se diseña una topografía de pallets. Un volumen dinámico con un pavimento continuo que permite el recreo de los habitantes del lugar. Así, a través de la reseignificación de un material encontrado, de desecho, se dota de un pequeño equipamiento de uso público a una localidad suburbana.











PLAZA PALLETS

Fuente: Elaboración Propia

MIRADOR DEL CAMINANTE POQUI 2014 041

-34.202025, -71.010295

#amplificadores de paisaje

Autora: Jackson Eduardo Cuevas Lira
Ubicación: Los Bronces. Coltauco, VI Región Libertador Bernardo O'Higgins
Año: 2015
Superficie Construida: 14 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño Leveque

La comuna de Coltauco se encuentra al borde del cerro Quillayquen, geografía que representa historia, leyendas y lo más importante, identidad comunal ya que por su naturaleza y leve pendiente, se pueden realizar variadas actividades, tales como, *trekking*, *running*, cabalgatas, ciclismo, peregrinación, entre otras.

La zona tiene muy alto valor paisajístico permitiendo divisar desde los puntos más altos del valle, los distintos sectores de la comuna en conjunto con todo el esplendor del valle de Cachapoal, el que se extiende hacia el este con la Cordillera de los Andes y hacia el oeste con la Cordillera de la Costa.

El proyecto final de carrera del arquitecto Jackson Cuevas construye un espacio para detenerse y observar el paisaje. Una sencilla estructura de marcos de madera de álamo que se posa sutilmente sobre el cerro Poqui, dando cobijo al visitante que se enfrenta a una impresionante vista, cuyo ángulo de visión permite contemplar hasta 19 localidades de la comuna.

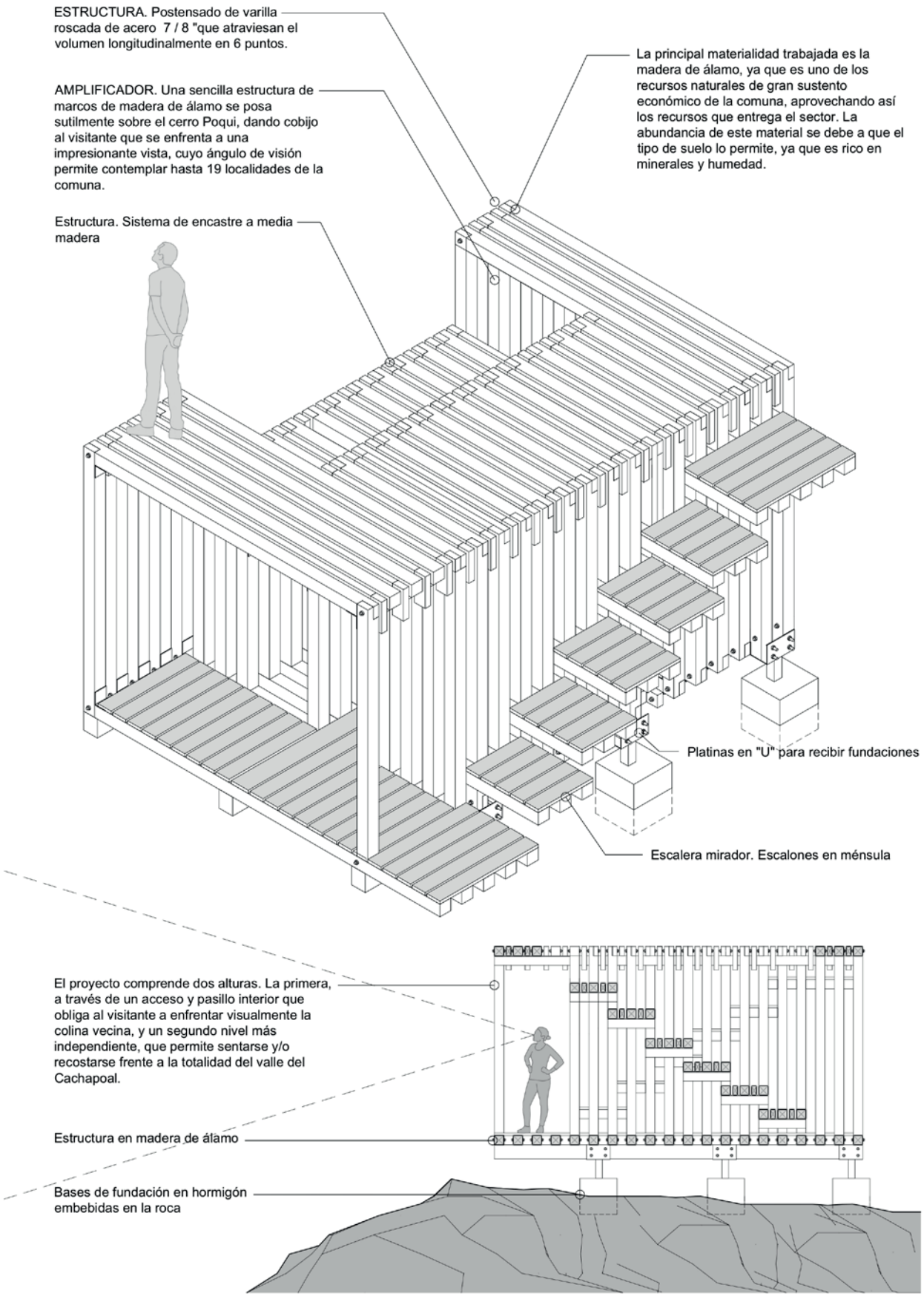
La obra configura en su diseño dos alturas. La primera, a través de un acceso y pasillo interior que obliga al visitante a enfrentar visualmente la colina vecina, y un segundo nivel más independiente, que permite sentarse y/o recostarse frente a la totalidad del valle del Cachapoal. El proyecto se construye a través de 20 marcos de madera de álamo de 4x4", unidos a ensambles a media madera por pernos de 3/8". Cada marco se une al siguiente a través de su esquina, por medio de ángulos de 100 x 100 x 3 mm.











MIRADOR DEL CAMINANTE POQUI

Fuente: Elaboración Propia

PLAZA DE-CONSTRUCCIÓN 2014 042

-34.893528, -71.311788

#proyecto encontrado #actos poéticos

Autor: Felipe Miño
Ubicación: Comuna de Rauco, Comuna de Chepica, Comuna de Lolol, Comuna de Hualañe, Comuna de Vichuquén
Año: 2014
Superficie Construida: 25 m² desplegados en 138 km de longitud
Profesor Guía: Juan Román Pérez

El proyecto nace del autoencargo, mediante la búsqueda de vacíos urbanos dentro del tejido de la ciudad, donde la preexistencia es la esencia de la investigación, entendiéndose como un *"elemento configurador de territorio"* (Miño, 2014). El edificio elegido finalmente por Felipe Miño funcionaba hasta el año 2000 como destacamento policial, pero es abandonada años después debido a su cercanía con la Comisaría de Pelarco y a la política territorial de Carabineros de Chile. Es así que el terreno y el edificio se convierten, luego de su abandono, en un basural informal. La primera pregunta que se plantea el proyecto es: ¿Cómo se le otorga nueva vida?. El proceso de construcción del la obra de título se convierte así también en la investigación de un proceso "deconstructivo" que procura mejorar la curva de vida de un edificio, para el cual no existen recursos, rescatando su estructura y dejándolo abierto a futuras resignificaciones, conservando sólo lo necesario para su reutilización. El edificio a intervenir se compone de una estructura de albañilería confinada entre pilares y vigas de hormigón, lo que lo convierte especialmente apto para su intervención a través de sustracción de partes.

