

EL SALTO

Uno, dos, tres..... salto

Autor: arq. SOLEDAD PATIÑO ROQUERO

Tutor: arq. Héctor Berio
Director de Cátedra: arq. Conrado Pintos

Llamado interno a Proyectos de Iniciación a la Investigación
Facultad de Arquitectura. Universidad de la República
Montevideo . agosto 2010

UNO VE LO QUE ESTA EN UNO

2

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1 <i>FORMA Y CONTENIDO</i>	3
<i>FORMA.</i>	4
CAPITULO 2 <i>DETRÁS DE LA FORMA</i>	6
<i>ORDEN.</i>	6
<i>TÉCNICA.</i>	9
<i>DESEO.</i>	10
CAPITULO 3 <i>A TRAVÉS DE LA FORMA</i>	11
<i>SE TRANSFORMA la Realidad.</i>	11
<i>SE ALCANZA la Belleza.</i>	13
CAPITULO 4 <i>MUBE: MÁS QUE UNA FORMA</i>	15
<i>EL ORDEN DEL OBJETO</i>	15
<i>EL DESEO DEL ARQUITECTO</i>	25
<i>LA POETICA DEL MUBE</i>	30
EPILOGO	34
ANEXO	35
<i>ENTREVISTA ARQ. PAULO MENDES DA ROCHA</i>	35
<i>RESUMEN BIOGRÁFICO</i>	59
BIBLIOGRAFIA	60

INTRODUCCIÓN

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

Ingeniero Eladio Dieste

Para generar un conocimiento que alimente la práctica docente resulta clave abordar críticamente el proyecto, analizar y sistematizar aquellas herramientas objetivables y operativas que ayuden a construir el objeto y hacer visibles las inquietudes que movilizan el pensamiento creativo.

Con el convencimiento de que el abordaje del proyecto implica por un lado, el conocimiento y dominio de las herramientas que construyen una entidad física ordenada y por otro, una actitud crítica y creativa que pondera inquietudes y deseos dando sentido y contenido a la forma completando el cuerpo de la arquitectura. No hay arquitectura sin forma, no hay forma sin contenido.

El Salto se centra en la arquitectura en tanto construcción visible, tangible. En lo concreto, en el objeto, en lo que es en tanto existe.

En tratar de develar lo que la constituye como artefacto, como entidad física, que establece un Orden y posibilita El Salto, más no lo garantiza.

En identificar los elementos ordenadores del objeto, reglas, leyes mensurables que estructuran la Forma.

En indagar luego que hay detrás de su apariencia, más allá del objeto, los deseos detrás de las formas que lo completan como hecho arquitectónico.

En vincular Objeto y abordaje proyectual, Forma e inquietud disciplinar.

Este trabajo a modo de ensayo busca construir un horizonte de sentido.

El Salto aborda:

Una Forma consistente, producto de un Orden y un Deseo.

Una mirada moderna, del Arq. Paulo Mendes Da Rocha.

Una Arquitectura resistente, el Museo Brasileiro de Escultura en San Pablo y su dimensión poética.

CAPITULO 1. FORMA Y CONTENIDO

El HECHO ARQUITECTÓNICO aúna Orden y Deseo, lo mensurable y lo inmensurable, una dimensión física y otra metafísica.

Movilizado por el Deseo la Forma se concreta y su vínculo con la realidad histórica, geográfica y cultural le aporta sentido.

Forma y contenido establecen una relación dialéctica donde cada uno aporta y pierde algo. *“La obra arquitectónica tiene dos componentes esenciales, el sentido y la consistencia. Sin sentido la forma es mera sintaxis. Sin consistencia el proyecto es mero desahogo psicológico.”* ²

La Forma es apariencia y estructura, lo que le confiere identidad visual.

La apariencia externa varía según la percepción sin embargo la estructura que la constituye persiste más allá de su apariencia conformando su cuerpo.

La Forma es el contorno del Objeto, se define en sus límites y se intensifica en sus bordes.

Es también Masa y Espacio ya que ordena la materia y ordena el vacío que se cohesionan en una nueva unidad. Integrar el espacio como parte constitutiva de la Forma da mayor profundidad a su definición.

La Forma se construye como objeto mensurable a través de la geometría; punto, línea, plano, volumen.

Se califica como objeto material a través de sus propias características físicas; textura, color, transparencia, opacidad, y de las que inciden en ella como la luz.

Se intensifica como objeto físico a través de su relación con el espacio que contiene, limita o expande.

A partir del desdoblamiento de la Forma, de su construcción y deconstrucción se reconoce lo que hay DETRÁS y lo que se logra A TRAVES de la misma. Se busca revelar la Forma para develar la Arquitectura.

FORMA

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

La Forma en Arquitectura implica lo concreto e involucra al Objeto; como entidad autónoma con reglas propias y como entidad vinculada a un medio con el que establece reglas de convivencia.

A veces se confunde la Forma con una de sus dimensiones cayendo en esquematismos al construir el objeto arquitectónico a partir de su apariencia y no de su estructura resignado sus aspectos constitutivos en función de otros más visibles, epidérmicos, subestimando en definitiva la Forma. Para comprender sus leyes y sus contenidos se hace necesario su definición, básico sustento para su posterior interpretación.

*"Forma: Figura exterior de los cuerpos. (SINÓN. Figura, configuración, estructura, conformación, modelo. V.tb. aspecto)"*⁴

3. Ruth Verde Zein. *Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Arqtextos, São Paulo, 06.069, Vitruvius, feb 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.069/375>>.

4. Miguel de Toro y Gisbert. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Refundido y aumentado por Ramón García-Pelayo y Gross. Buenos Aires, 1971. p.477

CAPITULO 2. DETRÁS DE LA FORMA

ORDEN

El primer nivel de lectura sobre la Forma arquitectónica refiere a sus leyes internas las cuales definen su apariencia y estructuran la materia y el espacio.

Esas leyes definen un Orden intrínseco y propio de cada Forma que relaciona las partes y el todo y constituye sistemas de relación que implican una manera de vincularse, de ligarse, otorgándole al Objeto consistencia interna, cohesión, al punto de que si se quita o se saca algo se produce una alteración sensible que modifica la Forma.

".. el orden no es únicamente una acción inteligente, sino todo aquello que funciona de una determinada manera. Así, aunque quien observa el orden y en última instancia lo define es un individuo inteligente, el orden se encuentra naturalmente en la disposición de sucesos u otros conceptos observables." ⁵

El Orden involucra al objeto y al sujeto. Lo construye el sujeto movilizado por el Deseo e implica una forma de interpretar la realidad y por lo tanto de manipularla, por otro lado el Objeto trasciende al Sujeto y así se modifica la interpretación de ese Orden..

En el marco del pensamiento complejo *"...se considera el orden en una realidad constituida por sistemas asimismo complejos en los cuales se inserta el propio sujeto cognoscente en todas sus dimensiones reales, que incluyen su evolución y adaptación al medio ambiente ecológico tanto como la cultura y civilización en la que se forma."* ⁶ Esto incide en la percepción y en la construcción del Orden.

5.Wikipedia. Disponible en página web, <http://es.wikipedia.org/wiki/Orden>. Página modificada por última vez el 8 ago 2010, a las 15:44.Consulta junio 2010. Se reconoce que wikipedia no es fuente fiable, el conocimiento resulta relevante y operativo para el autor del trabajo.

6.La Filosofía de la Edad Moderna en este tema plantea un cambio fundamental a partir del pensamiento de Descartes: El orden es primariamente un orden del conocer.....En la Edad Antigua y Media el orden fundamental se refiere a la relación de la cosa con su idea, como forma, en su identidad y entidad: un orden del ser. Wikipedia. Disponible en página web, [http://es.wikipedia.org/wiki/Orden_\(filosof%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Orden_(filosof%C3%ADa)). Página modificada por última vez el 30 jul 2010, a las 23:02 Consulta junio 2010.

El Orden construye la Forma y se liga así al proyecto arquitectónico que prefigura el objeto, Orden y Proyecto se entrelazan y el modo de operar con el primero pauta el proceso compositivo y creativo del segundo.

La definición de Orden se modifica a lo largo de la historia incidiendo en su concepción y construcción. Es significativa la inflexión que se produce en la arquitectura moderna en cuanto a la Construcción de Orden. *"La arquitectura moderna se basa en una idea fuerte de orden... El proyecto no es por tanto una aplicación de criterios previos sino que es un proceso jalonado por decisiones, orientado precisamente a encontrar la formalidad específica del objeto, es decir el orden que vincula sus elementos y al darles consistencia le confiere identidad."*⁷

Esta nueva concepción del Orden como algo que se construye implica el abandono de la imitación, de un orden a priori por la construcción dialéctica en la que las partes se coordinan generando una nueva estructura Formal. Un nuevo Objeto con pertinencia en el contexto que se inserta e integrado por elementos que le confiere identidad y consistencia interna. Los criterios de Orden se articulan en cada caso, refieren a *"determinados valores espaciales con atributos de universalidad"*⁸ y se corresponden con determinados valores estéticos.

El Orden pauta la construcción de la Forma y establece reglas que pueden ser transgredidas aportando complejidad y contradicción. El Orden no es algo impuesto, se construye y en su determinación habilita la indeterminación.

ORDEN MATERIAL

La Forma ordena la Materia, para erigirse necesita vencer la gravedad y para ello pone en juego algunos principios como el de equilibrio y el de resistencia. La estructura de soporte se constituye en un elemento ordenador y en la medida que se integra a la Forma, estructura, masa y vacío se retroalimentan otorgándole mayor consistencia.

7.Helio Piñon, *Teoría de Proyecto*. Ed. UPC, Barcelona 1998. p.108

8.Helio Piñon, *Teoría de Proyecto*. op.cit. p.198

Los elementos materiales tienen sus propias normas, establecen relaciones específicas entre las partes en función de las dimensiones y/o del modo de vincularse y proponen un Orden en la construcción del objeto. La construcción de la Forma se apoya en la exploración, selección, desarrollo y utilización de determinados materiales y sistemas constructivos.

Los elementos arquitectónicos establecen diferentes relaciones dimensionales entre las partes y el todo que definen escalas y proporciones. *"La existencia de medidas comunes que, a distintos niveles relacionan las piezas componentes de un edificio, es inherente a toda construcción y constituye, además, un factor de intensificación de una obra, que es perceptible por los sentidos y comprensibles por la inteligencia"...*⁹

Relaciones que establecen vínculos; de igualdad, jerarquía, equivalencia, simetría, ritmo, etc., que son percibidas por el sujeto como armónicas.