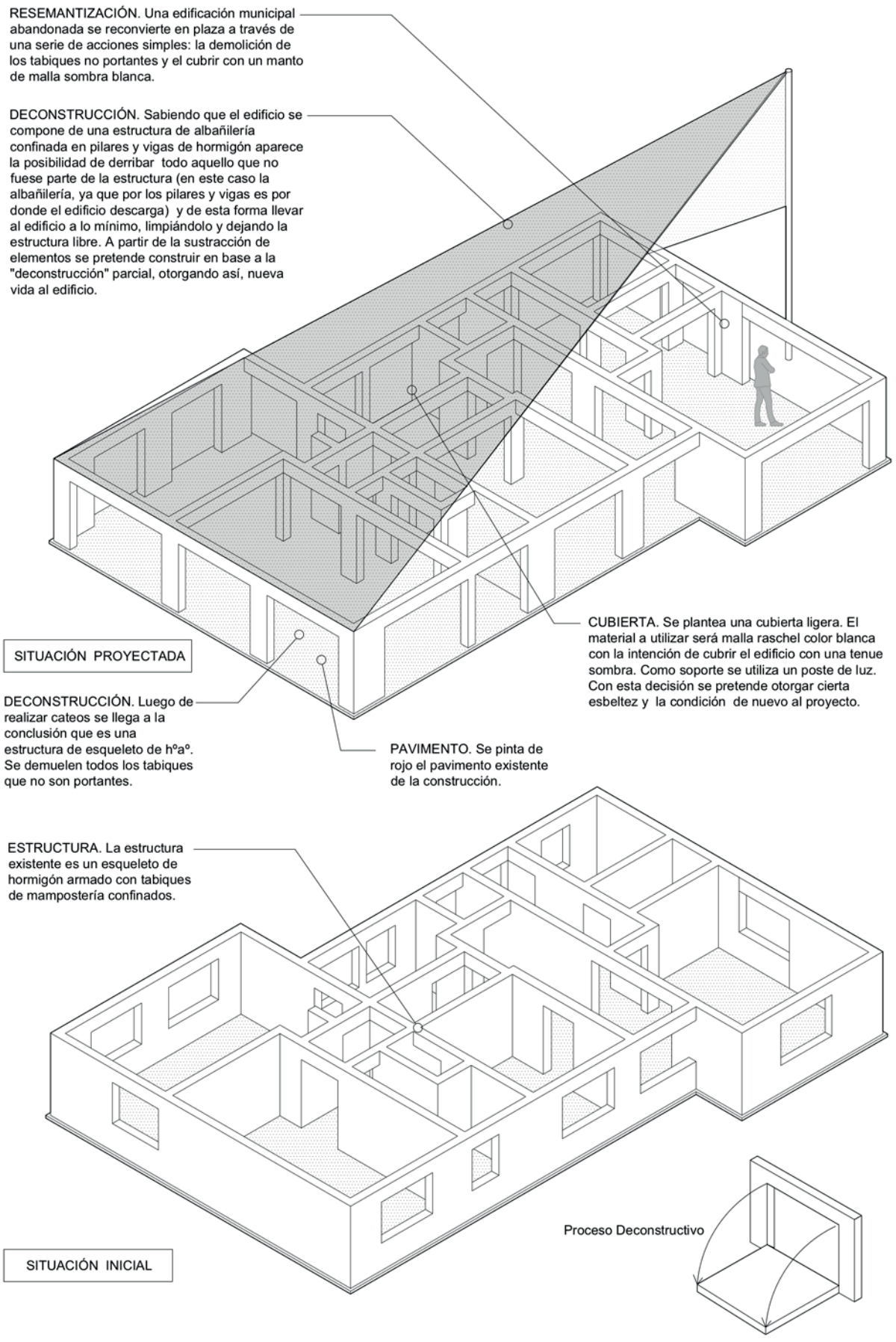
Con claras vinculaciones en la obra de Matta Clark la intervención especula con los derechos de propiedad que cercenan cualquier posibilidad de uso y disfrute colectivo así como también con la idea de descubrir y abrir –en sentido literal- nuevas perspectivas para vislumbrar la posibilidad de una distribución diferente del espacio. A través de la deconstrucción Miño explora una nueva gramática arquitectónica, la deconstructiva, abriendo huecos, liberando vacío, señalando intersticios, generando espacios fuera de lugar, activando deseos no regulados.











PLAZA DECONSTRUCCIÓN

Fuente: Elaboración Propia

COPA DE AGUA 2015 022

-34.461053, -71.477442

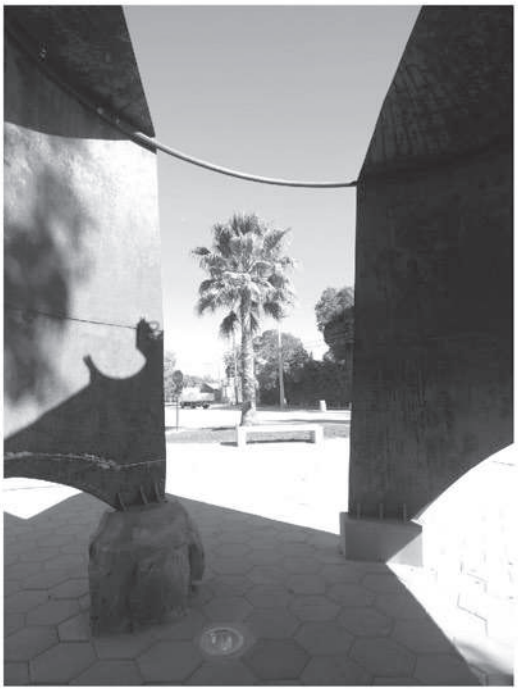
#proyecto encontrado #actos poéticos

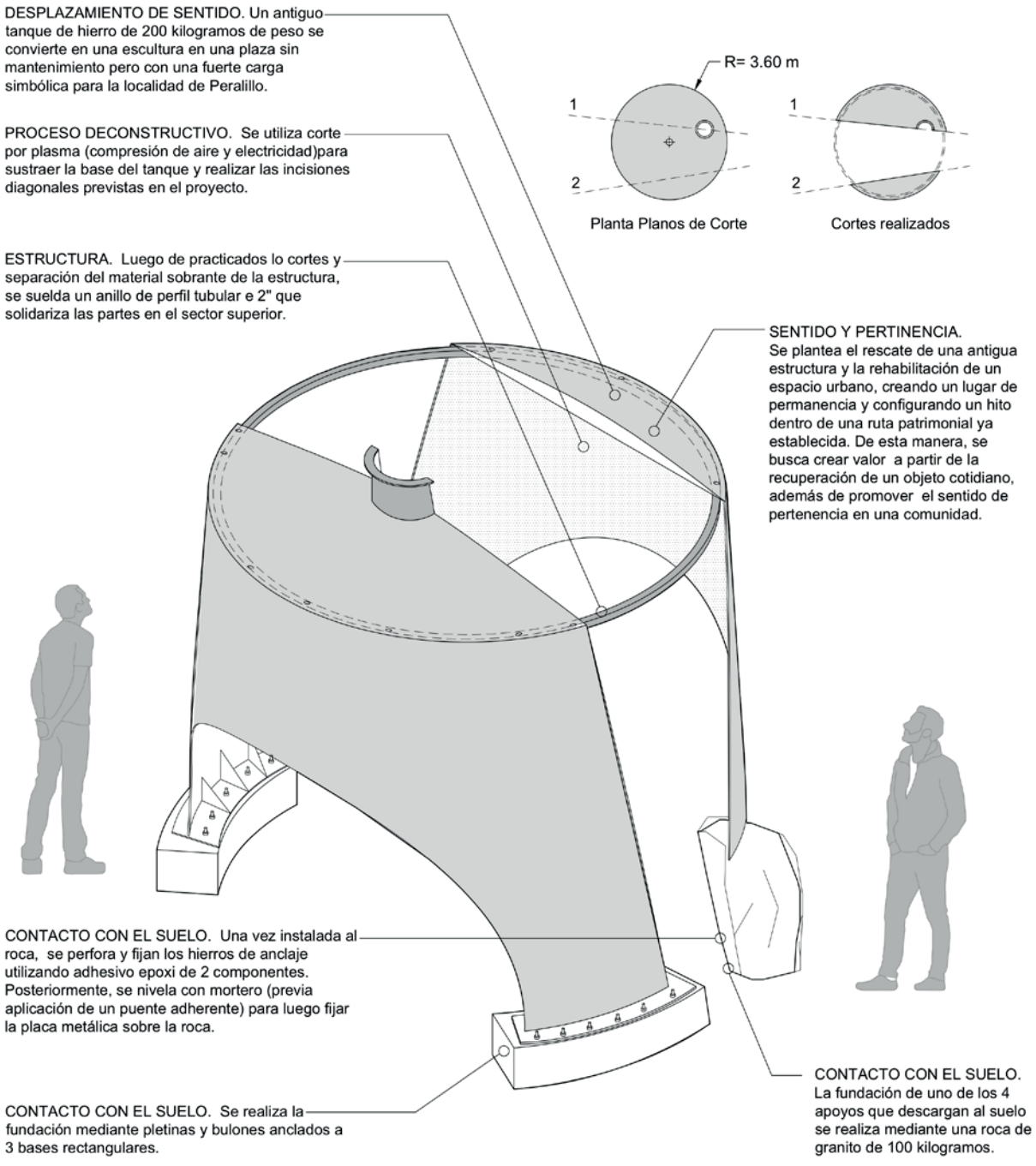
Autora: Consuelo Araya
Ubicación: Hermanos Carrera Esquina Caupolicán, Peralillo, VI Región
Año: 2015
Superficie Construida: 55 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño Leveque

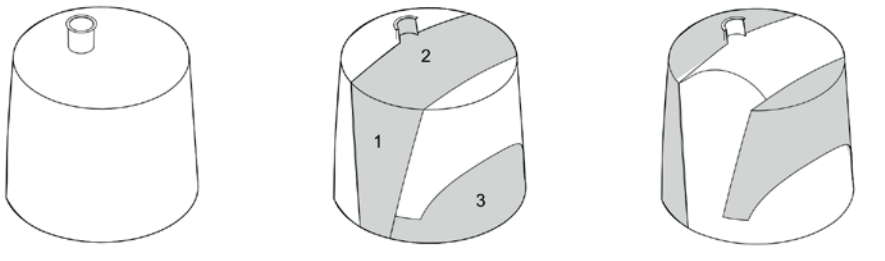
El proyecto nace a partir de la exploración en el patrimonio local del Valle de Colchagua. A través del relevamiento fotográfico de las estaciones de trenes de la zona, surge la detección de algunos objetos abandonados. Entre ellos un tanque de agua instalado en el municipio en la década del cincuenta que hasta 1980 abasteció de agua al pueblo de Peralillo. Una comuna de 10.000 habitantes creada originalmente a partir de la llegada del ferrocarril en 1902.
En el año 2010 aprovechando la reconstrucción del municipio, el tanque de agua es desarmado y enviado a un acopio municipal. La estructura portante ya no existía como tal. Sólo se encontraba un tambor de acero de 2200 kg.
El proyecto se vale de una estrategia de descontextualización o *readymade* como procedimiento para desviar la atención sobre un objeto cotidiano que tiende a pasar inadvertido. Mediante el uso de una cortadora de plasma se realizan una serie de cortes oblicuos sobre el tanque de agua de chapa de acero de 6 mm de espesor, que a modo de substracciones van generando una serie de huecos que le son totalmente extraños al objeto al punto que luego de cortado y reconfigurado se vuelve totalmente irreconocible para los foráneos, pero si familiar para los habitantes del lugar.
Así, a partir de la deconstrucción de un tanque de agua en desuso, se configura una plaza y un hito identitario para los pobladores.