ORDEN VISUAL.

El Sujeto y su percepción racional, emocional y corporal y se vincula con el Objeto. La incorporación del tiempo y del movimiento en la percepción de la Forma pone en juego otras variables que posibilitan construir otros niveles de Orden, un Sujeto que establece una posición variable con respecto al Objeto, se aproxima, recorre, se detiene, habita, mira, toca.

Un Orden que involucra geometría, proporción, escala, luz, textura, color, recorrido.

El Orden Visual no debería dejar de considerar en su construcción la recurrencia del sujeto y la desproporción entre la vida del sujeto y la del objeto.

TÉCNICA

El Orden Material y el Orden Visual construyen la Forma. La Geometría es la herramienta que posibilita su construcción en el proyecto y la Técnica posibilita su realización, viabiliza el Objeto, concretará la Forma y por tanto la dimensión física del Hecho Arquitectónico.

La Técnica está ligada desde los orígenes al Sujeto y al Hecho Arquitectónico, surge de la necesidad del hombre de modificar el medio para adaptarlo a sus necesidades y se acumula y transmite como conocimiento a lo largo de la historia, llegando a modificarse.

La Técnica trasciende la mera necesidad que le dio origen así como los hechos arquitectónicos responden a la complejización de las necesidades del sujeto, los Deseos. El rigor de la Técnica posibilita los deseos no los inhabilita expandiendo los márgenes de libertad ya que como dice Paulo Mendes *"La técnica revela lo que pienso"* .¹⁰

La Técnica construye un Orden, la despliega el Deseo. *"La técnica, tomando de la naturaleza sus elementos y energías, es el modo que tiene la arquitectura de no confundirse con ella, de no mistificarla. ... la técnica no es solo lo que transforma la materia prima, sino aquello que otorga un estatuto especial al habitante, una posición relativa en el mundo, que es una relación cultural entre arquitectura y paisaje"* ¹¹

10. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha en, *Paulo Mendes da Rocha*. Helio Piñón, : Documentos de Arquitectura Moderna/1. Ediciones UPC, 2003 P.17
11. Marcel Breuer, *Quince Casas Americanas*, Revista 2G n17. 2001. Editor, Antonio Armesto, p19

DESEO

El Orden construye la Forma, la Técnica la concreta, el Deseo la imagina.

El Deseo moviliza el proyecto para intentar concretar algo que aun no ES. *"La ciudad, fue posible construirla, porque ella ya existía entera en la mente del hombre. Ninguno puede engendrar una cosa que no pensó antes."*¹²

Forma y Contenido, Orden y Deseo constituyen el Hecho Arquitectónico. Este es resultado de esa relación dialéctica donde los Deseos no determinan el Orden, donde el contenido no define la Forma. Es el Sujeto el que los pone en relación desencadenando un proceso que se traduce finalmente en Arquitectura.

El Hombre desencadena el proceso y pone en juego su visión de la realidad y sus anhelos.

En relación con la naturaleza, la ciudad y la sociedad el Hombre vive, observa, reflexiona, interpreta y Desea. Con una visión crítica y movilizado por el Deseo se apoya en el pasado construye un presente y proyecta un futuro, siendo la arquitectura la herramienta para interpretar y operar la realidad. La arquitectura como forma de conocimiento es *"Un modo peculiar de convocar del saber. Peculiar porque incluye estrategia, eficiencia, competencia, ternura y afectividad - lo que se suele llamarse la parte humanística. ... Sería como si estuviéramos aquí para construirnos."*¹³

El arquitecto como Humanista confía en el Diseño para construir ese futuro que imagina. *"Esos diseños experimentan una transformación permanente pero poseen una raíz fundamental, que es la condición de nuestra permanencia en el universo..."*¹⁴

12. Paulo Mendes Da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha, Proyectos 1999-2006* vol.2. Rosa Artigas, (org.) Entrevista de Guilherme Wisnik y Martin Corullon. Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2007. p.15

13. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha en, *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon, p.21

14. Ibidem

Hay Deseos universales que persisten en el Hombre a lo largo de la historia. En su trascurso otros surgen y cada nueva Forma moviliza los propios.

La Arquitectura responde al Deseo, necesidad compleja, sumándose a las insoslayables y básicas necesidades del Hombre, *"No es posible eliminar de la arquitectura el problema de la función social: construirse para la vida. Pero es preciso distinguir entre función y finalidad: la arquitectura puede tener una función social sin con eso proponerse específicamente la realización de una reforma en la sociedad"*,¹⁵ sin olvidar que el Hombre ES en tanto vive en sociedad.

CAPITULO 3. A TRAVES DE LAS FORMAS

TRANSFORMA La Realidad

La Forma Arquitectónica satisface Deseos dando respuesta a las necesidades del Hombre de un modo particular. No es un mero receptáculo para la vida, debe servir para ella sin necesidad de imitarla. *"La arquitectura es una forma de conocimiento como gusta decir Paulo Mendes Da Rocha, es una herramienta de análisis y crítica de la realidad, capaz por tanto de proponer alternativas"* ¹⁶

Desde esta visión, la arquitectura no reproduce la realidad, la modifica proyectando un futuro sin renunciar a construir ámbitos que hagan más amable la vida, más democrática la ciudad.

15. Giulio Carlo Argan, *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 288.

16. José María García del Monte, *De las posibilidades arquitectónicas del pretensado. Técnica y Proyecto en la Obra de Paulo Mendes Da Rocha*. Tesina, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid, 2006. p. 232

Esta visión, moderna, signa el hacer arquitectura y por tanto la construcción de la Forma, *"...rota la relación con el lenguaje clásico, invertida la dirección histórica en que trabajó el arte, desde la voluntad de dominar lo ignoto hacia un arrojito a lo desconocido, y teniendo a disposición una tecnología y materiales escasamente restrictivos, la libertad inaugurada interrumpía la relación directa entre obra y circunstancias. Las circunstancias dejaron de ser lo suficientemente determinantes como para conducir con precisión desde la vida a la forma."* 17

El hombre construye su destino con la confianza de que a través del conocimiento se puede operar e incluso modificar la realidad.

"Hacer las cosas como usted quiere realmente hacerlas es tratar la cuestión de acuerdo con las circunstancias que las envuelven, no obstante como un vector de transformación que ampara a la dimensión universal de la presencia del hombre en la naturaleza. Contemplar la arquitectura como algo acabado y pronto, como se pensaba en ciertas épocas, es una cuestión superada en cuanto elogio excesivo de la representación en lugar de la realización. La gran cuestión de la arquitectura está en la no finitude de la acción. La realización del hábitat humano supera la idea de algo pronto y establecido." 18

La arquitectura encierra en sí misma el potencial de transformar, a través de la Forma.

Frente a la realidad puedo ignorarla, reproducirla, transformarla. La realidad en su devenir implica cambios, mutaciones, sin embargo algunas cosas persisten como el Deseo del Hombre de transformarla aún en un presente donde el futuro parece perder valor en favor de lo inmediato, de lo instantáneo. Asumir el desafío del potencial transformador de la arquitectura contiene en sí una visión utópica donde el presente no es designio inapelable y el futuro es posible.

17.Fernando Perez Oyarzun, Alejandro Aravena, Jose Quintanilla. *Los Hechos de la Arquitectura*. op. cit. p.26

18.Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha, Proyectos 1957-1999 vol.1*. Rosa Artigas, (org), Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2002. pp. 172-173

Entre la fe ciega en el potencial transformador de la arquitectura y el descreimiento posmoderno es posible una postura intermedia que lo asuma con convencimiento pero sin ignorar que es solo una pieza del engranaje y que el futuro implica nuevas transformaciones. La arquitectura moviliza el conocimiento "sea del punto de vista de la especulación filosófica, sea del levantamiento de recursos técnicos y tecnológicos para así finalmente llegar a decir, **agora eu acho que faria isso**" ¹⁹

A través de la Forma se Transforma la naturaleza, la ciudad y en definitiva una porción de realidad.

ALCANZA La Belleza

A través de la Forma se expresa un pensamiento. "La forma es un discurso. La arquitectura es por sí misma un supremo discurso sobre conocimiento, sobre el estado político de tu mentalidad. ¿Cómo se puede decir?, porque se dice, imagino: "esto es una casa burguesa" ¿Por qué se dice esto? Porque se puede leer qué es." ²⁰

La Forma trasciende en el tiempo y con ello su Discurso, sobre una época, un lugar, una sociedad. Los Deseos se tornan visibles y con ello una postura sobre la arquitectura, sobre el Hombre, sobre la realidad.

19. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999 vol.1.*, op.cit. p. 22

20. Paulo Mendes Da Rocha en Entrevista realizada por autora SPR, San Pablo, 2010. Reproducida en Anexo

A través de la Forma se hilvanan las palabras, a veces resuenan en el Sujeto, lo conmueven y adquieren una dimensión poética alcanzando la belleza. *"El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza"* 21

Orden, Deseos, Discurso pueden alcanzar la Belleza a través de la Forma. *"En su expresión poética la arquitectura se transforma en lenguaje del deseo del venir a ser, en la belleza que se quiere imprimir a las cosas."* 22

"Ética y belleza siempre deben asociarse. ...lo que mueve al hombre, eso es belleza." 23 La Belleza perdura más allá del tiempo en el que se originó y trasciende los estereotipos del momento.

Tal vez se esté más cerca de alcanzar la Poesía cuando asume que *"...la cuestión de la arquitectura es precisamente configurar la edición de la dimensión pública de lo que somos."*24 Alejándose de la prédica que le otorga valor al mero desahogo psicológico que señala Piñon, y de aquella que practica el extrañamiento fundamentando su valor en lo ajeno a la arquitectura.

21.Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1998. p.3

22.Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999 vol.1.*,op.cit. p. 174

23.Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon,op.cit., pp.35-36

24.Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon,op.cit., p.21

CAPITULO 4. MUBE: MÁS QUE UNA FORMA

"Nunca es posible ver una obra de arte o de arquitectura que ya no esté envuelta en su aura que sea puro objeto en sí, destituido de cuantas capas de significado que allí se encuentran superpuestas, y mismo cuando se tratase de algo jamás visto, de las capas de significación que conforman nuestra mirada, nunca inocente." 25

EL ORDEN DEL OBJETO

MUBE .