COPA DE AGUA

Fuente: Elaboración Propia

BORDE DE REDES 2015 025

-34.896690, -72.178454

#inspiración vernácula

Autora: Cristina Leiva Alcaino
Ubicación: Localidad del Duao, Comunidad de Lincantén. Región del Maule
Año: 2015
Superficie Construida: 40 m²
Profesor Guía: Blanca Zuñiga

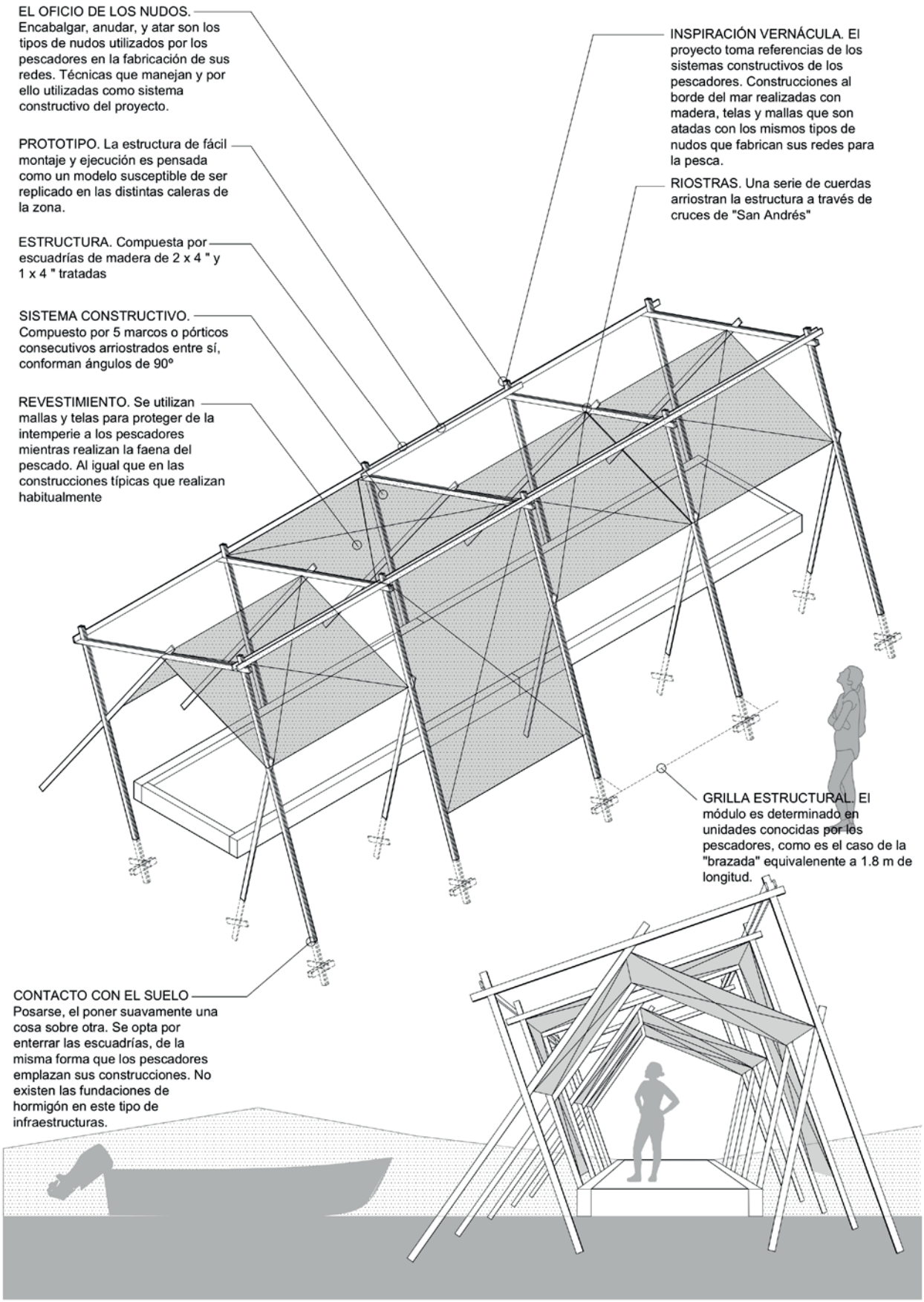
Las caletas son lugares a la orilla de una playa donde los pescadores tienen sus botes con los que salen a pescar. La "Caleta del Duao" surge luego del *tsunami* del 2010, cuando varias de ellas quedaron destruidas, por lo que comienza un proceso de reconstrucción de estos asentamientos de pescadores artesanales.

A través de un estudio de investigación del lugar se identificaron las características de la forma de vivir, y trabajar del habitante del Duao. Luego se presentó un proyecto al sindicato de pescadores local, iniciando una gestión conjunta para obtener fondos en la municipalidad que permitieran construir la pequeña infraestructura costera destinada al trabajo y ocio. Ocho son los pequeños puertos de pescadores (caletas) existentes en la Región del Maule. La *"Caleta del Duao 2"* es la más nueva y grande de la zona, donde proviene cerca del 30% de la producción local, con un total de 66 embarcaciones operando y casi 200 trabajadores dedicados a la extracción de peces.

Las referencias utilizadas en este proyecto proceden de la "manera de hacer" en las construcciones tradicionales de infraestructura pesquera de pequeña escala características del borde marítimo. Las técnicas constructivas utilizadas por los pescadores provienen fundamentalmente del uso de cuerdas y distintas formas de anudarlas de acuerdo a la necesidad. El nudo, el amarre, el encabalgar, el atar, son distintas formas de trabajar con ese material. Generalmente asociado al uso de la madera y las cubiertas textiles para generar pequeñas construcciones temporales que les permiten dar cobijo a sus embarcaciones así como también realizar la faena de la pesca del día bajo la sombra.





BORDE DE REDES

Fuente: Elaboración Propia

PARADOR DEL CHIVATO 2015 034

-34.536815, -71.144756

#amplificadores de paisaje #proyecto encontrado

Autor: Guillermo Rojas Aravena
Ubicación: El Águila, Comuna del Maule, VII Región
Año: 2015
Superficie Construida: 20 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

El proyecto surge a partir de la investigación de estructuras abandonas en las comunas cercanas a la ciudad de Talca. Vestigios de otra época, generalmente edificaciones que respondían a usos industriales y productivos que por distintas razones dejaron de funcionar y con el pasar del tiempo fueron quedando como ruinas en el paisaje. No obstante lo cual, muchas de ellas siguen teniendo, al día de hoy, un valor simbólico para los habitantes, formando parte del paisaje y de la identidad local. Tal es el caso de una serie de construcciones en ruinas de lo que otrora fue una mina de cobre en el cerro El Aguila.

El mirador diseñado por el arquitecto Guillermo Rojas Aravena se emplaza en la mina El Chivato, ubicada a unos 3 km al norte del río Maule y unos 3,8 km al oeste del caserío de Santa Rosa de Lavaderos.

A través de una serie de ruinas encontradas se realiza una operación de resignificación de objetos olvidados a los cuales se otorga nueva vida. La obra de título toma las preexistencias y ruinas como un apoyo estructural y narrativo para poder hablar de este territorio y sus relaciones.