Museo Brasileiro de Escultura.
San Pablo-Brasil (1987-1995)
Arquitecto Paulo Mendes Da Rocha
Paisajista Roberto Burle Marx
Área construida: 3000 m2
Terreno: 7000 m2

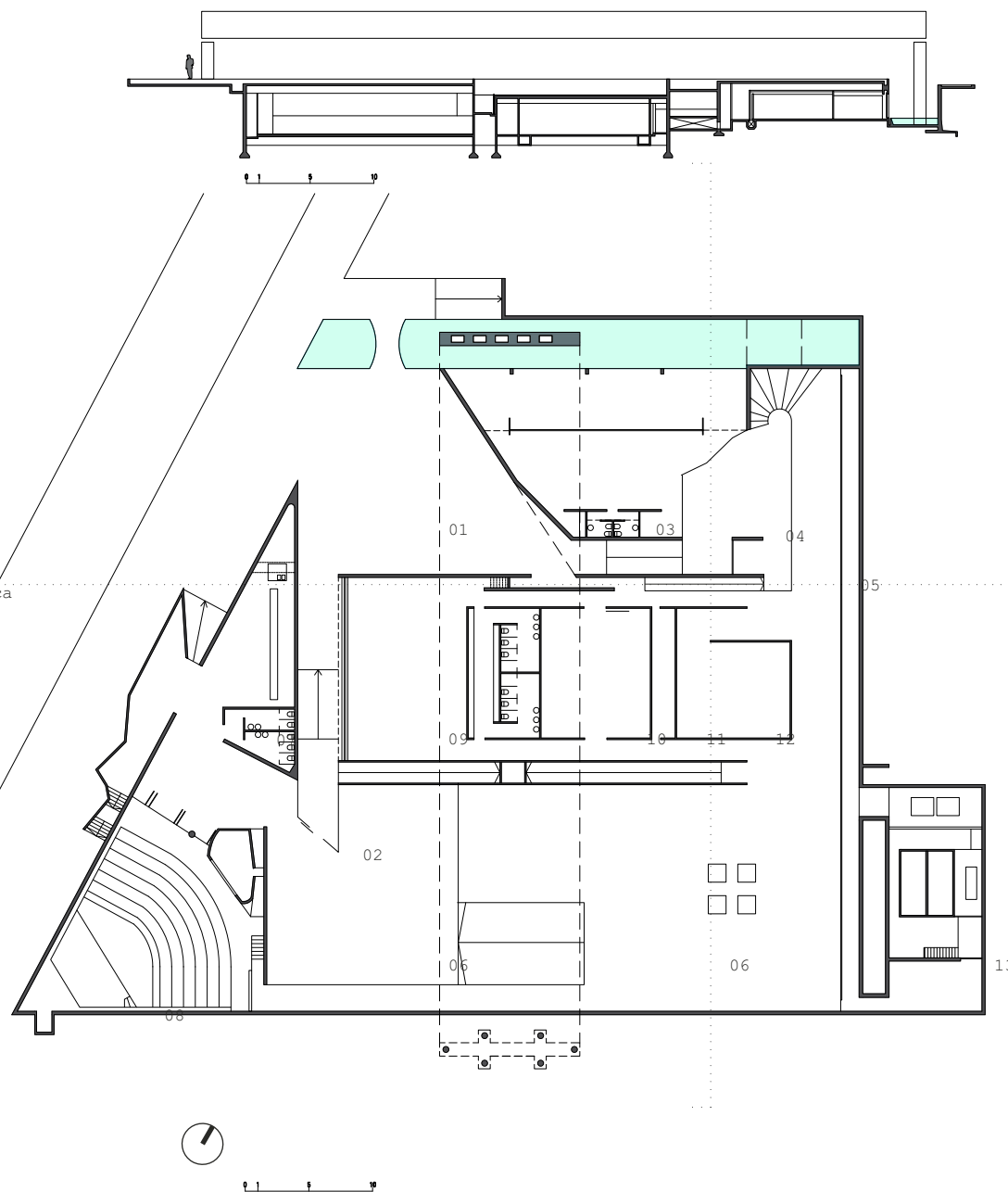
El programa incluye Espacio para exhibiciones, Administración, Recepción, Pinacoteca, Oficinas-Aulas, Depósitos, Documentación e Informática, Cantina, Auditorio, Servicios Higiénicos.



Fotos áreas Google Earth, 2010

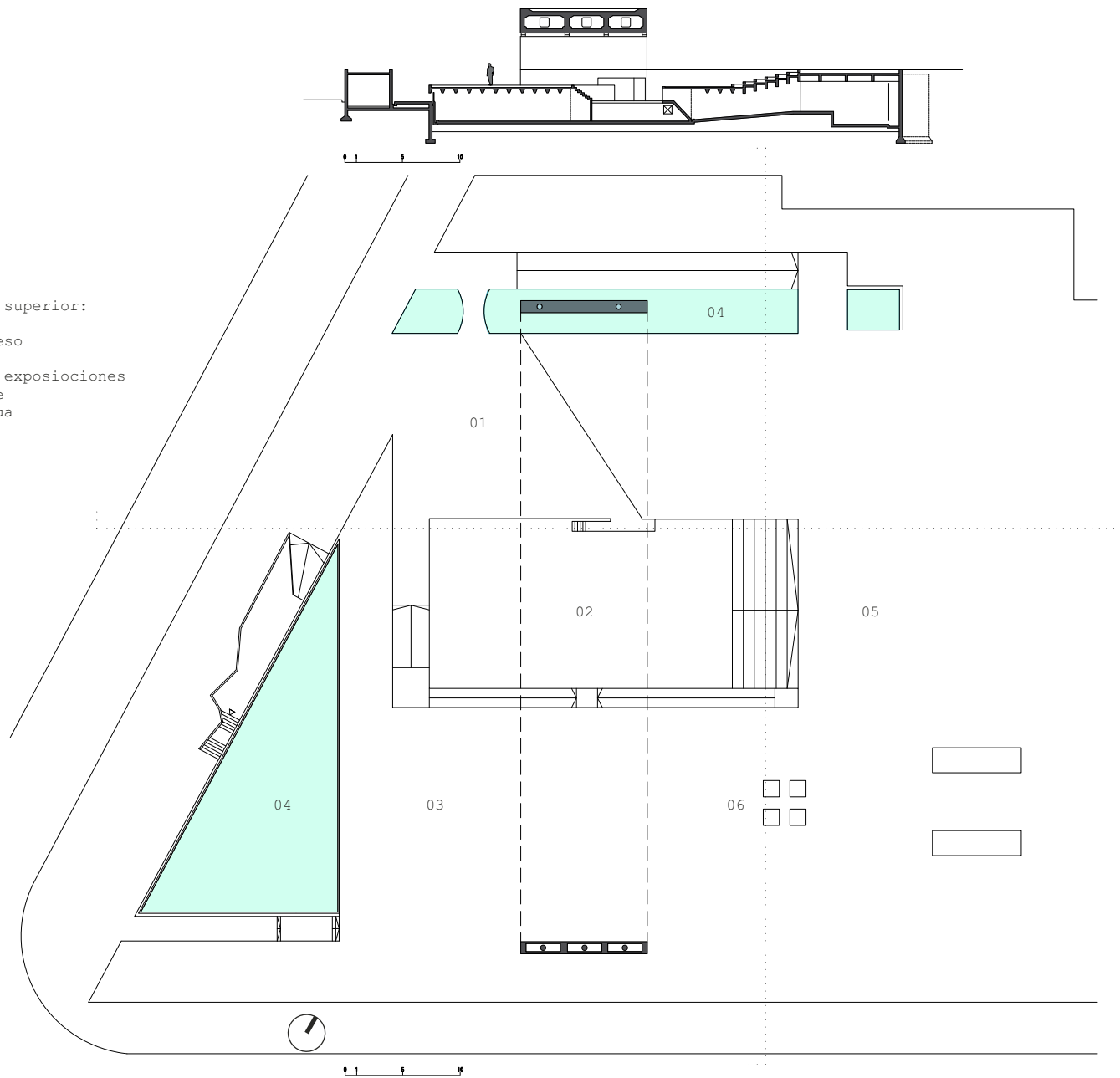
planta de nivel inferior:

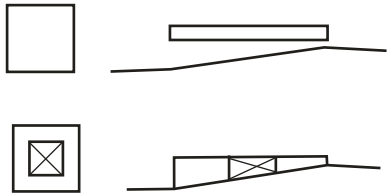
- 01-foyer de acceso
- 02-entrada
- 03-recepcion,administracion
- 04-vestibulo
- 05-pinacoteca
- 06-exposiciones
- 07-cantina
- 08-auditorio
- 09-oficinas,aulas
- 10-deposito de acervo
- 11-deposito general
- 12-documentacion e informatica
- 13-maquinas



planta de nivel superior:

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

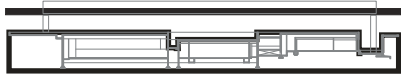




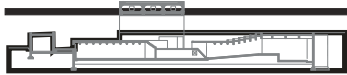
El Orden del MUBE estructura la Forma a partir de su estructura espacial, resistente y formal.

La Forma concebida desde su doble condición de apariencia y estructura es construida por una geometría precisa y regular donde la línea recta y continua se contornea cual si fuese curva construyendo espacios cóncavos y convexos. Calificada por profundas sombras se intensifica en los bordes que se desdibujan y pautan la relación entre dentro y fuera.

"El proyecto surge del enfrentamiento de ese problema, lo que no significa resolverlo. Tal vez no se resuelva pero se enfrenta".²⁶



La Forma concebida desde la Masa y desde el Vacio que cohesiona dando lugar a una continuidad espacial que la estructura, *"el rompimiento de la caja, el abandono del espacio compartimentalizado a favor del espacio continuo"*²⁷



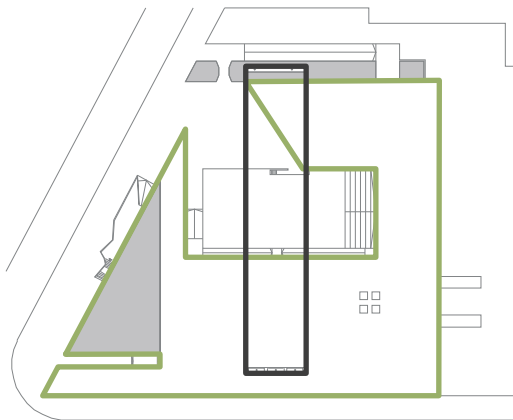
Un Orden Material donde vencer la gravedad se exhibe como valor formal y la técnica le aporta coherencia y consistencia.

Con relaciones dimensionales que definen escalas que responden de manera integral a la relación objeto-ciudad, objeto-sujeto y establecen proporciones con una marcada horizontalidad.

Basado en relaciones que establecen vínculos de *"equivalencia, equilibrio, tensión, coherencia, compensación"*²⁸ Que rompe *"las clásicas cuestiones de frontalidad, composición, huecos"*²⁹

Un Orden Visual construido a partir de la relación entre sujeto y objeto en una realidad en la que se inserta. *"De ese modo se relaciona la obra con el mundo, por medio de un sistema de relaciones visuales que progresivamente implican dominios más amplios de la realidad física"*³⁰

A partir del equilibrio de pares opuestos, Monumental-Intimo, Estático- Dinámico, Aéreo-Subterráneo, Adentro-Afuera, Desmesura-Delicadeza, Geografía-Ciudad, Objeto-Sujeto.



Esquemas Gráficos realizados por autora SPR.

26. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon, op.cit., p.32

27. Fernando Pérez Oyarzun, Alejandro Aravena, Jose Quintanilla. Refiriéndose al Pabellón Alemán de Mies Van Der Rohe op.cit., p. 208.

28. Fernando Pérez Oyarzun, Alejandro Aravena, Jose Quintanilla. Refiriéndose al Pabellón Alemán de Mies Van Der Rohe op.cit., p. 206.

29. José María García del Monte, op.cit. p.158

30. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon, op.cit., p.9

CONSTRUIR UN VACIO Y UNA ROCA

Paulo Mendes Da Rocha relata las preguntas que se hacía al momento del encargo del Museo, al igual que Vilanova Artigas considera que si la pregunta está bien formulada ya tiene el noventa por ciento del problema resuelto.

Se preguntaba cómo sería un espacio para exhibir esculturas y encuentra la respuesta al ver una exposición de Henry Moore en el MOMA de Nueva York donde ve sus grandes esculturas. A partir de ahí define un espacio interior para la pequeñas esculturas y un espacio exterior para las grandes esculturas por un tema de tamaño y también para que sean afectadas por el aire, el viento.

La influencia de Moore se encuentra además en la construcción de la Forma, en la concepción de la materia y el vacío, del hueco, del material único, de la continuidad del objeto, la continuidad del espacio.

El MUBE se concibe como una escultura.

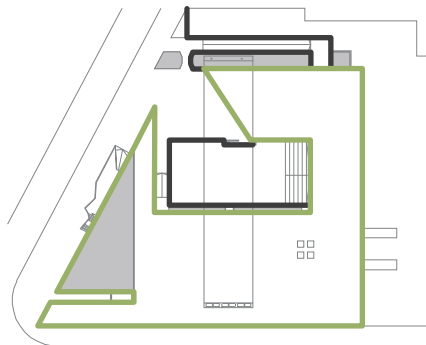
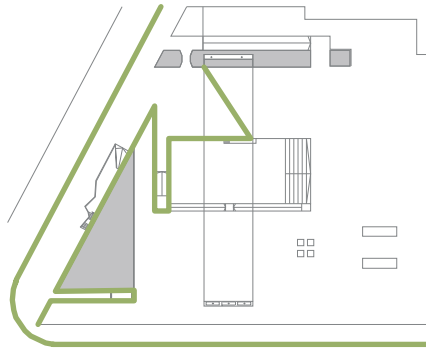
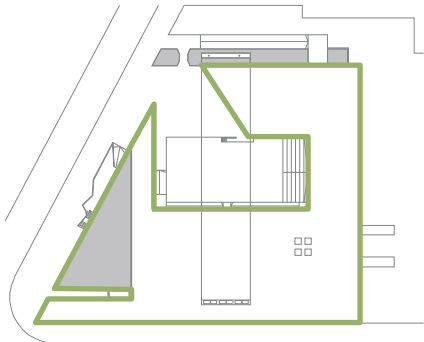
El Vacío construye un Orden material donde los espacios se interpenetran y los límites se desdibujan, cohesiona y pone las partes en relación.

Un Orden visual donde Sujeto incide en la construcción de la Forma. Observa y recorre movido por una fuerza ajena, los puntos focales se suceden unos a otros, el recorrido sin fin y sin puntos cúlmines vuelve a empezar.

*"El lugar hacia donde caminamos, apenas alcanzado, pierde su condición de meta para traspasársela al espacio siguiente."*³¹

El Vacío se construye a partir de la tensión justa en pro del equilibrio. Se tensiona y adquiere densidad manipulando el suelo como materia continua que se deforma para generar el vacío se contrae y se expande y surge allí un hueco, una cavidad.

Forma y contraforma se entrelazan en un contínuun de materia y espacio.





La Forma como materia moldeable construye un suelo levemente ondulado, una suave topografía. Se deprime, se eleva, derrama, se tensiona para convertirse en receptáculo de las actividades y posibilitar el acceso y el recorrido. La cueva, la caverna se construye a partir de la erosión del terreno, de su ahuecamiento, las circulaciones son sus grietas.

CONSTRUIR UN DINTEL

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

Su estaticidad, en cuanto que funcional organiza el continuun espacial de la plaza, orienta perspectivas, en cuanto que vocación figurativa, es puerta, transición sutil pero evidente entre el espacio de pertenencia a la ciudad y el espacio que configura el museo propiamente dicho.” 32

En el MUBE la estructura resistente como elemento ordenador y la Forma como síntesis adquiere su máxima expresión en la Construcción de la Marquesina que se concibe como un Dintel.

El Dintel genera una sombra, un espacio protegido ante la naturaleza, un umbral. Espacio denso donde se intensifica el rozamiento. Salva una luz de 60 metros con una viga 2metros. Construida como un puente parece que flota posibilitado por el empleo del hormigón pretensado del dominio técnico que concreta la Forma imaginada. El dintel se apoya por un lado directamente sobre un pilar pantalla y por otro interpone un elastómero para permitir la libre dilatación y despegar así el dintel del apoyo. La resolución de los apoyos del MUBE implica muchas decisiones de distinto Orden. Material, las meramente estructurales y Visual las que pautan la relación entre peso y levedad, entre objeto y soporte.



Los dos apoyos no buscan alivianar el Dintel ante el sujeto, el peso se expone mostrando el valor que encierra vencer la gravedad, se erige y así evidencia su esfuerzo. *"Con un peso no representativo sino fenomenológico, expresión de un deseo de conocimiento de la materia a través de su puesta en tensión"*³³

El Dintel constituye un contrapunto del suelo, una referencia para percibir el lugar estableciendo la escala del Espacio. La horizontal refuerza las alteraciones, los desniveles del suelo. Nuevamente Orden material y visual estructuran la Forma. *"Los accidentes que al descubierto pasan desapercibidos, bajo un dintel son potentes mecanismos de activación de ese plano y marcas de contraste para evaluar la intensidad de la cobertura."*

34

El Dintel establece dos escalas una que se vincula al entorno pautada por la gran luz de sesenta metros que indica una puerta a la ciudad, a la naturaleza. Por otro la escala que se asimila a las viviendas del entorno, la *"dimensión de mi casa"*³⁵ determinada por una altura libre de 2.4m más la viga de 2,2m que ampara al sujeto que es quien percibe el territorio.

El Dintel como artificio se contrapone a la naturaleza sin competir y exponiendo en el contraste el valor de ambos.

Fotografías realizadas por autora SPR.

33. José María García del Monte, op.cit. p.176

34. José María García del Monte, op.cit. p.116

35. Paulo Mendes Da Rocha en Entrevista realizada por autora SPR, San Pablo, 2010. Reproducida en Anexo



CONSTRUIR UN TERRITORIO

El sujeto esta puesto en el centro del proyecto y se construye así el Orden Visual del MUBE. Desde distintas posiciones planimétricas y altimétricas aprecia las esculturas colocadas en el exterior y en ese recorrido continuo las alteraciones solo refieren al movimientos del suelo no al modo de recorrerlo que se produce sin brusquedad y sin esfuerzo, creando la ilusión de la ausencia de resistencia al moverse. El recorrido es continuo, los dispositivos de circulación plantean alternativas, posibles caminos, los espacios se recorren lateralmente o según sus diagonales, oblicuamente, solo para atravesar el portal el recorrido es frontal.

*"Mientras recorremos el centro se desplaza con nosotros, como en los espejismos; más aún, recorreremos porque empujamos el centro con nosotros mismos."*³⁶

La dinámica del suelo pautada por el pasaje de lo cóncavo a lo convexo dirige el movimiento y señala los lugares. La graduación interior-exterior apoyada en el manejo de la luz y la sombra evita la discontinuidad y los bordes adquieren espesor. Los umbrales definen accesos, ineludibles, desmesurados, íntimos.

Un hombre que lo recorre una ciudad que lo reconoce, el gran vano establece una escala que dialoga con la ciudad y una vez debajo del dintel la altura conocida dialoga con el usuario que casi lo toca dejando atrás la ciudad, intensificando el espacio.

"El proyecto colectivo y el sujeto de la percepción están juntos de forma tal, que la obra exhibe la monumentalidad y la intimidad configuradas como la misma escala de proyecto".³⁷

Fotografías realizadas por autora SPR.

36. Fernando Pérez Oyarzun, Alejandro Aravena, Jose Quintanilla. Refiriéndose al Pabellón Alemán de Mies Van Der Rohe op.cit., p. 208.

37. Maria Isabel Villac, op.cit., p.21



HILANDO FINO

*".., la arquitectura de Mendes Da Rocha despliega una respuesta integral al problema planteado, que es tan capaz de resolver un vano de 110 metros como de diseñar un emocionante sistema de apertura automática de una ventana doméstica."*³⁸

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

Nada se descuida, las Barandas con un cuidadoso diseño del pasamanos y de los anclajes, "su trazado geométrico continuo, ... el doble tubo que responde al diferente descanso del pie o de la mano, ... o la plaza que enlaza ambos tubos, por no hablar del ritmo de anclajes... .. El modo en que la barandilla del MUBE resuelve las discontinuidades de las escaleras"³⁹

La incorporación de las luminarias embutidas en el dintel para no alterar la horizontal; el empleo del agua como contrapunto de la áspera superficie de hormigón continua; el puente como guiñada a una Venecia que admira. La inflexión de los muros en el acceso al interior del museo para que un taxi pueda estacionar debajo de la marquesina.

La modulación que estructura Forma y Función.

La definición del empalomado para lograr la perfecta horizontalidad de los suelos.

*"Resolvimos dejar como una plaza llana y árida la explanada del museo que termina en la cubierta del sótano, para acentuar la eventual instalación de esculturas, con luz y sombra."*⁴⁰

El Diseño del Jardín "invité a mi amigo Burle Marx para que hiciera el jardín, él mandó un diseño, todas aquellas figuras que hace. Le dije que el piso no puede ser de exposiciones en un museo de esculturas, no puede tener diseño. Él me miró y me dijo: ¿tú crees?; si, por favor le dije y él recogió todo." ⁴¹

Fotografías realizadas por autora SPR.

38. José María García del Monte, op.cit. p.231

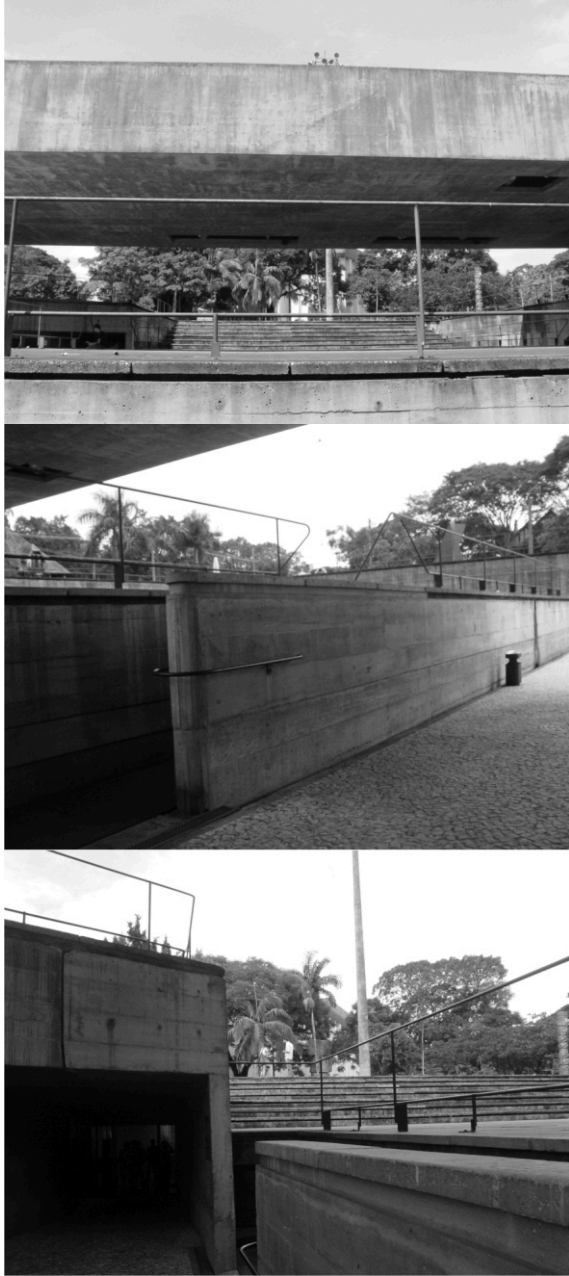
39. José María García del Monte, op.cit. p.216

40. Paulo Mendes da Rocha en: Paulo Mendes da Rocha, Helio Piñon, op.cit., p.34

41. Paulo Mendes Da Rocha en Entrevista realizada por autora SPR, San Pablo, 2010. Reproducida en Anexo







El MUBE construye su Orden movilizado por el Deseo, la Técnica lo materializa.

*"Siempre tuve atracción por la pobreza, por las cosas simples. Tengo la impresión de que todo lo superfluo incomoda. Todo aquello que de hecho no es necesario se torna grotesco."*⁴²

LOS DESEOS DEL ARQUITECTO

Paulo Mendes Da Rocha es brasilero, nació, vivió y se formó en un país donde a través de la técnica se transformó la naturaleza para poder habitarla y algo más. La influencia de su padre ingeniero le otorgó la confianza y el convencimiento de lo que se podía lograr a través de la misma usada adecuadamente. Considera que la belleza de la naturaleza es única y que no es el rol de la arquitectura reproducirla sino que ella crea otra belleza, es en constante diálogo con ella que su arquitectura se construye y dialoga. La arquitectura señala un lugar como una operación que hace ver y le otorga un nuevo valor y a su vez la naturaleza y la ciudad intensifican la Forma, le dan sentido.

Con una visión moderna y sin inocencia no renuncia al potencial transformador de la arquitectura, confía en el hombre como hacedor de su destino diseñando su futuro con el convencimiento de que ese será el tiempo de su Arquitectura.

*"Mi arquitectura está siempre inspirada en una idea, no en los cánones clásicos de la arquitectura, y no está referida a modelos paradigmáticos -como el palacio o el castillo-, sino a cómo el hombre transforma el lugar de habitar, con gran interés social y solidario, mediante una visión abierta al futuro"*⁴³

Fotografías realizadas por autora SPR.

42. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon, op.cit., p.19

43. Paulo Mendes da Rocha en *De las posibilidades arquitectónicas del pretensado. Técnica y Proyecto en la Obra de Paulo Mendes Da Rocha*, José María García del Monte, op.cit., p.88



Entiende la arquitectura como forma de conocimiento de la realidad capaz de transformarla utilizando la técnica como herramienta.

Con una actitud crítica y reflexiva asume su presencia en su tiempo y desde ese lugar Desea, se nutre del pasado, del saber acumulado a lo largo de la historia y se proyecta al futuro asumiendo que la Forma trasciende al Hombre que la imagino. Lo moviliza el Deseo que construye la Forma antes que esta adquiera su dimensión física.

Comprometido con el rol de arquitecto opina, *"Tengo la impresión de que la existencia humana está asegurada por la formación de la conciencia y el lenguaje, particularmente aplicadas a la espacialidad de aquello que sería la construcción del hábitat humano... Ya dicen que tal vez los arquitectos sean los últimos humanistas."* 44

Convencido del rol social de la arquitectura su búsqueda es persistente, para construir vacíos dentro de la densidad, encuentro donde hay desencuentro, buscando una ciudad más democrática, más abierta, más colectiva, y en definitiva más Bella.

*"El posicionamiento crítico hacia las contradicciones espaciales y sociales de la ciudad contemporánea puede y debe ser una de las principales claves de lectura de la obra de de PMR., es igualmente verdad, que tal posicionamiento no agota su significado, su alcance y principalmente su "projetística". Una "projetística" que se pretenda socialmente crítica, no parece dispuesta (es una lección de Artigas) a abandonar un concepto fuerte, moderno de proyecto. Que continua apostando en la fuerza de su evidencia pública como elemento constructor, no apenas de sociabilidad, pero también de bienestar individual y placer estético."*45

Un hombre que comparte su saber, que considera que la conversación cara a cara es insustituible porque en ella está presente la expresión del rostro y del cuerpo, ofrece resistencia a la pérdida de valores de la Forma, del Hombre, de la Arquitectura y desde ahí Desea.

En el MUBE los deseos se suman sin confundirse...

Fotografías realizadas por autora SPR.

44. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon, op.cit., p.19

45. Otavio Leonido, *De Arquiteturas e Ideologias. O esquema arquitetura carioca versus arquitetura paulista*. Artículo 079.02, diciembre 2006. Disponible en la página web: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/285>



CREAR UN VACIO

El arquitecto interpela la realidad, duda y se pregunta "cómo era un museo, que era un museo de esculturas. Qué es el espacio exterior? Que es el espacio interior?".⁴⁶

Establece hipótesis provisionarias buscando respuestas.

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

Un edificio suspendido como el MASP de Lina Bo Bardi quedaría aislado con en relación territorio y a la ciudad, su acceso sería demasiado distinguido."⁴⁷

Para finalmente "A partir de recorrer el predio y percibir la diferencia de nivel que existía recorriendo el perímetro,.. se desencadenó una idea nítida... Surge a partir de ahí la idea... de ese jardín que no es ninguna construcción."⁴⁸

En una ciudad como San Pablo densamente poblada y edificada el Vacio constituye un valorpreciado y se convierte en objeto de Deseo.

MARCAR EL TERRITORIO

El vacío está ahí presente, silencioso para ser valorado, disfrutado, recorrido. Es preciso hacerlo tangible, visible, identificarlo en el territorio.

Se hace presente el Deseo del abrigo que funda un lugar, que delimita un vacío para habitar.

La piedra que contra la gravedad se eleva construye una cavidad vacía para la vida, pone en valor el suelo liberado dejando debajo esa sombra buscada, acogedora y doméstica.

Techo protector, geometría perfecta que marca la intervención del hombre en la naturaleza. Hombre y territorio se miran de frente.

Fotografías realizadas por autora SPR.

44.Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha*, Helio Piñon,op.cit., pp.32-33

45.Ibidem



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

*Captar el acto fundacional del primer abrigo construido, configurar su ritualidad como acto fundamental que inauguró el hábitat humano y distinguió y liberó, de forma inexorable, al hombre de la naturaleza, es la dimensión que reitera esta obra."*⁴⁶

PROTEGER UN COFRE

Se señala un espacio, donde las grandes esculturas se exponen al sol, el viento y la lluvia. Ligadas a la geografía que las soporta construyen el paisaje.

En *"..las cuevas con tesoros, las criptas medievales o las excavaciones arqueológicas"* ⁴⁷ El territorio se horada, se ahueca para generar un espacio interior bajo tierra donde albergar los pequeños objetos que el sujeto atesora.

"En el caso de un museo primordialmente de esculturas, un tanto cargado de simbolismos y por razones de memoria, encontré que sería mejor invocar a la caverna".⁴⁸

AHI, UN HOMBRE.....

Fotografías realizadas por autora SPR.

46. Maria Isabel Villac, op.cit., p.18

47. Josep Ma. Montaner. La Obra de Paulo Mendes Da Rocha en el panorama internacional. Paulo Mendes Da Rocha, Ed. Gustavo Gili. 1996,p.11

48. Paulo Mendes da Rocha en: Paulo Mendes da Rocha, *Projetos 1999-2006* vol.2. op.cit.,p.p. 21-22



LA POETICA DEL MUBE

“Llamo carácter al efecto que proviene de un objeto y causa en nosotros una impresión cualquiera...Dotar de carácter a una obra es emplear con justeza todos los medios apropiados para no hacernos experimentar más que las sensaciones necesarias al tema” 49

La Forma encierra un Discurso. El arquitecto como el escritor *“está preocupado de cómo va a seducir, porque lo que quiere decir necesita ser leído hasta el final”*⁵⁰.

El Discurso detrás del MUBE es claro y fuerte producto de un riguroso Orden, Deseos profundos y un fuerte contenido Simbólico. Forma y Contenido. *“La arquitectura brasileña es una línea horizontal levantada del suelo, afirmación simple y delicada de esperanza en el futuro, fuerza irreversible de disolución del pasado pobre y oprimido, fundación de la patria, abstracta y metafísica”* ⁵¹

El hombre se enfrenta a la naturaleza a través de la técnica la transforma, señala un lugar, se protege y guarda sus tesoros.

Fotografías realizadas por autora SPR.

49. E. Boullée, *Essai sur l'art*, Traducción de Carlos Manuel Fuentes, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1985. p73

50. Paulo Mendes da Rocha en: *Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006 vol.2*, op.cit., p 15

51. Alvez Costa, Alexandre, en la monografía *“Fernado Távora”*, Blau, Lisboa, 1993



El MUBE trasciende el Discurso. A través del espacio como Hueco, de sutiles tensiones y equilibrados Contrastes la Forma alcanza una dimensión poética.

Nacer es el primer acto del Hombre, salir de ese espacio protegido es el primer contraste de su vida. Afuera un mundo frágil. El hueco constituye la cavidad primera e íntima donde nos albergamos antes de llegar a este mundo, primer receptáculo para la vida. Hueco y Contraste son parte de su memoria y en su búsqueda el hombre permanece mientras vive.

El Contraste y el Hueco construyen el MUBE otorgándole densidad al espacio e intensidad a la vivencia.

En su Poética resuena toda la existencia del Hombre.





EPILOGO

Lo simple a veces se subestima o se olvida. Lo simple es esencial y no por ello obvio, encontrarlo implica una búsqueda, enfrentarse a la confusión, transitar procesos complejos, de preguntas, dudas hasta alcanzar la claridad.

Este trabajo explicita cosas simples y valiosas. Es necesario conocer, cuestionar, aceptar, discutir para estar en condiciones de Transformar.

Buscando una construcción colectiva del pensamiento, de la enseñanza y de la arquitectura, es fundamental decir lo que se piensa. Reivindico el valor de las cosas simples y el potencial transformador de la arquitectura que ofrece resistencia a realidades aparentemente inevitables.

La Arquitectura aún puede buscar utopías.

"Yo pienso así porque me conviene, no puedo imaginar otra razón, te puedo defender y discutir esas ideas, pero no que sea un dogma" 52

ANEXO

ENTREVISTA A PAULO MENDES DA ROCHA, SAN PABLO 2010

Realizada personalmente en su Estudio en San Pablo en enero de 2010.

Duración: 2hs.15min.

SP. En el trabajo de investigación que estoy realizando me propongo estudiar tres arquitecturas paulistas referentes: la FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo) de Vilanova Artigas, el MUBE (Museo Brasileiro de Escultura) de tu autoría y la Casa de Carapicuíba de Angelo Bucci y Alvaro Puntoni. Me interesa analizar si en esas tres generaciones de arquitectos paulistas existen constantes que se verifiquen en su arquitectura y que incidan en la enseñanza.

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

Por el año 45 se comienza el proceso por el que la escuela de arquitectura busca transformarse en autónoma, salir de la politécnica y funcionar dentro de la Universidad. Esta escuela de arquitectura se formó alrededor de la Politécnica, por lo tanto todas las técnicas se conciben como sustancias primeras.

La historia de la arquitectura adquirió una consistencia con el amparo de la facultad de filosofía, una visión crítica de la historia incluso hasta el día de hoy. Estudiabas historia de la arquitectura hasta un punto en que era historia. La filosofía era muy desarrollada; Levi Strauss era profesor de esta disciplina aquí, a consecuencia de la guerra vinieron muchos científicos, antropólogos...

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

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

SP. Pero, ¿crees que esa visión tan crítica o reflexiva se mantiene en los jóvenes arquitectos?

PM. A duras penas, muy difícilmente. El mercantilismo dominante en el ámbito de la arquitectura mundial ya corrompió la cuestión de tal manera que lo deseado por las familias burguesas es tener un hijo arquitecto para hacer dinero. Proliferan las escuelas, el diploma y se hace arquitectura como una cosa banal, formal.

SP. En la entrevista con Rosa Artigas ella me decía que en cierta medida estos jóvenes arquitectos buscaron como referentes Vilanova y a ti, que no fue un proceso natural de decantación.

PM. Si claro, Artigas tiene una gran importancia porque siendo un joven profesor del curso de arquitectura de la politécnica, asumió la bandera de este proceso de sacar de la politécnica y convertirla en autónoma dentro de la universidad. Entonces la "cabeza" de la estructuración de cómo hacer este curso; tanto que los "padres" de esta facultad son Flavio Morta, teórico filósofo, y Artigas. Incluso el propio edificio de la FAU hecho por Artigas, es de una manera puramente arquitectónica un discurso sobre esta mentalidad. ¿Qué espacio es este? Es completamente nueva la visión de aquel todo, no tiene corredores..., es un espacio que es un discurso educativo.

Hay quienes dicen que es una escuela donde hay mucho ruido, pero en las otras escuelas ¿cómo se hace? , se tranca la puerta para que no haya ruido. Es la propia esencia de la arquitectura, de que la ciudad esta hecha por la gente y no por construcciones. Después se construye.

SP. Crees que los jóvenes arquitectos paulistas se resisten a las tendencias globales.

PM. Con ese razonamiento, con esas reflexiones, uno comprende eso; que está siempre en una resistencia activa a esta rueda del desastre, ¿no?

Pone a la arquitectura otra vez en la punta de la cuestión, que es el evitar el desastre de la ciudad contemporánea.

SP. Los jóvenes arquitectos que no comparten o no se embanderan con esto que me planteas, simplemente aparentan que resisten por un tema formal.

PM. No es defensa de un tema formal, es defensa de una idea de carácter socialista; la importancia de un desiderátum social. Pueden parecer que son pero no son, puede ser.

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

Por eso es que digo que no hay "joven arquitecto"; no son los profesores que hablan hoy los que son nuestros maestros. Ayer mismo estuve hablando con un señor interesante:

Por eso es que digo que no hay "joven arquitecto"; no son los profesores que hablan hoy los que son nuestros maestros. Ayer mismo estuve hablando con Keneth Frampton, me decía que estamos en estos días en un momento de pasaje muy difícil, y él se acordó de una reflexión de Gramsci, que dice que lo nuevo no consigue aún aparecer, lo viejo aún no ha muerto. En este intersticio muchos malos síntomas aparecen. Estamos viviendo el momento de los síntomas mórbidos de: ¡la ciudad es un desastre!; ¡los coches no andan!...En todas partes del mundo es así, no va a cambiar de un momento al otro. Este intersticio es una reflexión de ¿hace cuánto?; desde los años 30.

SP. ¿Consideras que eso el arquitecto lo aprende por fuera de la escuela?

PM. Eso se aprende por fuera de la escuela. Las escuelas son un tratado que la sociedad establece para poner diplomas, LA LICENCIA para ejercer la profesión. Pero el saber no está en la escuela, éste viene con toda la historia. La biología, por ejemplo, no nace en la facultad de medicina, tienes que comprender la ciencia. Por eso la arquitectura se vuelve interesante cada vez más en esta visión crítica de la FAU.

No es que se tenga que saber todo (lingüística, antropología, historia, política, etc.)

Hay que imaginar que la arquitectura es una forma peculiar de conocimiento, pasa a ser al mismo tiempo reflexiva, solicitante de otras disciplinas. La facultad de arquitectura puede ser la escuela más importante en el ámbito de la universidad. Veo en este intersticio una perspectiva poco optimista, porque este momento es muy difícil. Hay una esperanza de que la arquitectura venga a ser la cuestión principal dentro de la universidad; "cómo construir el hábitat humano", es interesante considerarlo.

SP. La arquitectura podría reproducir la realidad o no.

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

SP. ¿No consideras que esa actitud reflexiva se transmite al alumno en la manera de pensar?

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

SP. El docente, puede enseñar herramientas proyectuales, de composición solamente; pero en realidad...

PM. Te imaginas que fuera literatura. Puedes enseñar cómo se manejan esos recursos tan pobres, digamos, 25 letras; con ellas todo lo que escribió Shakespeare, Dante, García Lorca. Aquellas 7 notas musicales, todas las sinfonías.

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

Se puede educar un arquitecto pero no enseñar a hacer arquitectura. Plantearse cuáles son las cuestiones delante de un proyecto. Tienes que decir: ¿dónde están los problemas aquí? Para resolver ese deseo con los recursos que tenemos. Siempre trabajamos con la adversidad ¿no? Tú tomas una piedra y cae; bueno, si corto así puedo hacer una catedral, con la misma fuerza que derribo la piedra, la mantengo en pie.

Es nuestra historia, la experiencia es ésta, puedes hacer lo que quieras. Ahora, ¿qué quieres?, ¿qué queremos? No se estudia arquitectura para ser arquitectos, se estudia arquitectura para resolver el problema de los que vienen.

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

Si tomas por otro lado, aspectos de la FAU, ¿tú crees que eso es un ejemplo de todo ese discurso?, tú eres quien debe decir eso. En ese contexto, un ejemplo material, puede servir para decir: "ahí está aquel pensamiento". Uno de los ejemplos más interesantes de esta arquitectura paulista, es el museo de arte moderno de Rio de Janeiro de Eduardo Reidy, no es de un arquitecto paulista; por lo tanto este pensamiento no es una invención paulista, pero fue algo que en esta escuela surgió con mucha claridad. Principalmente por la presencia de Artigas, de Flavio Morta, de la politécnica.

SP. ¿Trabajaste con Vilanova?

PM. Él me invitó para ser su asistente en el año 59. Yo ni estudié en esta escuela, fui formado en una escuela particular Mackenzie. Artigas dijo que los profesores de 5to año podían proponer a la universidad dos o tres asistentes nuevos, y me invitó, la universidad me contrató. Después en el año 64 vino el golpe militar y dejamos la Escuela. Luego vino la amnistía y los que habíamos sido destituidos conversamos: ¿volvemos o no?, y volvimos. Regresé y cumplí lo que la ley permite; con 70 años hay que jubilarse, quieras o no. Esa es mi pequeña biografía dentro de la Facultad. Entonces ¿por qué Artigas me invitó?

Yo ya había hecho una cosa u otra y en el 56 gané un concurso que vieron muy interesante.

SP. ¿Qué influencia crees que tuvo el movimiento moderno en esa manera de pensar?

PM. Está todo ahí, en la historia de la humanidad. Esta formación nos hace ver; Artigas es una de las personalidades de este movimiento, en este pequeño ejemplo de la FAU, tú podrías comprendiendo el ámbito de la cuestión, mirar la obra y decir: "no, esto no está bien"; él no sabe hacer lo que los otros pretenden. No está hecho ya, es un horizonte para discutir todas las cuestiones.

SP. Con respecto a la ciudad y en particular a San Pablo, tengo la percepción de que es cerrada.

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

SP. La casa Butantã sin embargo es abierta, no hay rejas.

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

SP. Pero es una excepción.

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

SP. Por otro lado, el MUBE fue enrejado.

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

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

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

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

Antes de examinar los detalles estudie cómo era el lugar, la topografía es interesante.

El espacio disponible eran 7000 metros cuadrados y el emprendimiento no podía superar los 2500 metros cuadrados de construcción.

Lo primero que pensé fue que la parte de exposiciones era al aire libre, es muy importante en un museo de esculturas. Las esculturas que están ahí son difíciles de meter dentro y no tienen la misma belleza. Yo vi una exposición en Nueva York de Henry Moore; en aquel pequeño patio, bellísima la exposición, eran 5 o 6 bellísimas esculturas. Un museo de escultura tiene que tener una parte muy importante para exposición al aire libre. Surge una cuestión interesante; en una parcela de la ciudad, sea cual sea la forma, todo lo que construyes, deja espacios que son sobras, retiros; espacios sin carácter. ¿Cómo es que voy a hacer ese espacio de exposición al aire libre?

¿Qué otra hipótesis tenemos? Podemos hacer el patio interno; es otra figura arquitectónica, pero no excluye las sobras. Este patio interno para nosotros particularmente en América Latina, es horrible, porque es el espacio de la opresión, de la casa del señor, del convento. Un lugar que no se ve. Otra hipótesis es techo-jardín que es un espacio bellísimo al aire libre porque la levitación es interesantísima, es simplemente el abismo. Es muy lindo, pero no excluye, una vez más, las sobras. Para llegar allá, tiene que existir un ascensor que llegue, a su vez tener una cabina, salir afuera, hacer una rampa..., es muy difícil. Es un espacio discutible porque no excluye las sobras.

Con este problema vi las diferencias de nivel y dije: bueno, si hago todo el territorio como espacio para esculturas al aire libre, y ubico el museo en un subsuelo porque la topografía lo permite. Se puede decir que lo que viene después es una especie de consecuencia porque empecé este diseño.

No es un dibujo, esto que describí es lo que se llama el diseño. Si el diseño es bueno, él mismo comienza a hablar por sí.

Ahora voy a comenzar a disfrutar de este espacio al aire libre que no era nada. No se puede hacer un museo que no es nada. Entonces, tenemos que tener instalaciones donde funcionen las cosas menores; puedo hacer arriba escaleras que puedan ser un teatro.

Voy a hacer una señal, para que se vea que allí hay algo. Perfectamente horizontal, para que gane valor ese territorio y se vea bien.

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

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

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

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

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

Cosas así que van surgiendo, por ejemplo; si haces que una gran parte de este jardín sea el propio techo de la construcción hay un problema, para disponer las esculturas tiene que ser horizontal perfecto no así para desagotar las aguas pluviales. La solución fue una exagerada contraflecha de la estructura, esto se impermeabiliza y las aguas van por ahí. Para caminar hicimos un piso flotante perfectamente horizontal (por las esculturas), el agua penetra y sale por abajo. Esta horizontalidad absolutamente perfecta y todo el pavimento es una obra arquitectónica que no se evalúa porque estamos viciados en que si no hay una exuberante formalidad no se aprecia. Es muy simple, estamos habituados a pisos suspendidos que se hacen para oficinas. Si imaginas una cosa que de por si es de una distracción estúpida no tiene sentido. Por ejemplo, Shakespeare tiene que inventar una historia banal de dos jóvenes enamorados que toman veneno. Es una historia de niños, para convocar las palabras y plasmar la solemnidad de las pasiones humanas en esas palabras magníficas. La historia es banal, porque es nuestra de todos los días. Si hago un museo de esculturas donde tú entras y hay luces, una bella escultura, supongamos; después afuera, al sol pleno, este es el diálogo del museo de escultura. Es primordial, más importante que todo, no la forma del museo. No es de un funcionalismo estricto. Porque esta es la cuestión: ¿cuáles son los problemas?, no estaba escrito que eran esos. El arquitecto dice cuáles son los problemas en el caso.

SP. ¿Incide el movimiento moderno en la experiencia del espacio, en la manera de percibirlo?

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

SP. Sin embargo en mucha arquitectura contemporánea la experiencia del espacio es dejada de lado, no es parte del centro de esa arquitectura.

PM. Sí, puede ser. Son formas gratuitas, sin significado.

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

Es muy interesante considerar la arquitectura así. Es posible reflexionar sobre la arquitectura, sino es un dato que ya está dado.

Mismo sobre esta cuestión de arquitectura moderna, yo no sé..., los estudiosos necesitan hacer capítulos. Arquitectura siempre tiene que ser moderna, en el sentido de lo que significa la idea de moderno. Entonces, ¿cómo puede ser más o menos moderno? Es siempre actual

SP. ¿Hacia dónde va la arquitectura contemporánea?

PM. Esta indagación ya es todo: ¿dónde va la arquitectura?; ¿dónde va la gente?!

SP. Helio Piñón plantea que tu arquitectura es una resistencia, para defender la experiencia del espacio.

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

SP. ¿No sentís que por más que vayas cambiando, hay cosas que se repiten?

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

Por ejemplo, la verticalización que la técnica permitió, deseamos concentrar para el transporte público, para el trabajo y disfrutar de la vida; es mejor que una casita. Eso ya es parte de este hábitat contemporáneo. Puede discutirse que no tenga sentido que un niño habite a 100 metros de altura, esa es otra cuestión.

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

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

La arquitectura influye en la facultad de derecho, en la facultad de medicina, en todo lo que quieras. En la idea de servicio de salud..., para todo se puede decir que hay una idea arquitectónica, envuelve una espacialidad. Esta es la escuela paulista, la arquitectura que es reflexiva, no la arquitectura hecha. Esto no se puede enseñar, pero se puede educar un arquitecto. De cierta manera arquitectura sin ética no existe.

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

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

SP. Tú dices que si me planteo bien el problema, deseo determinadas cosas; el proyecto entra a hablar por sí solo...

PM. Si lo que deseas es correcta, sino en vez de hablar empieza a vomitar.

SP. Hay algo que le da consistencia, que hace que nada le sobre.

PM. Si, que uno se queda frío.

SP. Que todo este trabado. ¿Eso no está apoyado en la composición?, en el dominio de las reglas.

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

SP. Se dice que hay una influencia de las vanguardias neoplasticistas en tu manera de componer.

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

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

Es una tienda que vende cosas carísimas, no es una tienda popular, hace decoraciones de casas, tienes que ir a elegir. Son reuniones que está el arquitecto, el marido, la mujer que viene con dos amigas, el decorador; tres o cuatro automóviles para cada cliente. El estacionamiento es una cosa fundamental, la avenida es de alto tránsito y no es de peatones, tengo que ver la vitrina desde el automóvil. El estacionamiento está muy próximo al río y hacerlo subterráneo es costoso y por las rampas de acceso con 30 metros es poco. Lo mejor es usar todo el terreno para estacionar. Levantamos la Tienda para que la visión de la vitrina sea óptima.

Los detalles, son consecuencia de esto; por ejemplo, 30 metros de frente, libre por la avenida, un retiro lateral pequeño obligatorio. Sea cual sea la estructura para salvar 30 metros, por más bajo que pueda hacer el estacionamiento, tienes una altura estructural porque lo ideal es que en el estacionamiento no haya pilares. Hice dos vigas de concreto armado.

Vimos con el calculista, que la altura debía de ser de 1 metro la prolongo a dos metros para armar la vitrina para colocar los objetos. Es más, convenzo al señor que los dos lados tienen que ser iguales, no tiene fondos y que el escritorio tiene que estar fuera del área expositiva. El espesor que se ve no es el espesor; es consecuencia de que la vitrina esté ahí. Hecho esto, por perfección, introduzco una cabeza de acero, el vidrio, es la consecuencia.

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

SP. En el MUBE ¿cómo tomaste la decisión de que la marquesina se apoyara solo en dos puntos?

PM. Pensé que esta señal sería bonito si fuera una línea. Los 60 metros son porque abajo son tres salones de 20 metros. La marquesina es así por causa del recalce diferencial, es todo consecuencia del diseño básico: acá subterráneo y una señal arriba.

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

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

Por otro lado, si haces todo y pones lucecitas en el gran terreno con 7000 metros siembras Disneylandia. Es muy importante que mantengas la integridad de lo que quieres ahora. Puse algunas oportunas en la parte más alta para poner exposiciones, para hacer un teatro, manifestaciones. De noche se puede ver como una cosa que flota con luces. La iluminación de ese jardín también es un problema. En Río hay un gran jardín de 20km de Burle Marx. Ellos desarrollaron con una industria un poste especial de 40 metros de altura, con un diámetro muy pequeño. No percibes de dónde viene la iluminación. Puse uno solo en una posición estratégica, la idea es que tuviera reflectores, algunos fijos para el día a día y otros móviles, todos comandados por computadora; nunca se hicieron, ilumina todo la propia marquesina.

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

SP. ¿Por qué decidiste utilizar hormigón como terminación?

PM. Si la construcción es delicada, de concreto pretensado y es bien hecha, el resultado ya está. En los primeros dibujos para ver lo que quería hacer de este museo, de partida no hablé con ningún calculista porque no creí que habría grandes problemas. Incluso en la marquesina, a groso modo hice un precálculo de 2 metros de viga para poder evaluarlo. Una pieza única de hormigón pretensado, flotante, como un puente.

Creo que construido así, con esas exigencias técnicas, el resultado ya es de por sí una obra maravillosa, inclusive una obra maestra.

Esa fractura absoluta entre ciencia, técnica y arte en el caso de arquitectura es estúpida. La arquitectura es cualquier cosa al mismo tiempo, es arte, ciencia y técnica. Por tanto el éxito de la técnica tiene un valor estético para nosotros. Un apunte el Golden Gate, lo encuentro la obra maravillosa del siglo. Revestirla de que? Era por sí una maravilla.

SP. Se asocia a la arquitectura paulista con el empleo del hormigón visto, que con una vegetación exuberante genera un fuerte contraste.

PM. No creo, en la ciudad no hay vegetación ni mucho menos exuberante. No tengo una posición tomada, pero pienso que no tiene una cuestión esteticista envuelta; claro que tiene para los tontos que quieren hacer ahora una arquitectura paulista, ahí sí.

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

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

Por ejemplo es una tontería imaginar que una ciudad va a ser levantada porque se hace un museo que todo el mundo va a mirar. Una cosa es el Louvre, porque históricamente ahí está la Victoria Samotrosia, por ejemplo. Hacer hoy un museo es otra cosa, albergar exposiciones transitorias, una cosa más viva, no tiene que hablar por sí tanto. Nunca vi hablar de lo que estaba dentro del museo de Ghery.

La Casa de Butanta, si yo mismo tuviera que mirar aquello; pienso que estaba empezando, tenía cuatro hijos, y ¿qué casa voy a hacer?, ¿un divertimento no?; levanto, abajo se puede hacer cualquier cosa. La vida mostró que es así, ahora tengo seis hijos, ya hicieron club de no sé qué, fábricas de tablas de surf, fiestas para cien personas.

Me intereso que tuviera una modulación de prefabricado, no es prefabricado pero tiene una lógica de prefabricación, las ventanas todas iguales, me intereso eso y especulé un poco.

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

Tendría que empezar por la matemática, el universo para los niños, no hacer misterio, es una visión burguesa de la enseñanza; el profesor es el que sabe, tú no sabes nada. Tú tienes que cultivar la ignorancia para poder ser profesor, se hace eso en la escuela de arquitectura. Yo soy el profesor... voy a decir esto, el método, yo que sé... ¿qué método? Tiene que saber e improvisar, no a partir del cero hay una experiencia histórica; es complicado, el hombre es muy complicado. La cultura tiene que estar en cultivación siempre, no está pronta.

El profesor sabio desde mi punto de vista, tiene que decir al alumno: yo no sé nada, ustedes con certeza, están viendo todo.

Una cosa interesante de considerar es la fuerza de la cultura popular. En cierta medida, el pasaje de la Edad Media al Renacimiento se dio por la cultura popular. Esta cultura popular se forma más de una vez, en mi opinión, de un modo mundial, sobre la existencia de fragilidad del planeta.

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

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

No nacemos humanos, nos convertimos. Un arquitecto no debe leer nunca arquitectura. Un buen profesor debe decir: no entren en la sala de aula con libros de arquitectura. Debe leer lingüística, antropología, formación de la conciencia del lenguaje. ¿Qué dicen los filósofos? Hay muy pocas cosas sobre Arquitectura que son interesantes; Tafuri, Frampton..

Esta es la escuela paulista, una escuela de formación de carácter eminentemente cognitivo, discursivo, crítico. El arquitecto puede no saber qué hacer, pero puede saber muy bien lo que no hacer. Por ejemplo nunca debería ser desvitalizada el centro de una ciudad, es una negación del andamio histórico. En una visión de miedo, se cultiva el miedo y se cierra todo. Los jóvenes qué van hacer; algunas estupideces se cometen muy groseramente, muy fáciles de criticar. Acá se venden en Brasil apartamentos de 80, 100 metros cuadrados con tres suites. Estos apartamentos, tienen tres y a veces cuatro espacios para el auto, es la parte más cara.

Pagas más por albergar el auto que a un hijo. Si miras en los anuncios en el diario de los domingos, el dormitorio es un cubículo con armaritos, camita, un pequeño baño privado; en este compartimento que es para un hijo, que se pretenda que crezca, que estudie, que vaya a la universidad, no cabe el automóvil.

Quitar la universidad del corazón de la ciudad, hacer una ciudad universitaria, es otra estupidez. Esto se hizo en San Pablo. No se debe hacer esto, no se debe hacer aquello. entonces vamos a ver cómo se hace.

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

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

PM. Se desmoraliza la arquitectura, es una cuestión política, no se ejerce la arquitectura en el poder público; un gobierno no existe sin arquitectos. Los mejores consejeros de un gobierno deben ser urbanistas y arquitectos.

SP. Es fundamental que no sean sólo empujes individuales, que los arquitectos estén nucleados.

PM. Tienen que organizarse, hacer acciones políticas, los físicos también.

Para los físicos la bomba atómica es un desastre, no es eso lo que pretendían con sus investigaciones, la destrucción. Hay una pieza de teatro maravillosa que se llama "Los Físicos", el autor suizo Friedrich Dürrenmatt. Están los físicos nombrados por sus nombres verdaderos en un manicomio, todos locos, quedaron locos por causa de la bomba atómica, por lo que se hizo con su conocimiento.

Estamos empezando a comprender todo esto, hay una apertura...

La condición humana en el universo es fragilísima. Somos inventores de nosotros mismos. No es una existencia premeditada. Dependemos de nosotros exclusivamente, la arquitectura es comprender eso, para decir qué hacer. El problema ahora es la misma ciudad, la arquitectura puede ser un instrumento de destrucción; puede producir desastres, por cierto que puede, justificar el desastre. ¿Cómo enfrentar la ciudad para que no sea un desastre?, tiene que ser con serenidad y con seguridad. Por otro lado parece sencillo, una ciudad ideal.

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

Otra cuestión es que la ciudad es un gran centro cultural sin embargo se hacen centros culturales. Cualquier boliche con mesas y cervezas es un centro cultural, que se dice, quienes se encuentran, profesores, periodistas, operarios, borrachos.

SP. En el libro "Cuando las Catedrales eran Blancas" Le Corbusier, señala la diferencia entre El Cocktail en Nueva York y el Aperitivo Francés. Que el primero se toma a la salida del trabajo, se toma de pie con gran número de personas, todo el mundo grita y la conversación no es posible. En el Aperitivo, la gente se sienta entorno a una mesa, se habla y se discute.³³

33. Un aperitivo francés se toma estando la gente sentada alrededor de una mesa. Se reúnen dos, tres, cuatro personas. Los comensales han sido elegidos. El aperitivo se bebe lentamente. La conversación es tranquila; entrecortada a veces por silencios de bienestar. Se habla, se discute; también puede haber una disputa. Pero la idea tiene continuidad. Así nacen las ideas personales, los puntos de vista, las opiniones. Es el ágora entorno a un sifón. Cuando las Catedrales eran Blancas, Le Corbusier, pág."op. cit" 143.144

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

Bueno, ahora es un poco diferente, desde el punto de vista del lenguaje, la expresión del otro hace falta. Es muy diferente hablar a viva voz; las tonterías que se dice por internet no se tienen el coraje de decir así. Es muy curioso, yo no sé qué va a suceder.

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

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

RESUMEN BIOGRÁFICO

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

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

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

Sus proyectos ganan diversos concursos públicos destacándose el Palacio Legislativo del Estado de Santa Catalina, el Gimnasio de Deportes y remodelación del área del Club Atlético de San Pablo, el Pabellón de Brasil en la Expo'70 en Osaka, El Museo Brasileiro de Escultura. Su proyecto en el concurso internacional para el Centro Georges Pompidou, en París, en 1971, fue premiado.

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

Participa como conferencista y profesor invitado en universidades brasileras y extranjeras. Su obra fue presentada en varias exposiciones internacionales.

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

Recibe el Premio Pritzker, en 2006.

- ARTIGAS, ROSA (org.) Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1957-1999 vol.1. Textos: Paulo Mendes da Rocha. Memorias de los proyectos: Guilherme Wisnik. Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2002.
- ARTIGAS, ROSA (org.) Paulo Mendes da Rocha, Projetos 1999-2006 vol.2. Entrevista de Guilherme Wisnik y Martin Corullon. Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2007.
- ARTIGAS ROSA, LATORRACA GIANCARLO, PIRONDI CIRO, PUNTONI ALVARO (eds). Vilanova Artigas. Serie Arquitectos Brasileiros. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundación Vilanova Artigas, San Pablo 1997.
- ARTIGAS, JOAO BATISTA VILANOVA. Caminhos Da Arquitectura. Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira (org.) Ed. Cosac & Naif, San Pablo 2004.
- CHING, FRANCIS D.K., Arquitectura Forma, Espacio y Orden. Ed. G.Gili, México 1998.
- GARCÍA DEL MONTE JOSÉ MARÍA, De las posibilidades arquitectónicas del pretensado. Técnica y Proyecto en la Obra de Paulo Mendes Da Rocha. Tesina, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica de Arquitectura de Madrid, 2006.
- LE CORBUSIER, Hacia una arquitectura, Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1998.
- LEONIDO, OTAVIO, De Arquiteturas e Ideologias. O esquema arquitetura carioca versus arquitetura paulista. Arqutextos, São Paulo, Artículo 079.02, Vitruvius, diciembre 2006. Disponible en la página
web:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/285>
-

MAHUFUZ DA CUNHA, EDSON, Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, Artículo 057.02, Vitruvius, febrero 2005. Disponible en la página web:
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057_02.asp

MAHUFUZ DA CUNHA, EDSON, Transparencia e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista. Artículo 079.01, diciembre 2002. Disponible en la página web:
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq079/arq079_01.asp

MAHUFUZ DA CUNHA, EDSON, Reflexões sobre a construção da forma pertinente. *Arquitextos*, São Paulo, Artículo 045.02, Vitruvius, febrero 2004. Disponible en la página web:
www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045_02.asp

MONTANER JOSEP MARIA, VILLAC MARIA ISABEL(org.), Paulo Mendes da Rocha. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

PEREZ OYARZUN FERNANDO, ARAVENA ALEJANDRO, QUINTANILLA JOSE, Los Hechos de la Arquitectura. Serie Arquitectura, Teoría y Obra. Ed. ARQ, Chile 2007

PIÑON, HELIO, Paulo Mendes Da Rocha. Documentos de Arquitectura Moderna/1. Ediciones UPC, Barcelona 2003.

PIÑON, HELIO, Teoría de Proyecto. Ed. UPC, Barcelona 1998.

Revista 2G número 45, Mendes da Rocha. Ed. G.Gili, Barcelona 2008.

ZEIN, Ruth Verde. Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista.

Arquitextos, São Paulo, 06.069, Vitruvius, feb 2006

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>>.