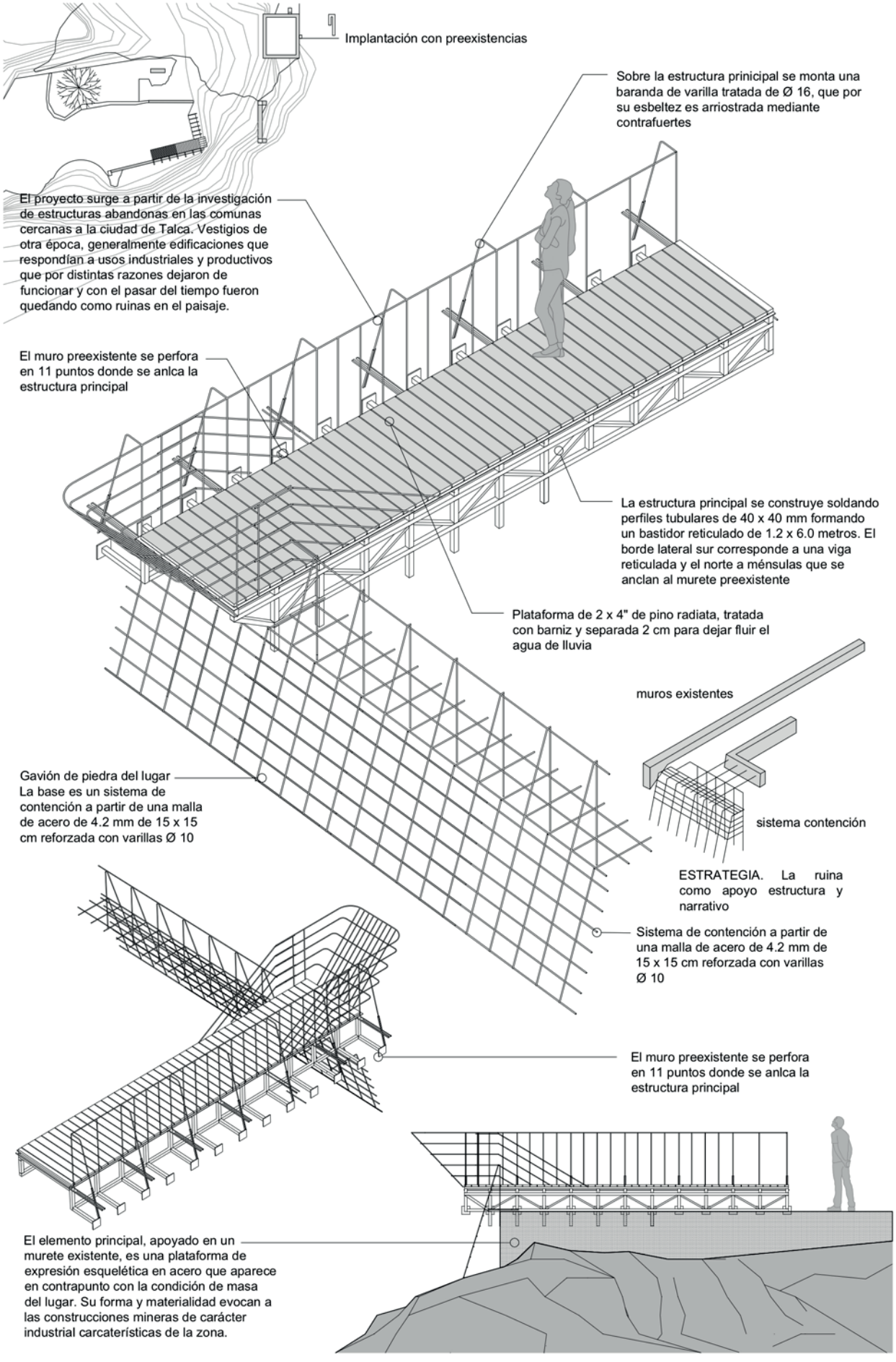
La construcción se ubica en un punto estratégico que posee una altura dominante y la mayor acumulación de preexistencias de todo el predio.

El elemento principal, apoyado en un murete existente, es una plataforma de expresión esquelética en acero que aparece en contrapunto con la condición de masa del lugar. Su forma y materialidad evocan a las construcciones mineras de carácter industrial carcaterísticas de la zona.









PARADOR DEL CHIVATO

Fuente: Elaboración Propia

REFUGIO CORRAL ABIERTO 2015 046

-34.519511, -71.011852

#amplificadores de paisaje #inspiración vernácula

Autor: Edgard Torres
Ubicación: Valle Campanario, San Clemente, VI Región
Año: 2015
Superficie Construida: 10 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

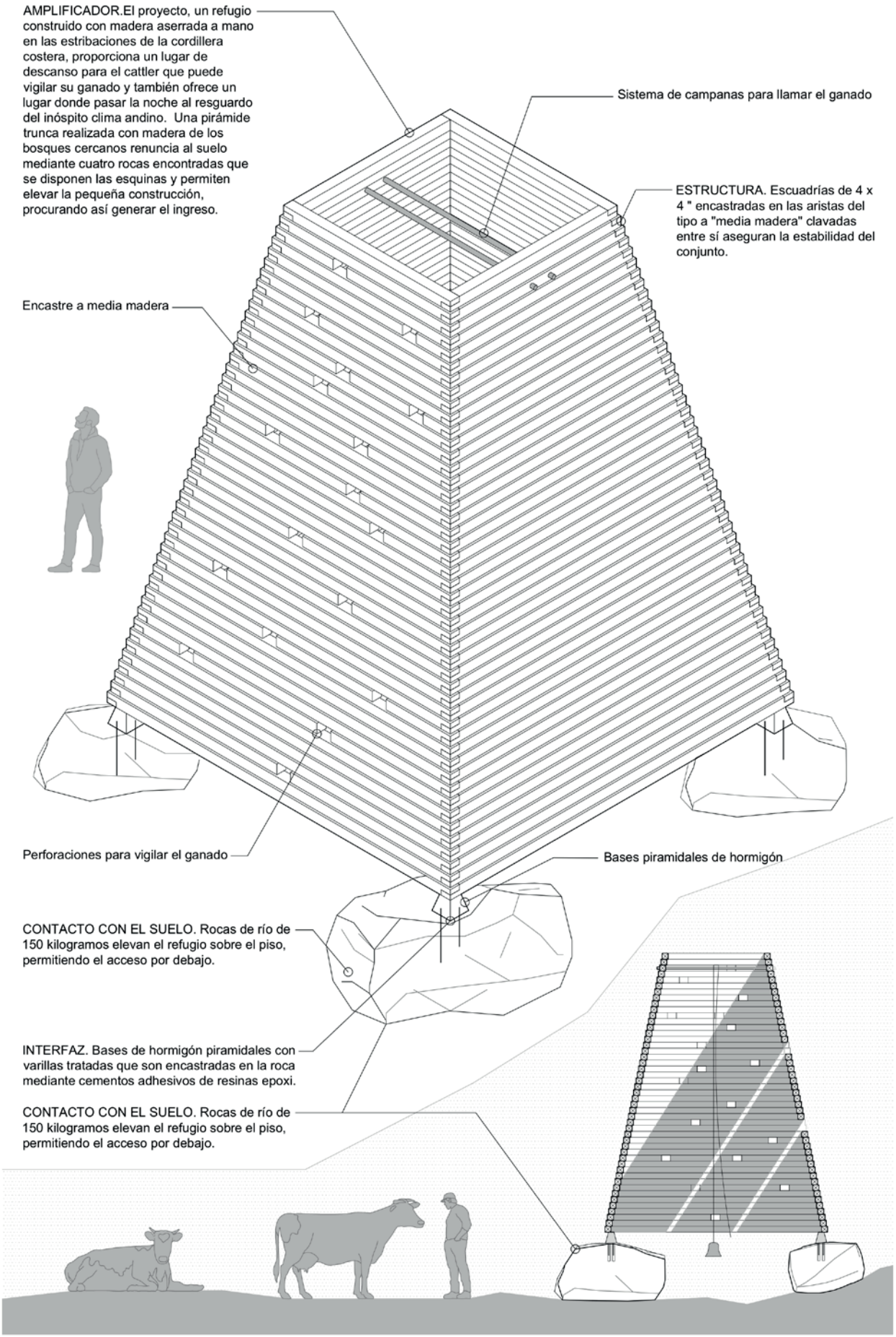
Esta obra de titulación fue realizada en forma colaborativa junto a otros dos estudiantes de la misma generación que decidieron trabajar en esta temática y ubicación geografía para su trabajo final de carrera. El Valle Campanario es una zona en los Andes, ubicado a lo largo de la ruta internacional que conecta a Chile y Argentina a través del cruce fronterizo Pehuenche. Una ruta de transhumancia que es utilizada también como destino turístico para quienes quieren conocer el paisaje de alta montaña y las aguas termales que se encuentran en este sector del territorio.

A pesar de sus cualidades, este abrumador paisaje carece de una infraestructura adecuada para el desarrollo de la actividad turística. A lo largo de un antiguo camino utilizado para mover el ganado, hacia arriba y hacia abajo, a través de las montañas, tres intervenciones construidas en este paisaje coexisten y se potencian mutuamente. "La Sombra", el proyecto de Edgard Torres, proporciona cobijo para el arriero. El proyecto, un refugio construido con madera aserrada a mano en las estribaciones de la cordillera costera, proporciona un lugar de descanso para el *cattler* que puede vigilar su ganado y también ofrece un lugar donde pasar la noche al resguardo del inóspito clima andino. Una pirámide trunca realizada con madera de los bosques cercanos renuncia al suelo mediante cuatro rocas encontradas que se disponen las esquinas y permiten elevar la pequeña construcción, procurando así generar el ingreso.

El proyecto también sirve como infraestructura turística y mirador para los visitantes que se acercan al lugar, aportando equipamiento a la incipiente actividad turística de la zona.







REFUGIO CORRAL ABIERTO

Fuente: Elaboración Propia

REFUGIO PARA ARRIEROS 2016 003

-35.927503, -70.993389

#inspiración vernácula #amplificadores de paisaje

Autor: Paz Orellana
Ubicación: Ribera Sur del Río Melado
Año: 2016
Superficie Construida: 15 m²
Profesor Guía: Germán Valenzuela Buccollini

El proyecto se ubica en la Cordillera de los Andes de la región del Maule, más precisamente en el sector El Melado, en donde viven 55 familias. El oficio del arriero es la base de la economía local, guiando cada año 5000 cabezas de ganado desde las zonas mas bajas hasta las zonas altas de la cordillera. La actividad del arriero se ha ido reinventando con el correr de los años, convirtiéndose en la actualidad también en guía turístico de visitantes extranjeros como forma de obtener un ingreso complementario.

Es así que en base a un oficio, rutas tradicionales y pausas obligadas -*viewpoints*-, surge la necesidad de materializar un punto de encuentro, un nuevo refugio para arrieros, pero también para turistas.

El proyecto reformula los refugios característicos de la montaña ubicados en puntos singulares. Estas construcciones son pequeñas cabañas para dos o tres personas, con techos inclinados que generan sombra suficiente en verano pero que también soportan la carga de nieve en invierno, permitiendo su rápido deslizamiento, lo cual evita el colapso de las construcciones.

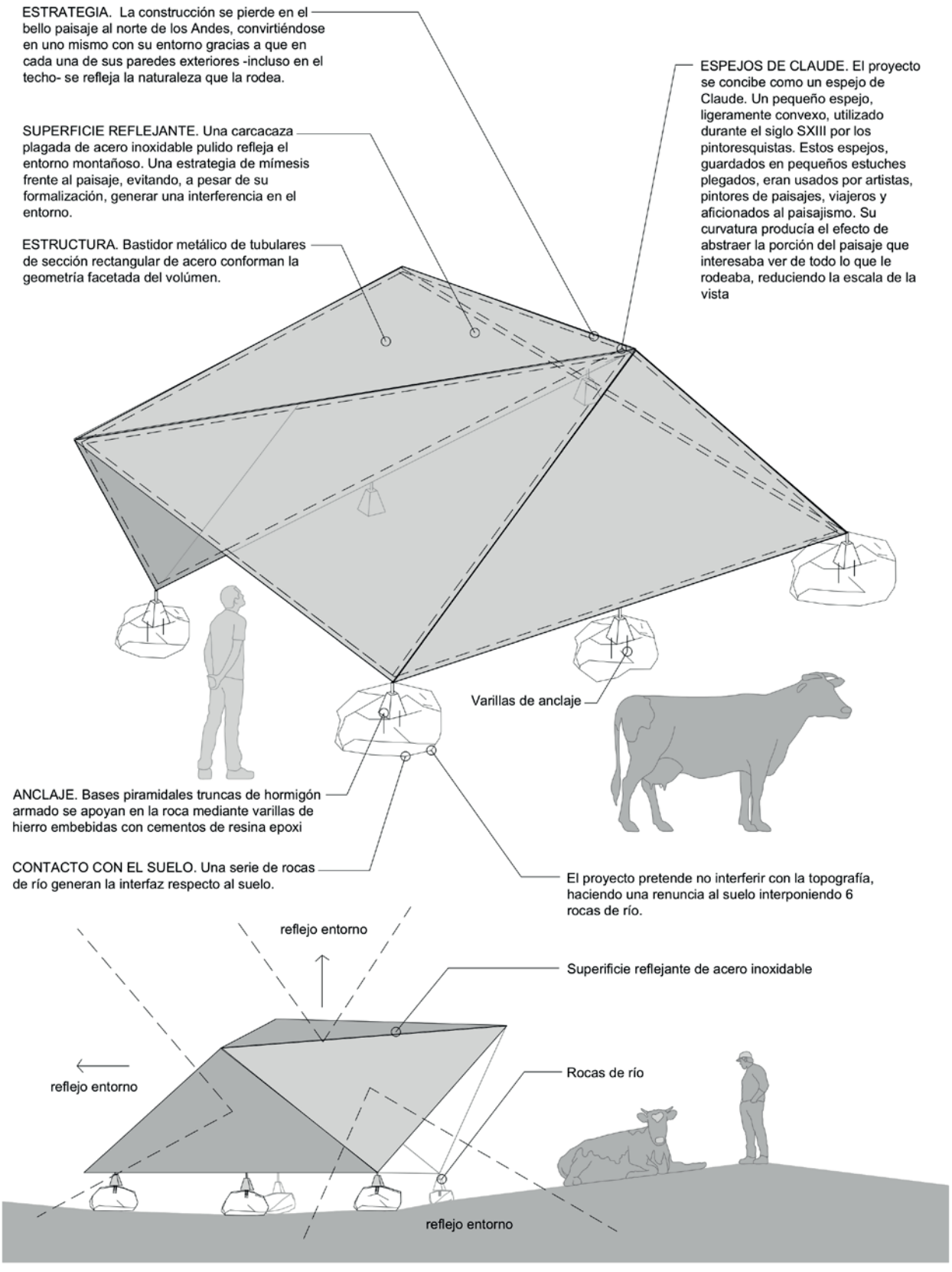
Un prisma facetado de acero inoxidable pulido permite generar una superficie lo suficientemente deslizante y con la inclinación necesaria para permitir que la nieve no se acumule. Se resuelve la necesidad de sombra y cobijo, pero insertándose en el territorio sin interrumpirlo, espejando el entorno, lo que le confiere un carácter camaleónico. La superficie pulida refleja el paisaje, mímesis que permite una máxima integración en la geografía de la cordillera.











REFUGIO PARA RRIEROS

Fuente: Elaboración Propia

ORATORIO DE LA PEREGRINA 2016 004

-35.307369, -71.523483

#inspiración vernácula #proyecto encontrado #amplificadores de paisaje

Autor: Sebastián Mejías
Ubicación: Villa el Durazno, San Rafael
Año: 2016
Superficie Construida: 30 m²
Profesor Guía: Eduardo Aguirre

La obra de título se ubica en las cercanías del Rio Mataquito, en el sector de El Durazno, ubicado a 12 km al suroeste de Villa Prat, en la comuna de Sagrada Familia.

Los pobladores de esta localidad trabajan principalmente con la tierra del lugar. Es el material por excelencia en la memoria colectiva de la localidad. Los hornos carboneros son infraestructura para la producción de carbón vegetal, principal sustento económico de sus habitantes; estos hornos son elaborados por técnicas constructivas de la tierra cruda, que se han ido heredando por generaciones.

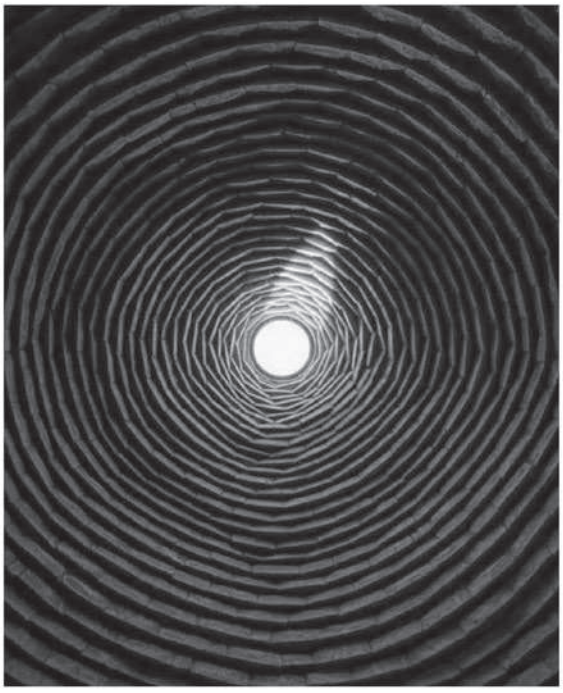
La propuesta se centra en crear un espacio que se destine principalmente a las actividades sociales y religiosas de la comunidad. Es una localidad muy devota cuya principal imagen religiosa es la virgen visitadora o peregrina llamada virgen del Carmen.

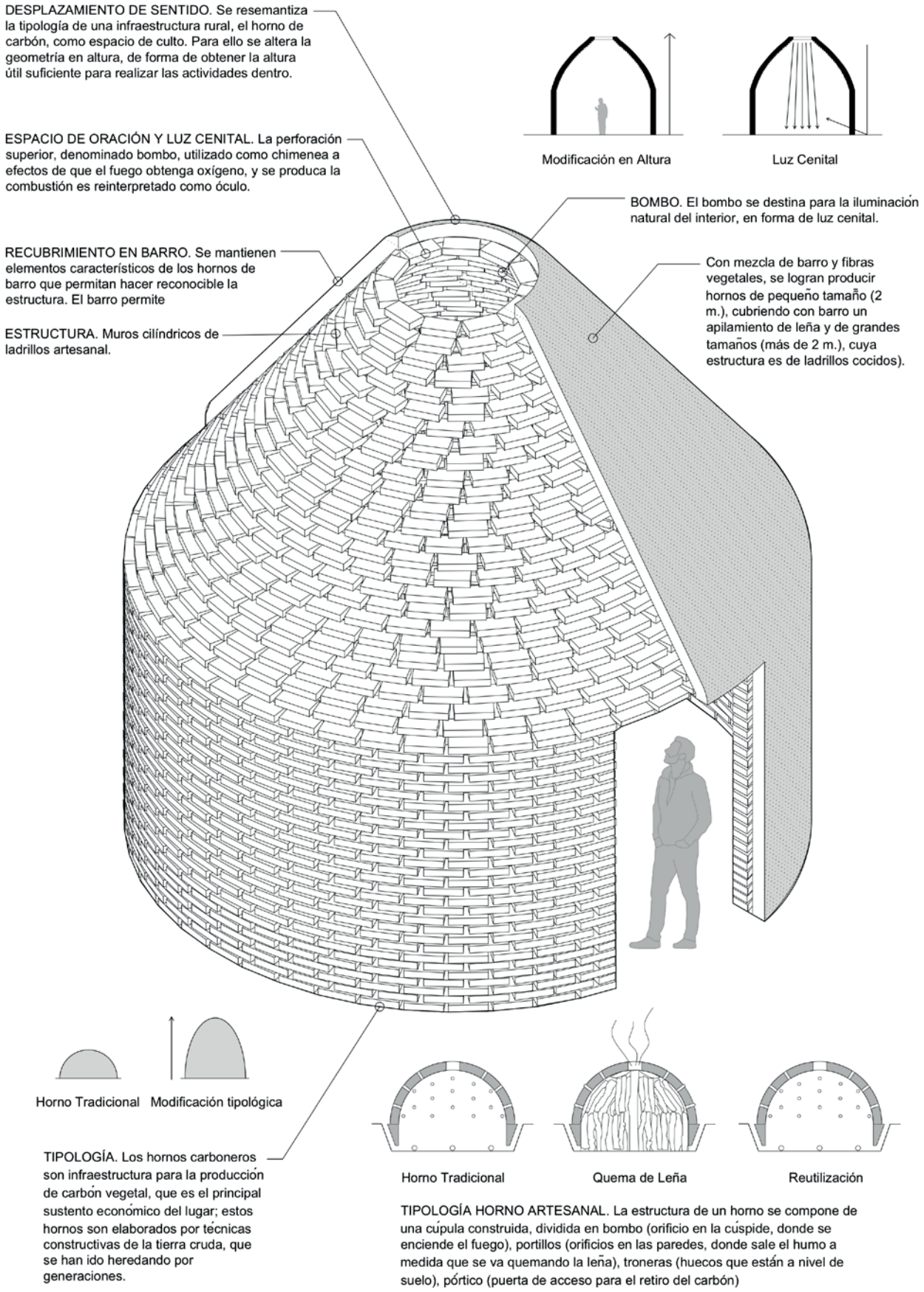
El proyecto se plantea de planta libre, tanto para el exterior como al interior, además con las pircas exteriores como el de las fundaciones se genera espacios para sentarse. El interior se configura como estar-adoración, y el exterior como estar-recreación.

El proyecto toma el sistema constructivo de los hornos carboneros de albañilería y los reformula en una construcción de mayor altura y superifice. El bombo, orificio en la cúspide, donde se enciende el fuego, se destina a la iluminación natural del interior, en forma de luz cenital lo cual otorga de una atmósfera de espiritualidad a la construcción.

La obra realiza un desplazamiento de sentido de una infraestructura productiva la que reconvierte en un edificio social y religioso, pero partiendo de técnicas e íconos locales.







ORATORIO DE LA PEREGRINA

Fuente: Elaboración Propia

COMISIÓN PEHUENCHE 2016 006

-35.745896, -71.007185

#amplificadores de paisaje #actos poéticos

Autora: Antonia Ossa García
Ubicación: Laguna del Maule, San Clemente. Ruta CH-115
Año: 2016
Superficie Construida: 35 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

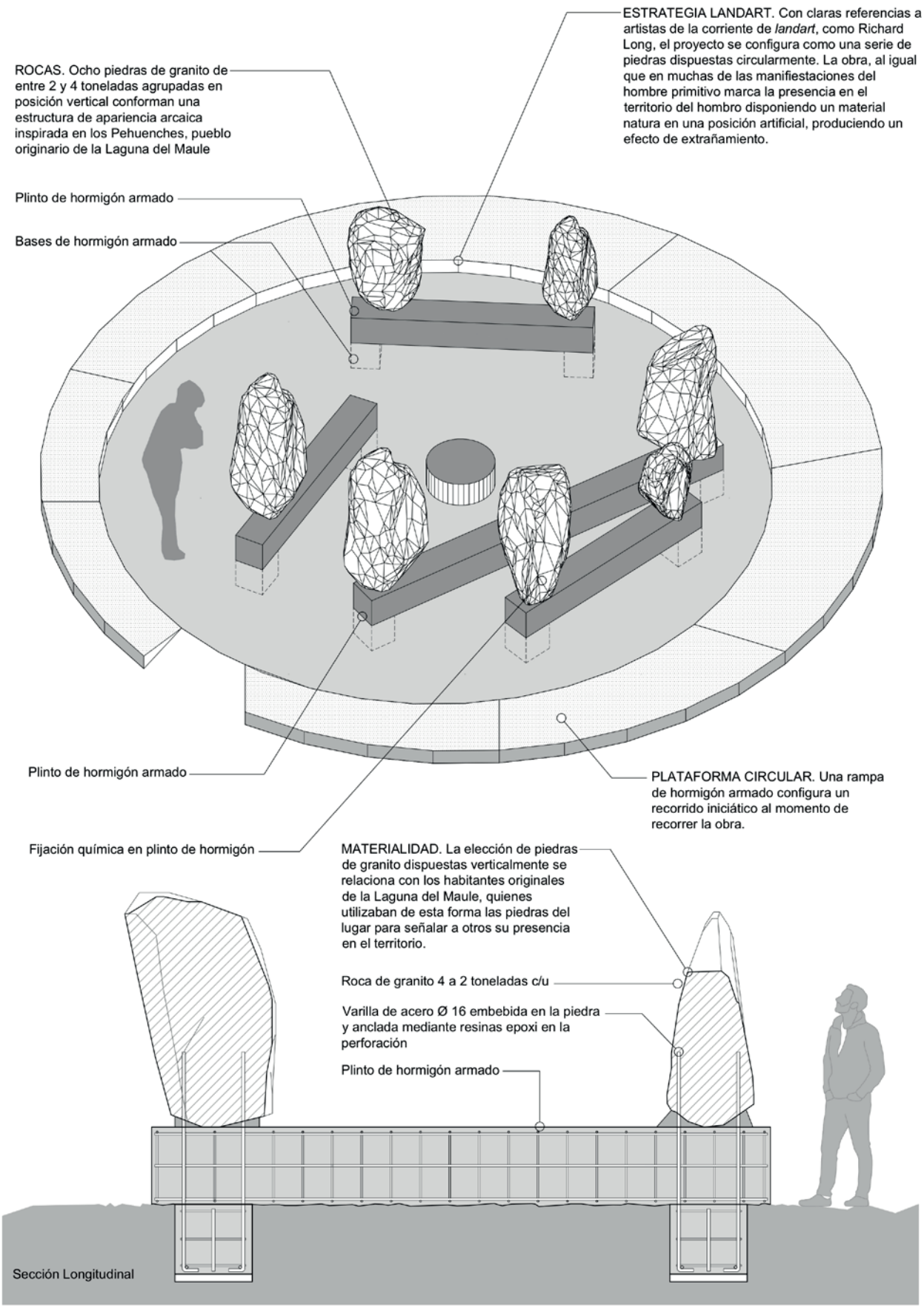
El hito conmemorativo realizado por Antonia Ossa se ubica en el km. 142 de la Ruta Internacional CH 115, en el sector "Colada de los Espejos" de la Laguna del Maule, en la región de San Clemente. Este proyecto de titulación establece referencias con algunos trabajos de *landart* a través del uso de rocas de importante tamaño, asociadas de forma geométrica, con alusiones a estructuras megalíticas arcaicas. La obra se estructura a través de tres elementos:

1- Una rampa de hormigón armado que conforman una plataforma continua circular de 14 metros de diámetro con anchos variables entre 1 y 2 m.

2- Cuatro plintos de hormigón armado, los que se encuentran al interior del área delimitada por la rampa. Estos son de sección cuadrada de 50 cm y largos variables entre 7 y 4 m. Los plintos se inscriben en una circunferencia de 7,4 m de diámetro.

3- Ocho piedras de granito cuyos pesos varían entre 2 a 4 toneladas. Estos elementos se disponen sobre la cara superior de los plintos, en posición vertical. Cada piedra tiene una única fundación a través de varillas de hierro embebidas en cemento epoxi en el hormigón y la roca. La elección de este material, se relaciona con los habitantes originarios de la Laguna del Maule, los Pehuenches, quienes utilizaban las piedras en posición vertical para señalarles a otros su presencia en el territorio. Al igual que en la obra de Richard Long la actividad artística se limita a colocar verticalmente piedras que usualmente se encuentran tiradas en posición horizontal, logrando un efecto de extrañamiento que indica la presencia humana.





HITO CONMEMORATIVO COMISIÓN PEHUENCHE

Fuente: Elaboración Propia

REFUGIO PARA UN ERRANTE 2016 007

-35.967784, -70.559404

#proyecto encontrado #inspiración vernácula

Autor: Hans André Kubat Sarria
Ubicación: Valle de los Cóndores, San Clemente, VII Región
Año: 2016
Superficie Construida: 12 m²
Profesor Guía: Andrés Maragaño

Se trata de una obra emplazada en el Valle de los Cóndores – al interior del Valle Central de Chile – que ha nacido sin un cliente, porque su uso está, justamente, destinado a quien recorre, tal vez sin rumbo, la vastedad del territorio andino. El Valle de los Cóndores, es una zona de alta montaña de la cordillera maulina, ubicada a casi 2000 metros sobre el nivel del mar, en el km. 136 de la ruta CH-115, que une el territorio chileno con el de la República Argentina a través del Paso Internacional Pehuenche.

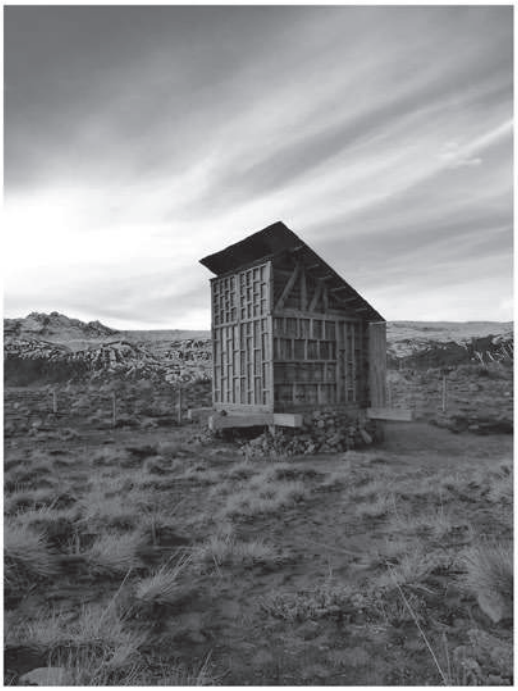
El lugar juega con una constante dualidad: por un lado, está la grandeza y la belleza de sus paisajes. Por otro lado, existe un clima inhóspito y de escasa vegetación.

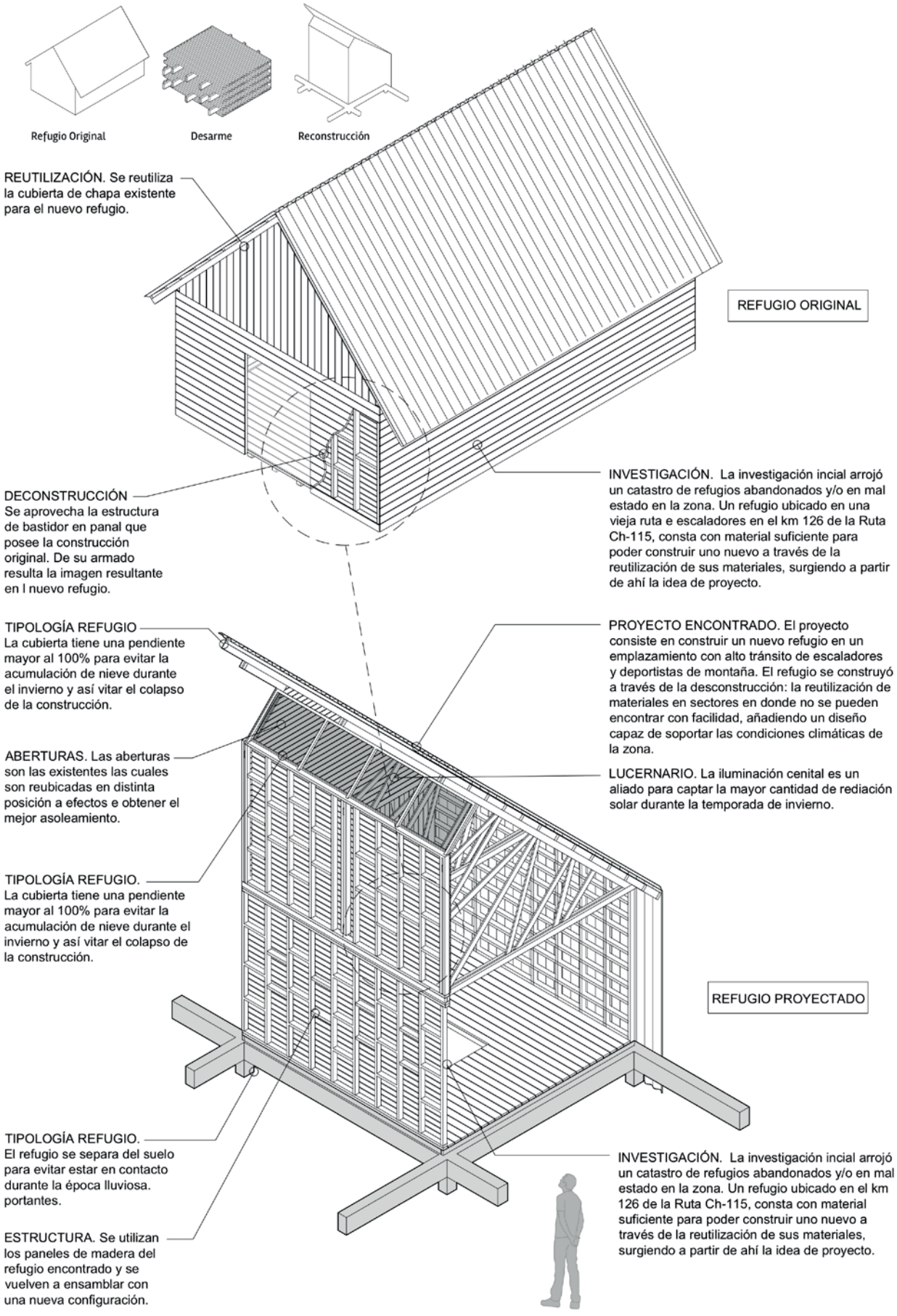
El proyecto surge a partir del desmantelamiento de una infraestructura olvidada después de la construcción de la carretera. El material fue clasificado y se trasladado a 10 km hacia la frontera. Dentro de las consideraciones de diseño se reflexionó sobre las inclemencias del tiempo propias de la zona: el intenso calor existente en verano, y el viento y nieve en la época invernal. Es por ello que el proyecto contempla un espacio bajo tierra que es capaz de generar, tras la caída y acumulación de nieve, un iglú. Para esto el refugio es elevado del suelo y apoyado sobre rocas de la zona.

El espacio de 12 m2 crea un sitio acondicionado para pasar las épocas invernales, permitiendo cocinar, estar y protegerse, para quienes lo necesiten, del frío. El refugio cuenta con un claraboya que proporcionara luz cenital para iluminar completamente el interior durante el día. Todos los materiales utilizados provienen de la construcción abandonada, debido a la imposibilidad de llevar nuevos a una zona tan alejada de los centros urbanos.









REFUGIO PARA UN ERRANTE

Fuente: Elaboración Propia

ESPACIO COLECTIVO 2016 008

-36.290470, -71.646309

#inspiración vernácula

Autora: Yasna Rivera
Ubicación: Catillo, Comuna de Parral, VII Región del Maule
Año: 2015
Superficie Construida: 100 m²
Profesor Guía: Fernando Montoya

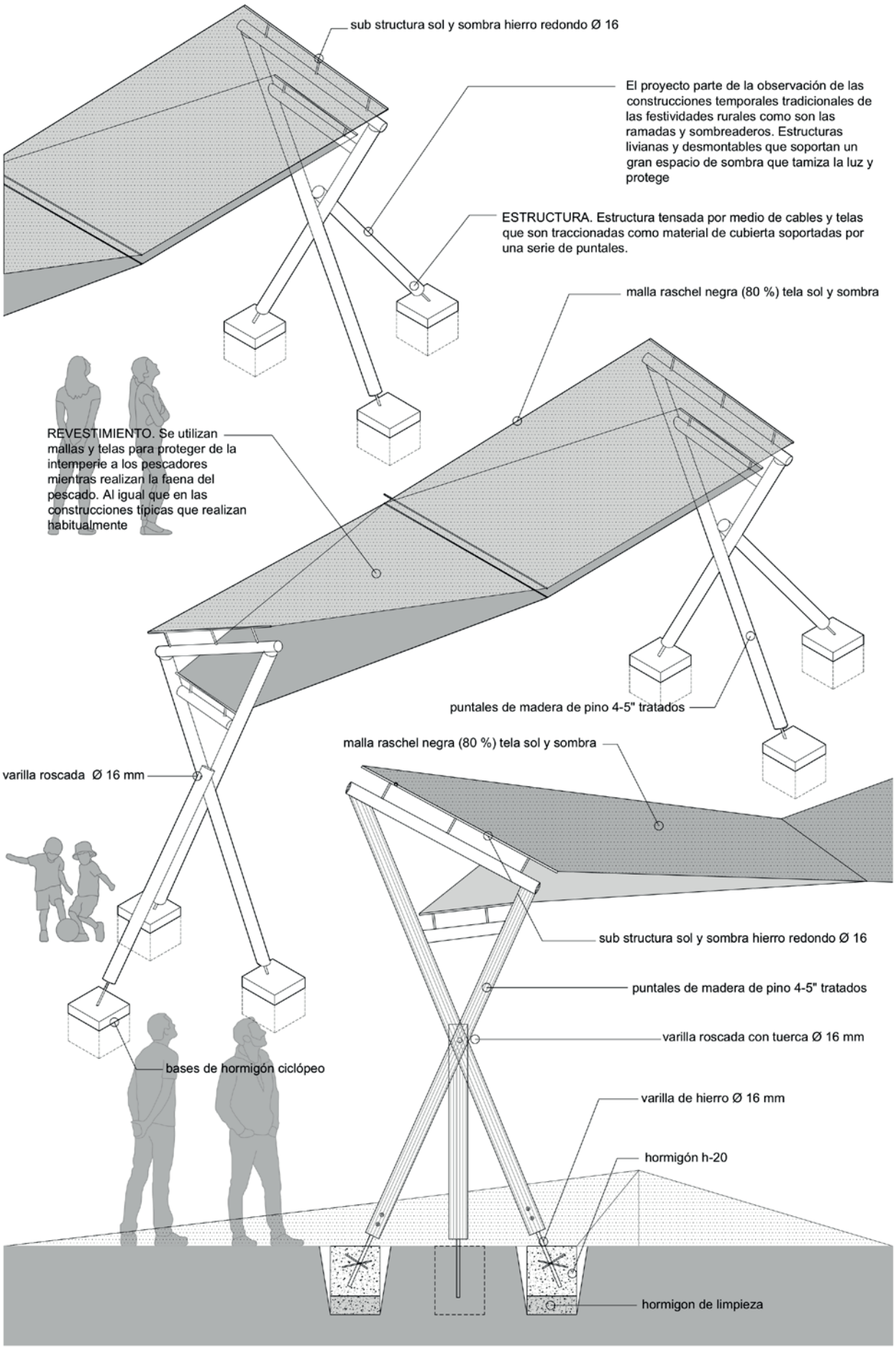
La localidad de Catillo es un poblado con 500 habitantes aproximadamente. Cuenta con los equipamientos y servicios básicos y tiene un paisaje precordillerano de abundante vegetación y ríos. Esta zona aún conserva gran parte de sus tradiciones. El poblado posee su "cancha de carreras a la chilena", la cual congrega a más de 250 personas cada fin de semana. Esta actividad no cuenta con infraestructura básica para el público y su congregación durante las carreras.

La obra surge como autoencargo y una vez realizada la propuesta a la junta de vecinos, concita el interés público, generándose así su financiación mediante el aporte de materiales y mano de obra local.

El proyecto parte de la observación de las construcciones temporales tradicionales de las festividades rurales como son las ramadas y sombreaderos. Estructuras livianas y desmontables que soportan un gran espacio de sombra que tamiza la luz y protege de la inclemencias del tiempo. Son estructuras tensadas por medio de cables y telas que son traccionadas como material de cubierta soportadas por una serie de puntales. Estas cubiertas, en algunas ocasiones son trabajadas como un elemento rígido, y en otras, son diseñadas a modo de un gran manto textil que hace posible la recreación en ese espacio. Un solo elemento que cubre toda la superficie y que cae producto de la gravedad, la cual aporta una sombra cromática distintiva, pero por sobre todas las cosas, por su bajo costo es de uso cotidiano para las actividades agrícolas por parte de los habitantes de la región maulina. Partiendo de esas observaciones se propone un sistema de cubiertas de malla *raschel* que se implanta junto a una serie de árboles existentes.







SOMBREADERO PARA CANCHA DE CARRERAS A LA CHILENA

Fuente: Elaboración Propia

EN RESISTENCIA A LA MEMORIA 2016 009

-35.333404, -72.414848

#amplificadores de paisaje #actos poéticos #inspiración vernácula

Autora: Katherine Carrillo Chávez
Ubicación: Río Maule, Constitución, Región del Maule
Año: 2016
Superficie Construida: 25 m²
Profesor Guía: Juan Román Pérez

El proyecto surge como un autoencargo y es financiado por el sindicato de pescadores locales.

El Río Maule esta entre los principales ríos de Chile. Pertenece a la VII Región de la zona central del país y se origina en la laguna Maule, en la Cordillera de los Andes, a dos mil doscientos metros sobre el nivel del mar. El río desde siempre ha tenido una intensa actividad pesquera, siendo el oficio predominante en la región que ha caracterizado el paisaje fluvial maulino.

La obra se propone trabajar el sentido de identidad de una cultura ribereña que con el pasar del tiempo, y producto de la implantación de nuevas actividades industriales, como las plantas procesadoras de papel, se ha ido reconfigurando.

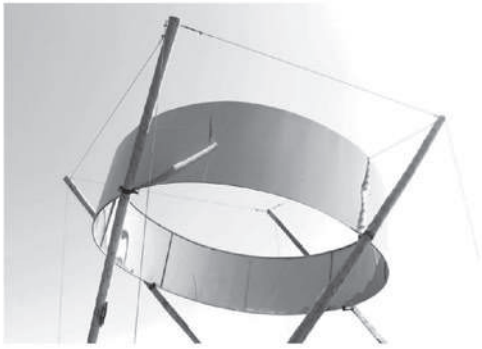
El proyecto se plantea revalorizar y develar una ribera con valor propio mediante la definición de una imagen de memoria colectiva respecto a las costumbres, el oficio y su paisaje.

La obra de titulación se configura como un muelle flotante que navega por las aguas del río Maule que sirve, a la vez, como soporte para las labores de pescadores locales y como hito territorial que pretende revalorizar la existencia de un paisaje "frágil".

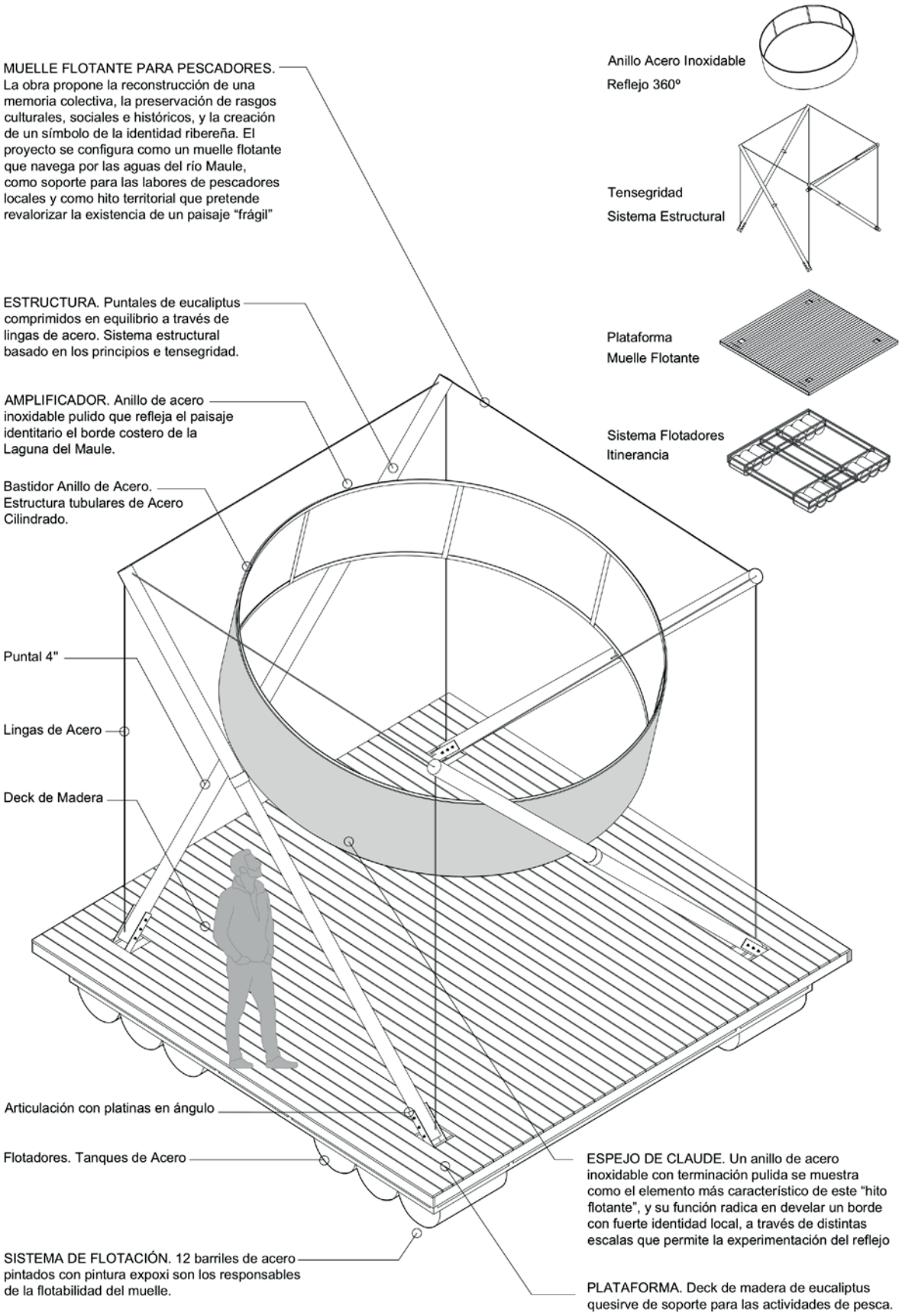
Madera y acero destacan como los materiales más importantes en la ejecución de la obra. Un anillo de acero inoxidable con terminación pulida se muestra como el elemento más característico de este "hito flotante". Este "espejo de Claude" es el alma del proyecto y su función radica en desvelar, mediante el reflejo de la ribiera, un borde con fuerte identidad local.











RESISTENCIA A LA MEMORIA

Fuente: Elaboración Propia



× -35.535083, -71.489521

× -34.893528, -71.311788

× -34.950096, -71.122485

× -35.394875, -71.797671

× -34.432710, -71.091475

× -35.963183, -71.683112

× -35.967784, -70.559404

× -36.429133, -72.874575

× -34.519511, -71.011852

× -35.307369, -71.523483

× -34.723577, -70.732225

× -34.922549, -71.316278

× -34.560584, -71.348456

× -35.829364, -72.617099

× -35.333165, -72.416918

× -35.333404, -72.414848

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
UDELAR

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY