

Aproximación arquitectónica a la espacialidad del quehacer artístico escultórico contemporáneo.

Obra de Federico Assler en Santiago de Chile

IGNACIO ALFONSO BURGOS BUSTAMANTE · Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
PROFESOR GUÍA: RODRIGO VERA

PALABRAS CLAVE · ESPACIO ARQUITECTÓNICO · ESCULTURA HABITABLE · HISTORIA DE LA ARQUITECTURA · ARTE Y ARQUITECTURA

RESUMEN

A partir de la semejanza con nuestra disciplina en la forma de concebir y expresar su obra escultórica, Federico Assler se presenta como un caso de estudio idóneo en el contexto chileno para entender cuáles son los alcances del arte con la arquitectura, y viceversa. Se tomará como punto de partida el espacio arquitectónico, haciendo su revisión histórica hasta la definición de los conceptos de espacio cerrado, percibido, configurado, simultáneo y urbano, proveniente de la escuela de filósofos y arquitectos alemanes de finales del siglo XIX junto a los tratadores espacialistas de la segunda mitad del siglo XX, generando un debate acerca de sus posibles usos para este estudio. Se analizarán y caracterizarán los posibles espacios arquitectónicos generados en la obra del artista bajo el estudio extrapolado de volúmenes presentado por Luigi Moretti en la revista *Spazio*, en conjunto a lo defendido por Borrás, Lorente y Zamora en su libro *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas* (1979).

INTRODUCCIÓN

El problema que busca atender esta investigación se enmarca justo en el cruce de nuestra disciplina con el ejercicio de la producción volumétrica en el arte, considerando el compendio de conceptos abordados por ambos quehaceres que son vinculantes entre sí, por ejemplo, las técnicas constructivas, el desarrollo volumétrico y la generación de proyectos.

Pese a este cruce, existe un vacío disciplinar y metodológico que aún no permite el estudio sistemático de una disciplina bajo la mirada de la otra, el cual se pretende llenar a través de una metodología analítica que permita encontrar cierta(s) aproximación(es) arquitectónica(s) hacia la producción



artística escultórica, como modo de generar conocimiento arquitectónico a partir del quehacer del artista. Por motivos de proporcionar a cabalidad una mayor profundidad de la aproximación, particularmente esta investigación abordará la cuestión del espacio arquitectónico generado por la obra de arte, teniendo en la mira la obra escultórica como caso de estudio.

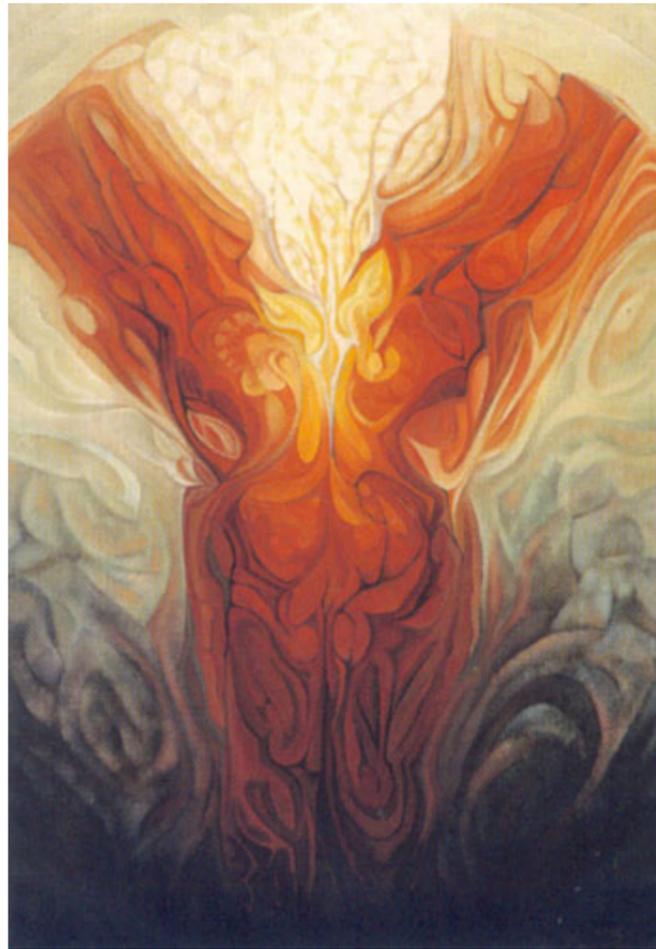
En este sentido, y para poder generar conocimiento arquitectónico y valorización en la obra de un escultor chileno contemporáneo, la investigación volcará sus esfuerzos en el trabajo de Federico Assler, artista que nos proporciona una obra construida especialmente interesante de analizar, ya que posee una cercanía material hacia la obra arquitectónica moderna (aún contemporánea a nosotros), generada por los aspectos técnicos y constructivos propios de su obra: el uso de moldajes de poliuretano expandido y el vaciado en hormigón para la creación de volúmenes de escala monumental y relacionados con el contexto urbano y arquitectónico (fig 1).

Resulta interesante destacar que Federico Assler Brown, -Premio Nacional de Arte 2009- luego de haber pasado un año en la carrera de arquitectura en la Universidad de Valparaíso, siguió en una búsqueda de exploración espacial durante su transcurso como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, bajo la necesidad de hacer interactuar su obra con el espectador, como él mismo nos cuenta: “me di cuenta de que no podía meter a una persona en la pintura y que era un absurdo total. Tenía que hacer otra cosa y empecé haciendo relieves con madera” (Assler, 2017), inquietud que persistió en su obra cuando se trasladó del uso de madera tinglada al hormigón con moldajes en Aislapol con el pabellón de las industrias CIC.

Así, de manera similar a cómo el arquitecto alemán radicado en México, Mathías Goeritz, concebía el Museo del Eco, a modo de premisa, Federico Assler expresa su quehacer con la intención de que sus obras sean habitadas: “quiero que la gente ingrese a mis obras, que las recorra, que camine por ellas, que vea el paisaje a través de ellas, que lo cobije” (Assler, 2014). Lo que detona la pregunta: ¿Qué espacios arquitectónicos son generados en la obra escultórica de Federico Assler en el contexto chileno?

La hipótesis presentada en este artículo, considerando las semejanzas tangibles en la obra de Assler con el desarrollo de proyectos de arquitectura, es que sí los hay, y se espera poder generar una aproximación arquitectónica a su obra bajo los conceptos y características que sean más pertinentes de analizar, determinados por esta semejanza. Se tomará como punto de partida las teorías especialistas de fines del siglo XX que definen la arquitectura, a diferencia del resto de las

(Fig 1). Sin título. Mural, Edificio Forum, Providencia (1980-1982).
Nota: autoría propia.



artes, por tratar con el espacio. De este modo, a través de un análisis de sus obras, se espera poder encontrar los espacios arquitectónicos que son generados por la obra del artista, y caracterizarlos.

OBJETIVO GENERAL

- Identificar las cualidades arquitectónicas presentes en las esculturas del Federico Assler a través de la aplicación de un análisis sistemático y metodológico a su obra construida bajo la mirada teórica pionera del espacio arquitectónico sostenido por la escuela de filósofos alemanes de finales del siglo XIX, y por el estudio concreto del espacio presentado por Luigi Moretti en 1953.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Visibilizar** su obra en el oficio de la arquitectura y el mundo académico a través de la localización geográfica de su obra.
- **Aplicar** un análisis extrapolado del estudio del espacio arquitectónico a la obra artística de Assler utilizando una metodología compuesta derivada principalmente del estudio espacial de Luigi Moretti presentado en la revista Spazio (1953)
- **Definir** qué cualidades espaciales proporcionan y sugestionan cada obra a través de los resultados del análisis anterior.

MARCO TEÓRICO

01_FEDERICO ASSLER Y ARQUITECTURA

Federico Assler Brown (1929, Santiago, Chile) es un escultor chileno cuya carrera artística se ha ido formando a lo largo de la producción volumétrica en Chile. Perteneciente a la Generación de Cincuenta, junto a Raúl Valdivieso, Sergio Mallol y Sergio Castillo, y del Grupo Rectángulo, ha ido desarrollando durante los últimos 40 años una técnica propia en el manejo del vertido de hormigón para la conformación de esculturas, relieves e incluso partes integrantes de edificios. Con estudios de arquitectura en la Universidad Católica y de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desde muy temprano presentó un interés por el problema de la creación de volúmenes y su interacción con el espectador, pasando de su reconocido estilo pictórico (fig 2) a la conformación de volúmenes en madera tinglada (fig 3).

(Fig 2). Apasionado despertar. Óleo sobre tela, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago (1929).

Nota: Adaptado de "Federico Assler, artistas visuales chilenos". Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

(Fig 3). Umbral. Madera pintada, MNBA, Santiago (1929).

Nota: Adaptado de "Federico Assler, artistas visuales chilenos". MNBA.

Paralelamente a su quehacer artístico, se ha desempeñado en importantes cargos académicos y de gestión artística dentro de Chile, tanto como profesor de escultura en la Universidad Católica en 1971; de paisajismo en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile en 1972; y como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (1965-1970). En 1973 viaja a España donde residiría 10 fructíferos años, generando obras principalmente en los espacios públicos de Tenerife, Islas Canarias.

En su regreso al país, forma parte del entonces Organización de Escultores, donde en 1995 se transforma en la Sociedad de Escultores de Chile y es nombrado como su director. En 2009 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas por su intachable trayectoria.

Su obra se encuentra en casi la mayoría de colecciones de arte del país¹, pero principalmente, en el espacio público, cuya materialidad destaca por el uso del hormigón armado con moldajes de poliestireno expandido:

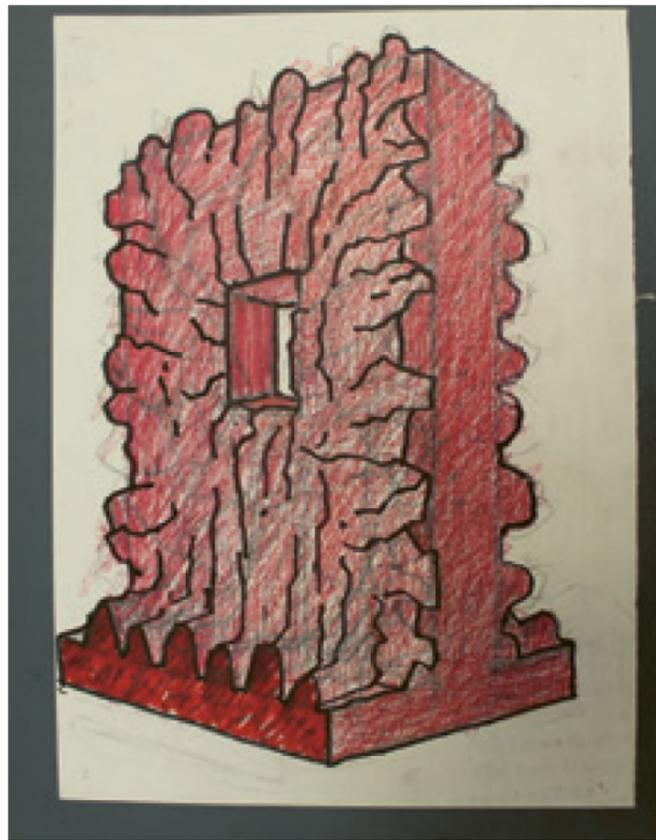
"Tengo una pasión por el hormigón desde hace 40 años, porque descubrí una manera de darle forma a esa masa, que puede ser incluso líquida. Al revés de los escultores, que generalmente trabajan con un positivo, hago lo opuesto, es decir, trabajo el molde". Assler (2009), citado en "Soy un apasionado del hormigón", El Mercurio.

Gran parte de su preocupación en la creación volumétrica es, por un lado, la gestación de obras en directa relación con el contexto urbano, muy influenciado por el último período del escultor Henry Moore, en donde se destaca la ausencia del pedestal en la obra; y por el otro, en el encuentro que el volumen genera en las personas, no sólo como un hito urbano, sino en la delicada aproximación que se genera en la superficie de sus obras ("Inventario taller Roca Negra, obra y archivo de Federico Assler", Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021). Paralelamente, la mayor fuente de inspiración en Assler es la naturaleza, valiéndose de la observación en detalle de sus formas, colores y materialidades². Esta especial dedicación en la observación es expresada directamente por el artista, refiriéndose a que la única manera de captar verdaderamente la realidad es dibujándola, pudiendo aprender de ella mucho más que con una fotografía. Actualmente el artista reside en el Cajón del Maipo, en Bajada Los Caracoles 031, La Obra, junto a su esposa Francisca Délano, donde tiene ubicado el Taller Roca Negra, lugar que alberga

¹ Ver anexo de obras del artista en la página del Museo Nacional de Bellas Artes, Artistas visuales chilenos. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40011.html#obra>

² "Hay una relación relevante entre el trabajo de Federico y las materialidades de la naturaleza, la piedra, la roca del Cajón del Maipo, los troncos, el follaje y los cambios de las estaciones en la naturaleza, por la luz, los colores, las texturas. Tanto en su obra como en la mía ese mundo vegetal es fundamental". Francisca Délano, citada en "Inventario taller Roca Negra, obra y archivo de Federico Assler", Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio (2022).





toda una vida de producción pictórica y volumétrica. Resulta interesante la modalidad de trabajo de Federico, como una praxis proyectual muy similar al desarrollo de proyectos de arquitectura, cuyos pasos parten desde el desarrollo del concepto y bosquejo (fig 4), la planeación de la obra y configuración de los moldajes de Aislapol, posteriormente la ejecución in situ del vertido de hormigón para finalmente procurar el correcto curado del material. Aquí Assler nos advierte que su obra artística la considera como una construcción, en la medida que cuida todos los aspectos constructivos de la misma, llegando incluso a desarrollar maquetas a escala para el estudio volumétrico y de emplazamiento (fig 5), y a confeccionar sus propias herramientas para la manipulación de los moldajes. Esta forma de trabajar industrialmente muy probablemente nace al momento de obtener un trabajo en una fábrica justo antes de entrar a estudiar artes, desarrollando tanto sus habilidades en carpintería como en el dibujo técnico (Milena Rübke y Juan Valdés, 2020)

Cabe destacar que existen, según Assler, tres tipos identificables de escultura dentro de su creación (tipologías que fueron definidas durante la elaboración del inventario de su taller durante los años 2019 y 2022):

- a. Esculturas tridimensionales en diversos soportes
- b. Conjuntos de múltiples piezas
- c. Esculturas en relieve cuya lectura se realiza en un recorrido de 180°.

Para interés de este estudio, cabría reformular esta última tipología, ya que se encuentran en directa relación con la arquitectura, al funcionar ésta como el soporte de la obra, encontrándose anclada constructivamente a los edificios donde se encuentran emplazadas. El desarrollo de este tipo de obras en Chile, en su mayoría, se enmarca a finales de la década del 60 y durante el transcurso de las del 70 y 80, bajo el amparo de la Ley Nemesio Antúnez (1969), que promulgaba el desarrollo de obras de arte en edificaciones y en obras estatales, acorde al acontecer internacional de la modernidad. De esta forma, también se empezaría a generar un difuso límite entre lo que era arquitectura y lo que era obra escultórica, debido a que esta última, a menudo, se convertía en el elemento arquitectónico que delimitaba al espacio. En este sentido, resulta necesario mencionar el desaparecido pabellón “Relieves en hormigón para las Industrias CIC” (1965), cuyo encargo para

(Fig 4). Sin título. Dibujo, técnica mixta sobre papel, Taller Roca Negra, Cajón del Maipo.

Nota: Adaptado de “Inventario taller Roca Negra, obra y archivo de Federico Assler”. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

(Fig 5). Sin título. Maqueta de poliestireno expandido, 40,2x64,4x19,8cm, Taller Roca Negra, Cajón del Maipo.

Nota: Adaptado de “Inventario taller Roca Negra, obra y archivo de Federico Assler”. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

el artista fue el punto de inflexión del uso de materialidad, siendo su primera incursión volumétrica con el hormigón (Rübke y Valdés, 2020) (fig 6-8).

Esta obra lleva al paroxismo el vínculo entre arquitectura y arte, al pasar la obra escultórica a trabajar como elemento portante, cerramiento e inclusive iluminación de un espacio, ya que se trata de un bajo relieve hormigonado in situ en ambas caras del muro, donde la obra llega incluso a perforar el muro, generando vanos en él. Posteriormente a este encargo, Assler desarrollaría numerosos proyectos que vinculan directamente al arte con el espacio arquitectónico, como por ejemplo ocurre con el conjunto escultórico del centro de eventos Casa Piedra (fig 9), el acceso Norte a la Clínica Santa María (fig 10), el corazón del edificio Forum (fig 11), el hall de acceso de la Torre Metlife, el acceso al Taller Roca Negra (fig 12) y el cielo a la Virgen del Templo Votivo de Maipú.

En este sentido, considerando la importancia que tuvo esta forma de vincular el arte con la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX en Chile, se considerará el estudio de un caso de los mencionados anteriormente para realizar el análisis metodológico como caso icónico de la tipología de escultura con arquitectura como soporte. Adicionalmente, se abordarán otros dos casos que correspondan con las otras dos categorías faltantes definidas por el artista, para analizar qué tipo de espacio arquitectónico, si es que lo hubiese, genera su obra. De esta manera, en artículo centrará sus esfuerzos en 3 casos de estudio icónicos.

02 TIPOS DE ESPACIO EN ARQUITECTURA

Para el desarrollo de esta investigación, resulta necesario revisar las teorías arquitectónicas en torno al concepto del espacio, para así poder definirlo y aplicarlo en el análisis. El uso del concepto espacio es más bien reciente, no es sino hasta finales del siglo XIX cuando aparece en el vocabulario de teóricos de la arquitectura. Según Adrian Forty (2000) hasta el año 1700 se hablaba sólo de volumen o vacío, y más adelante, en una publicación tan reciente como lo es la colección definitiva de textos de los escritos de Viollet-le-Duc *Entretiens sur l'architecture* (1872), no se usa nunca la palabra espacio, e incluso, en *El Estilo Internacional* (1932), de Hitchcock y Johnson, el concepto es utilizado una sola vez. El uso del espacio como concepto clave en la producción arquitectónica es iniciado y desarrollado por una escuela de filósofos estéticos alemanes de mediados y finales del siglo XIX, los cuales abordarán tres maneras de comprenderlo.

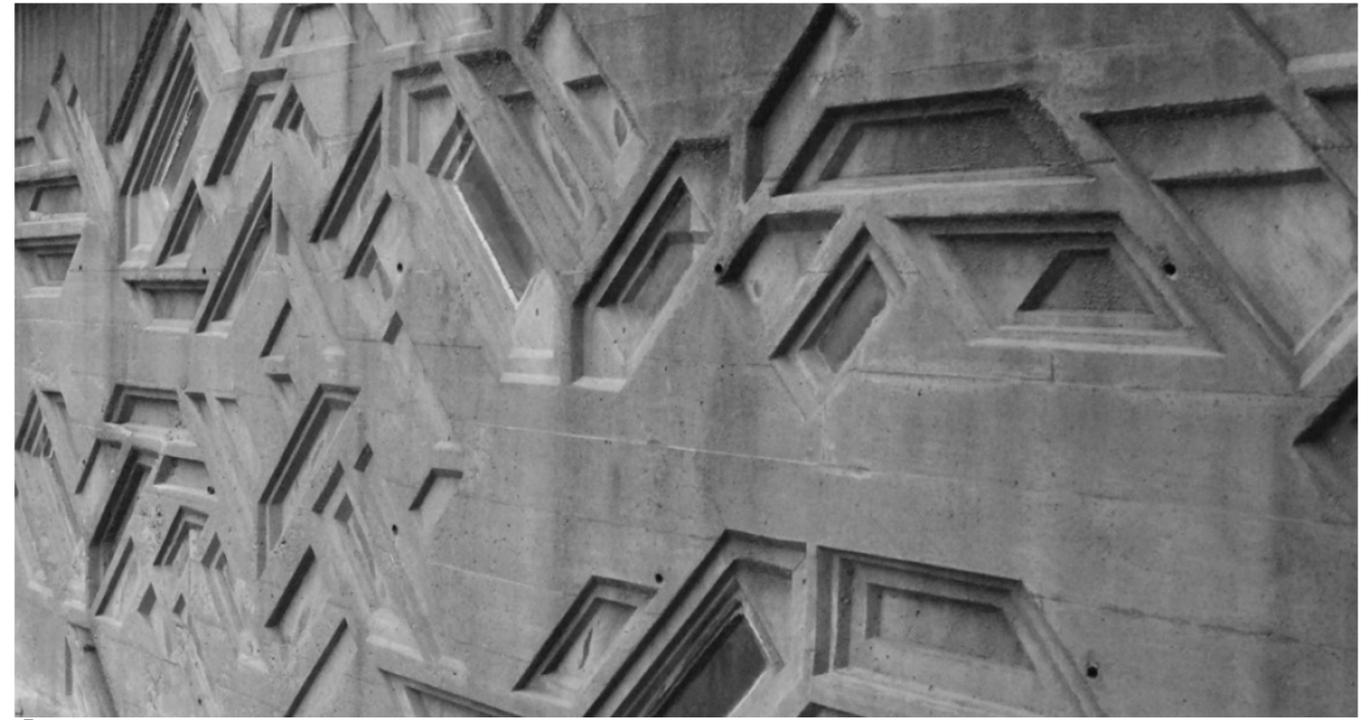
³ “Encerrar espacio es el fundamento de la arquitectura. La pared es el elemento arquitectónico que define formalmente y hace visible al espacio cerrado.” Gottfried Semper [1851] (1989), pp 254.

⁴ “La tarea general del arquitecto es la de proporcionar un recinto cálido y habitable, [...] los efectos se producen tanto por el material como por la forma del recinto.” Adolf Loos (1898).





6



7

⁵ “Dado que la arquitectura es el arte del espacio definido, debemos enfatizar la naturaleza arquitectónica del recinto, tanto en un sentido constructivo como decorativo.” H.P. Berlage [1905] 1996.

⁶ “Dado que la arquitectura es la creación de volúmenes, su tarea será la de delimitar espacios.” Peter Behrens (1911).

⁷ Este concepto es la contrapartida del *sehen*, o el ver a distancia, el cual genera en nuestra percepción una visualización plana de la realidad, dibujada por los contornos de las formas que son proyectadas en nuestros ojos. Vischer (1983)

02-1_EL ESPACIO CERRADO

Recién en 1851, Gottfried Semper definiría que el espacio es el resultado directo de la producción arquitectónica, como ejercicio materialista de efectuar un cerramiento³, por tanto, se genera una nueva espacialidad, el recinto, al confinar una porción del espacio existente. Esta idea seguiría siendo tratada en la teoría de la arquitectura de principios del siglo XX a través de los escritos de Adolf Loos⁴, las conferencias de Hendrik Petrus Berlage⁵ y las definiciones de Peter Behrens⁶. Así, es posible englobar estas conceptualizaciones bajo una mirada fundamentalmente materialista, en el sentido filosófico de la palabra, al basar la existencia del espacio en la realidad física de un recinto en concreto.

(Fig 6-8). Pabellón para la empresa CIC en hormigón armado, Maipú (1965).

Nota: Adaptado de “Arte aplicado a la arquitectura moderna en Chile”, pp-22. Rübke y Valdés (2020). © Taller de práctica USS Los Leones.

02-2_EL ESPACIO PERCIBIDO

La mirada anterior tiene su complementación en el desarrollo de otra forma de entender el espacio bajo la influencia del entendimiento psicológico de éste. Debido al desarrollo de las ciencias naturales de finales del siglo XIX, las cuales tenían un enfoque científico y materialista, se empezó a cuestionar todos los conceptos basados en idealismos o ideologías, generándose, por ejemplo, una fuerte crítica hacia la visión kantiana del espacio: tanto Kant (1781) como Schopenhauer (1819) apelan a la existencia de una intuición pura del espacio, previa a toda experiencia, la fue considerada una sentencia idealista incapaz de ser comprobada por una evidencia empírica. Así, bajo el análisis científico y el enfoque psicológico de nuestra percepción visual, se comenzaron



a establecer nexos entre los fenómenos ocurridos en el mundo y cómo nuestra mente los asimila. Se llega a establecer que la percepción de los objetos no sería entonces una intuición, si no un acto cognitivo, y en este sentido, resulta de interés el concepto de empatía de Robert Vischer (1873), en alemán Einfühlung o simpatía estética, el cual conecta esta percepción directamente con sensaciones corporales, es decir, define que la manera de cómo se manifiesta empíricamente en nuestra realidad las intuiciones tridimensionales es a través de sensaciones que nuestro cuerpo siente:

“Involuntariamente leemos nuestras emociones en las formas, proyectamos nuestra forma corpórea en la forma del objeto, la sensación externa se proyecta directamente en una interna.” Vischer [1873] (1994).

A esta simpatía estética, Theodor Lipps (1893) agrega que en el acto de experimentar la forma como si fuera nuestra misma forma, ocurre una relación perceptiva entre el objeto y el sujeto en un espacio estético vital, a través de la observación estética, que tiene una naturaleza experiencial, y la observación óptica, que tiene una naturaleza abstracta y racional. Ambos actos de observar tienen una correlación con el *schauen*⁷ que plantea Vischer (1873), que se entiende como el escanear la realidad a corta distancia, resultando ser un proceso activo donde se mapean los volúmenes y objetos a nuestro alrededor. De esta manera, uno está constantemente formándose una idea de la realidad a través de lo que se es captado por los sentidos, en una especie de collage espacial, y por tanto relativo; y a través de lo que podemos inferir racionalmente del entorno que estamos experimentando, por tanto, nos creamos una imagen matemática y abstracta. De igual forma esta idea es desarrollada en paralelo por el escultor alemán Adolf von Hildebrand en su libro “El problema de la forma en las bellas artes” (1893), tomando los estudios de los procesos perceptivos existentes hasta el momento, para identificar que existe una forma efectiva y otra inherente. Según Hildebrand, la forma efectiva es percibida y relativa a la posición del observador, al ambiente, la escala y los objetos, por tanto, existen una multiplicidad de ellas; en cambio la inherente tiene que ver con un fundamento matemático y abstracto, por tanto, es única y universal:

“Si nos propusiéramos hacer visible la apariencia de este espacio

como un todo, tendríamos que imaginarlo tridimensionalmente como un vacío lleno en parte por los volúmenes individuales de los objetos y en parte por el aire. Así como el límite o la forma de un objeto indica su volumen, también es posible componer objetos de tal manera que evoquen la idea de un volumen de aire limitado por ellos”. (Hildebrand 1893)

02-3_EL ESPACIO CONFIGURADO

Finalmente, dentro de la corriente filosófica de estéticos alemanes de finales del siglo XIX, August Schmarsow es quien sintetiza las dos nociones antes mencionadas postulando que la esencia de la arquitectura es la configuración del espacio, en la cátedra de Historia del Arte impartida en 1893 en la Universidad de Leipzig. En su postulado, considera que tanto la simpatía estética de Vischer, como las dos maneras de observar de Lipps resultan ser percepciones estáticas, por lo que insiste que debe existir una percepción dinámica que involucre el movimiento corporal a través del espacio para abarcarlo a cabalidad. Dicho de otra manera, el espacio es conformado en nuestra percepción a través de lo que somos capaces de observar estéticamente (realidad material), como por lo que somos capaces de completar racionalmente a través de nuestra observación óptica (realidad abstracta) en nuestro recorrido dentro de este espacio, y así podamos ir solapando las imágenes que nos formamos hasta completar la idea de este espacio. Cabe destacar que aquí Schmarsow refuerza la necesidad de la observación desde dentro de la arquitectura, en contraposición a la excesiva importancia que se le estaba dando al tratamiento de las fachadas. Por otro lado, resulta interesante que tanto Semper como Schmarsow utilicen la palabra *raum* para referirse al espacio, palabra alemana que tiene una doble acepción al referirse tanto al concepto abstracto universal *espacio-space*, como al recinto concreto *habitación-room*. En este sentido, cabe señalar que la noción del espacio abstracto en arquitectura elimina la claridad material del mismo, ya que, si se considera al espacio como una entidad geométrica e infinita, puede ser cualquier cosa (Colin Rois, 2021). En cambio, el espacio como recinto posee una realidad concreta con la cual podemos interactuar. Esto no quita la posibilidad de que podamos aprehender un espacio a través de nuestro intelecto, en la medida que nos hacemos una idea de él y de su forma a través de nuestros sentidos, memoria y racionalidad. Por ejemplo, si por medio de la perspectiva se nos es imposible observar es-



téticamente a una habitación como un cubo perfecto, nuestra capacidad de observar ópticamente completa esta representación de la realidad al generarnos esa imagen. Adicionalmente, podemos concebir un espacio abstracto sin existir necesariamente en la realidad material, hecho que nos permite generar proyectos de arquitectura, pero necesariamente debe estar formalizado, confinado por esta misma arquitectura. En otras palabras, el espacio no lo podemos crear, ya que previamente existe, nuestra única posibilidad es la de configurarlo a través de nuestra arquitectura al delimitarlo: se toma una porción del espacio infinito existente y se confina en recintos. Retomando a Schmarsow, cabe señalar su extrapolación del concepto de simpatía estética de Vischer que nos proyecta en los objetos, estableciendo que donde en realidad nos proyectamos es en el espacio, lo cual nos permite adquirir un sentido intuitivo de éste:

“Tan pronto como aprendemos a experimentarnos como el centro de un espacio cuyas coordenadas se intersectan en nosotros, encontramos el fundamento de la creación arquitectónica.” August Schmarsow [1893] (1994)

10



Dicho de otro modo, en la medida que un recinto configurado nos permita situarnos en él y recorrerlo, generando un sentido espacial en donde nuestro cuerpo es el centro natural, podemos referirnos a este recinto como un espacio arquitectónico. Nuestra sensación espacial entonces se determinará por las nociones de arriba y abajo, derecha e izquierda, y adelante o atrás. Así, la idea de estar situado dentro de un recinto y recorrerlo implica necesariamente al tiempo necesario para hacerlo, noción que es bastante similar a lo que postularían posteriormente a mediados y fines del siglo XX Sigfried Giedion y Bruno Zevi al referirse al tiempo en arquitectura bajo la influencia del cubismo.

02-4 ESPACIO SIMULTÁNEO

En una manera de tratar de liberarse del concepto espacio como un recinto hermético, se empezaría a abordar más por la segunda acepción de la palabra raum, por tanto, metafórica, que por la idea del recinto concreto. Esta idea estaría fuertemente situada en el foco de interés de la modernidad iniciada en el siglo XX:

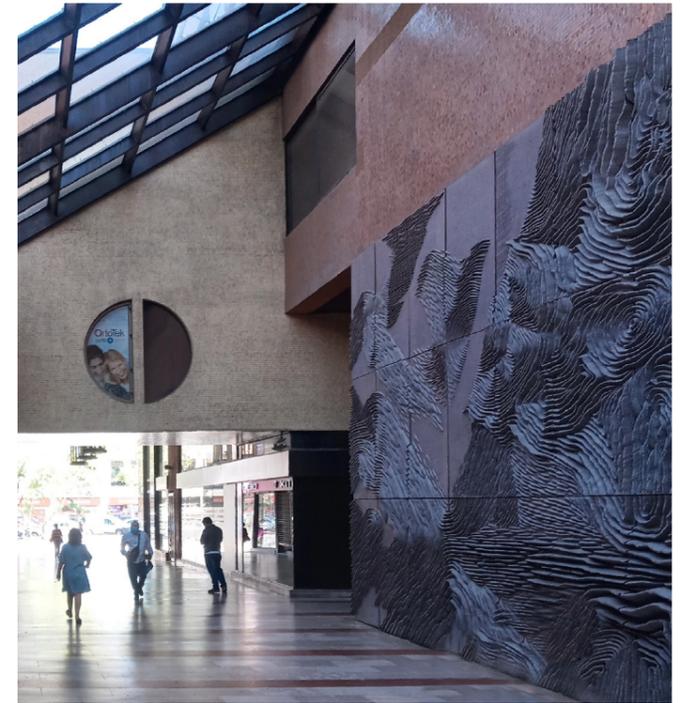
“Vivimos la mayor parte del tiempo en habitaciones cerradas. Estas conforman el entorno donde se desarrolla nuestra cultura. Nuestra cultura es, en cierto modo, el producto de nuestra arquitectura. Si queremos que la arquitectura se eleve a un nivel superior, estamos obligados a cambiar nuestra arquitectura. Y esto solo será posible si eliminamos el carácter cerrado de las habitaciones en las que vivimos.” (Paul Scheebart 1914 citado en Van de Ven 1977, pp-16).

“Los límites se vuelven fluidos, el espacio se concibe fluyente.”

Aberturas y límites, perforaciones y superficies móviles llevan la periferia al centro y empujan el centro hacia afuera. La fluctuación constante, hacia los costados y hacia arriba, radiante hacia todos lados, anuncia que el hombre tomó posesión del omnipresente espacio.” (Moholy-Nagy 1928 citado en Forty 2000, pp-267).

Esta necesidad de eliminar la noción del recinto en la arquitectura fue defendida por Sigfried Giedion en “Espacio, tiempo y arquitectura” (1967), quien fue muy cercano al desarrollo del Movimiento Moderno, donde en su intención de validarla reforzaría la idea del espacio infinito y abstracto, masificando internacionalmente el discurso del espacio continuo gracias a su cercanía con la universidad de Harvard y la posibilidad de publicar en inglés desde allí. De este modo, intentará buscar una nueva manera de entender el espacio que haga cuenta de lo ocurrido en la arquitectura moderna, de modo que negando todo lo desarrollado por la escuela alemana del siglo XIX, plantearía una noción anti-semperiana del espacio basada en la acepción más abstracta de éste. El espacio arquitectónico es explotado en la arquitectura moderna, pasando de la conformación de éste en la adición de recintos ensimismados a la supuesta liberación de éstos eliminando las nociones de adentro y afuera. Giedion, a través de persuasivas combinaciones de textos e imágenes, nos muestra la continuidad y simultaneidad espacial como algo reconocible en obras arquitectónicas pero que no necesariamente están allí. (Colin Rois, 2021) Esta relatividad y simultaneidad espacial es explicada tanto por Giedion por la influencia cubista hacia la arquitectura. Para defender esta tesis, Giedion (1975) realiza toda una nueva historiografía de la arquitectura, donde nos dice que la concepción de espacio ha venido mutando en 3 etapas reconocibles⁸, donde la última comienza en el siglo XX como el resultado de la revolución conceptual acerca de la óptica del espacio del movimiento Cubista, al darse por superada la noción de un punto de vista único de la perspectiva al momento de representar la realidad e introduciendo la idea del tiempo para poder para captarla a cabalidad. Esta noción temporal en la arquitectura lo lleva a comparar la simultaneidad de la pintura cubista con la teoría de la relatividad de Einstein, llevando la noción del espacio como una forma cerrada y reconocible, a otra abierta, configurada por líneas de movimiento que se extienden más allá de la composición arquitectónica; de la claridad absoluta a la claridad relativa sin límites definidos.

Cabe mencionar que el concepto del tiempo ya estaba presente en lo postulado por Schmarsow cuando nos dice que la idea de la forma es algo que se nos revela a través de la superposición de distintas imágenes captadas en una percepción dinámica a través de la observación estética (Lipps) de la forma percibida (Hildebrand), y que paralelamente complementamos con nuestra capacidad racional de observar ópticamente; pero esta revelación implica necesariamente la existencia de la forma, o el raum como recinto. Con Giedion



11

⁸ Según Giedion la primera etapa comienza desde la antigüedad, con las civilizaciones de Egipto, Sumeria y Grecia que concebían al espacio como meramente la interacción de volúmenes, sin tener noción del espacio interior, prestándose una especial atención al exterior. En este sentido, la primera época de la concepción espacial tenía esencialmente una noción urbanística y de tratamiento de fachadas, donde la arquitectura, siendo paradójicamente de una cuidada escala humana, no se concebía teniendo en consideración los espacios internos y habitables que generaban en su interior. La segunda fase comienza en el Imperio Romano, donde éstos pensaron internamente su arquitectura, conquistando el espacio interior y sobrepasando la escala humana de los Griegos. Con una noción escenográfica y estética del espacio, y una pluralidad programática de una escala monumental, los Romanos introdujeron una nueva concepción espacial que encontraba su riqueza en el juego de arcos, bóvedas y los macizos muros que los sustentaban, definiendo recorridos y los espacios internos.

(Fig 9). Sin título. Mural escultórico en hormigón, patio de Centro de eventos Casa Piedra, Vitacura (1994).

Nota: Adaptado de "Federico Assler, artistas visuales chilenos". Museo Nacional de Bellas artes (MNBA).

(Fig 10). Sin título. Mural escultórico en hormigón, Clínica Santa María, Providencia.

Nota: Autoría propia.

Nota: Adaptado de "Federico Assler, artistas visuales chilenos". Museo Nacional de Bellas artes (MNBA).

(Fig 11). Sin título. Mural escultórico en hormigón, Edificio Forum, Providencia (1980-1982).

Nota: Autoría propia.

(Fig 12). Patio y acceso a Taller Roca Negra.

Nota: Adaptado de "Inventario taller Roca Negra, obra y archivo de Federico Assler". Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. © Federico Assler

⁹ "El carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones, pero el hombre permanece al exterior, separado, mirándolas desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada en cuyo interior el hombre penetra y camina [...] Pero aquí pueden surgir dos gravísimas equivocaciones que no sólo anularían el valor del razonamiento precedente, sino que harían francamente ridícula la interpretación espacial de la arquitectura. Estas son: a) Que la experiencia espacial de la arquitectura tan sólo se puede tener en el interior de un edificio, es decir, que prácticamente no existe, o no tiene valor el espacio urbanístico. b) Que el espacio no es solamente el protagonista de la arquitectura, sino que agota la experiencia arquitectónica, y que, por consiguiente, la interpretación espacial de un edificio es suficiente como instrumento crítico para juzgar una obra de arquitectura." Bruno Zevi (1981)

esta forma es relativa, abstracta e infinita, y al desmaterializarse, ha llevado a la teoría de la arquitectura a un campo especulativo acerca de la noción espacial (Rois, 2021). Esta relatividad ha seguido presente en la teoría espacialista de la arquitectura, llegando incluso a hablarse de una cuarta dimensión de esta última:

"El descubrimiento de la perspectiva, es decir, de la representación gráfica de las tres dimensiones -altura, profundidad y ancho- podía hacer creer a los artistas del siglo XV que poseían finalmente las dimensiones de la arquitectura y el método de representarla [...], el problema pareció resuelto: la arquitectura -se dijo- tiene tres dimensiones: el método es éste, cada uno puede dibujarla. Desde Masaccio, Fra Angelico y Benozzo Gozzoli hasta Bramante, el siglo XVII, y



también el XIX, una vastísima hilera de pintores dan respaldo a dibujantes y arquitectos en la representación en perspectiva de la arquitectura. [...] Pero, precisamente cuando todo parecía críticamente claro y técnicamente logrado, la mente del hombre descubrió que además de las tres dimensiones de la perspectiva existía una cuarta." Bruno Zevi (1981).

02-5 ESPACIO URBANO

Por último, resulta de interés lo postulado por Zevi al sacar fuera el espacio arquitectónico del edificio⁹, llevándolo al espacio urbano, pero que aquí entenderemos bajo la visión semperiana del espacio, es decir, necesariamente configurado en un recinto. Zevi nos explica que, por ejemplo, si el interior de un edificio se encuentra limitado por cinco planos (suelo



13

y cuatro paredes), podría perfectamente definir un patio central o, en su escala urbana, una plaza. De igual manera un parque podría ser definido por las filas de árboles que lo recorren perimetralmente, ya que, en palabras de Lipps, podemos inferir una cierta forma a través de nuestra capacidad de observación óptica por medio de la abstracción y geometría, extrapolando esta fila de árboles a un plano vertical que confina este parque y lo define como tal.

Cabe destacar que, para este estudio, se entenderá como espacio arquitectónico lo desarrollado por la escuela alemana de finales del siglo XIX en su acepción de recinto concreto, cerrado y configurado, por su claridad y capacidad de ser registrado y representado. Se incluirá la connotación abstracta del espacio únicamente bajo la visión de Hildebrand como forma inherente, en tanto pueda ser racionalizado y entendido como forma, aunque no exista como tal en la realidad material. De igual manera se considerará la noción del espacio urbanístico bajo la formulación de Zevi.

03_CUALIDADES DE UN ESPACIO

Para poder desarrollar una investigación de las cualidades en los espacios arquitectónicos, si los hubiera, generados por la obra escultórica de Federico Assler, resulta necesario desarrollar una metodología que permita caracterizarlos con parámetros comunes. Según Borrás, Lorente y Zamora (1979), existen 4 factores que determinan el espacio arquitectónico:

- a. Los ejes de composición, que dictaminan los recorridos principales y secundarios
- b. La morfología de los elementos de cerramiento o limitación/confinación del espacio
- c. La luz y el color
- d. La escala del edificio respecto tanto del humano como de entre sus partes.

Por otro lado, resulta particularmente interesante para este estudio, las exploraciones volumétricas en yeso de Luigi Moretti, publicadas en el primer artículo de su revista Spazio n°7 en 1953, *Strutture e sequenze di spazi*. El autor nos presenta una lectura de la arquitectura que vincula todos los aspectos clásicos con los que se ha venido trabajando desde la antigüedad: el claro oscuro, tejido constructivo, plasticidad, estructura de los espacios interiores, densidad y calidad de los materiales, relaciones geométricas de las superficies

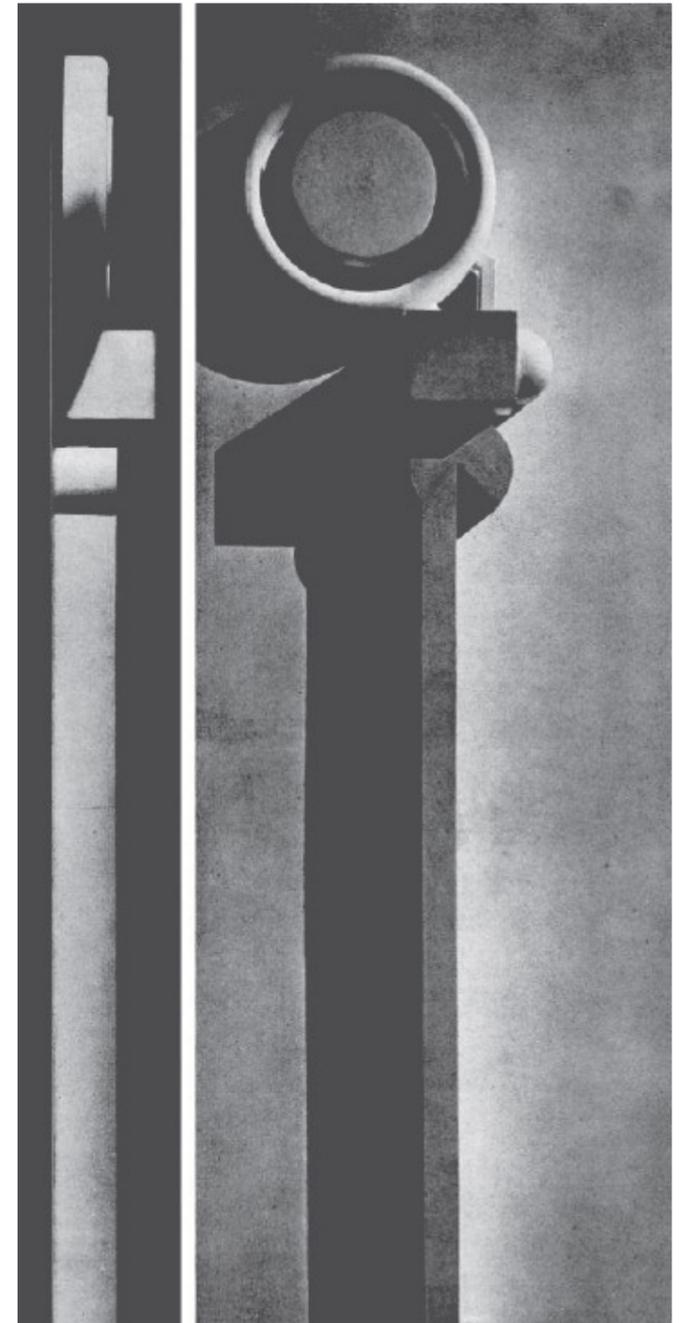
(Fig 13-14). Villa Adriana, Tívoli. Secuencia de los espacios interiores, Modelo en yeso.
Nota: Adaptado de "Strutture e sequenze di spazi, Spazio, p-10. © Luigi Moretti.

y el color. Según Moretti, el espacio interior y vacío de una arquitectura resume todos estos aspectos formales a un aspecto expresivo, el cuál es posible de analizar aisladamente. El espacio vacío del interior de una arquitectura se opondría exactamente, entonces, a todos los aspectos formales y físicos de una obra como un valor especular, simétrico y negativo; una matriz negativa. Al igual que con lo desarrollado por las teorías especialistas de los siglos XIX y XX, concuerda con que el espacio arquitectónico es necesariamente interior, pero agrega que éste tiene como superficie límite una "piel" donde se condensan y leen las energías y hechos que lo permiten y forman (elementos arquitectónicos, métodos constructivos o huellas de sucesos), donde se crea una "existencia". En este sentido, los volúmenes confinados por la arquitectura tienen una presencia concreta en sí mismos, existen independientemente de los elementos que la confinan, están hechos de una "materia enrarecida" muy sensible a recibir energía. Es decir, los espacios arquitectónicos poseen cualidades propias, donde el autor identifica cuatro:

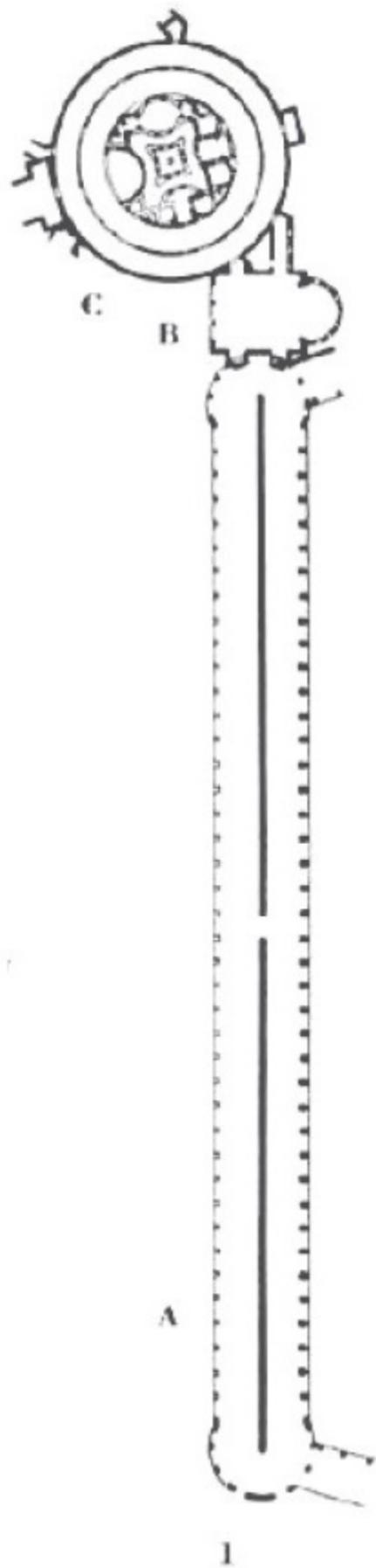
- a. La forma geométrica
- b. El tamaño, entendido como volumen absoluto
- c. La densidad, según la cantidad de luz que los penetra
- d. La presión o carga energética, según la proximidad en cada punto del espacio de las masas constructivas liminares y de las energías que liberan⁴

El espacio arquitectónico se concibe, entonces, no como un vacío sino como un volumen. Moretti aborda esta lectura a través de la representación de los volúmenes interiores de un número acotado de obras de arquitectura a unidades espaciales de yeso (fig 13-14), como medio de describir sus secuencias y articulaciones espaciales, haciendo "emerger" el espacio arquitectónico, dándole cabida en la realidad a la "materia enrarecida".

La metodología de trabajo presentada en la revista usa como técnica la comparación de cada volumen unitario de un determinado espacio arquitectónico, concatenado a los otros; de forma que el análisis resulta no de una conceptualización absoluta del espacio arquitectónico, si no que de la aplicación de parámetros comunes a cada volumen interior individual. Esta forma de trabajo permite abordar una obra en toda su complejidad a través del desmembramiento de sus partes, utilizando parámetros idénticos para su posterior análisis. Se



14



tomará como ejemplo el análisis realizado a la Villa Adriana de Tívoli (fig 14), para ilustrar la forma de comparar dichos parámetros en cada volumen interior de un espacio arquitectónico:

“El grupo ternario del pórtico de Pecile, del salón cuadrado de los Filósofos y del <<naturatorio>> circular, puede tomarse como ejemplo de una secuencia de volúmenes cuya vivacidad y solemnidad se basa exclusivamente en la diferencia de formas geométricas entre los elementos del grupo. Los tres volúmenes, en el orden natural del recorrido, pórtico - aula - piscina, se suceden con sus diferentes figuras geométricas: prisma de eje longitudinal dominante, cubo y cilindro. El volumen del pórtico, verdadera galería con inevitable huida lejana, se rompe en su extremo sobre un muro ligeramente arqueado y desemboca en un pasadizo de reducidas dimensiones en el salón cuadrado y altísimo, cuya cubicidad en contrapunto a la fina flecha del pórtico y de su larguísimo y humano recorrido, se eleva a una medida empírica, abstracta, muy solemne. Desde la majestuosidad y dignidad de la sala, a través de dos estrechos pasajes, excavados en el espesor de los muros, uno de los cuales es oscuro y no corto, verdadero cierre de un súbito iris, se continúa en un aéreo pórtico circular de altura limitada pero muy vasto, que abraza una gran piazza di cielo y rodea una cuenca aequa dentro de la cual, aislada, nace una frágil isla redonda, encantada por nichos de columnas de frisos.[...] La secuencia de los tres ambientes se juega sobre tres formas tan elementales como precisas y seguras en sus efectos: el plano general del pórtico, la pausa cortesana, la rotación cilíndrica de la piscina. La diversidad de la forma geométrica está puntuada por los dobles cuellos de botella de los pasajes que son como un candado a las ondas generadas por los recorridos de las habitaciones, una pausa rítmica [...]. Los estrangulamientos nacidos como pasadizos, forzosamente limitados en medidas métricas para ser excavados dentro de los muros, se fueron dejando sentir también en su dimensión sugerente y misteriosa, en su contrapunto natural exasperado con los vastos espacios. Así nacen esos corredores de dimensión humana, cuya espacialidad sufre de un máximo de presión al ser excavada en los núcleos energéticos de los edificios”. Moretti (1953)

Considerando lo postulado en Introducción general al arte: Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas (1980) y la revista Spazio (1953), es posible vincular el análisis de la comparación de la forma geométrica con el de los ejes de composición y la morfología de los elementos de confinamiento del espacio; la comparación de tamaños con el de las

escalas del edificio; la comparación de las densidades de luz con los tonos de color. Aplicando, a modo de ilustración, esta metodología al análisis de Moretti, es posible otorgar características a los espacios arquitectónicos, dichas características pueden ser captadas tanto por la observación estética u óptica de Lipps. Se observa que,

- a. A través de la comparación de la forma geométrica, es posible identificar secuencias de espacios vivaces y no simétricos por medio de la variación de la forma en la secuencia (observación óptica), dinamismo que es llevado al límite al acentuarse por los estrechos pasadizos que potencian el contraste; o espacios en los que la perspectiva se fuga (observación estética), provocado por el masivo alargamiento de un eje axial (observación óptica y estética), predominando uno por sobre el otro.
- b. A través de la comparación de tamaños, es posible identificar espacios de distinta escala, humana y sobrehumana, llevadas al paroxismo al contraponerse entre las mismas a través de la concatenación y forzada transición de un espacio humano a otro monumental (observación estética).
- c. Si se toma en cuenta la variación de densidad de luz de cada recinto, es posible identificar espacios completamente iluminados a otros casi en su totalidad oscuros (observación estética).
- d. Por último, considerando las diferentes presiones y carga energéticas de los espacios, se identifican ciertos lugares con una marcada carga energética, provocada por la extrema cercanía física del que realiza el recorrido con los confinamientos espaciales, acentuada por la brutalidad del grano que es posible leer de la huella de su procedimiento constructivo y la materialidad observada; por último, también se identifica una directa correlación entre un espacio cargado con uno cerrado, y un espacio desprovisto de una intensa carga energética con un espacio “abierto”, al existir más aire entre sus límites y, como mínimo, la supresión de algún plano que lo confine (recordar que, para este estudio, inclusive un espacio abierto es identificable con una forma geométrica cerrada)

Resulta interesante observar que dicha carga energética es muy similar a la huella observada por Beatriz Colomina (2006) en la obra de Rachel Whiteread, artista británica que, por medio de acercamiento experimental-artístico, el cuál principalmente usa como herramienta el vaciado de hormi-

(Fig 15). Villa Adriana, Tívoli. Planta de suelo del conjunto.
Nota: Adaptado de “Strutture e sequenze di spazi, Spazio, p-10.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Para el cumplimiento de los objetivos específicos y finalmente el objetivo general, se plantea la siguiente metodología argumentada principalmente por las teorías especialistas generadas en Alemania a finales del siglo XIX, todavía vigentes, y extrapolada por el método de análisis ocupado por Luigi Moretti al estudiar los espacios arquitectónicos a través de volúmenes concretos de yeso. De esta manera, los pasos a seguir son los siguientes:

- a. Se geolocalizarán los casos de estudio para poder así visibilizar su obra en nuestro campo disciplinar, utilizando este medio como elemento divulgación.
- b. Se realizará un levantamiento planimétrico del emplazamiento de los casos de estudio, a modo de facilitar la lectura geométrica del posible espacio arquitectónico generado.
- c. Se realizará un registro fotográfico de los casos de estudio en sumatoria al desarrollo de croquis para obtener la información necesaria para entender la volumetría generada por la obra escultórica y la visualización de las texturas presentes.
- d. Con el material recopilado, se generará un modelo 3D del volumen contenido por dicho espacio arquitectónico, para poder aplicar el análisis combinado de Moretti (1953) y Borrás, Lorente y Zamora (1979), analizando comparativamente forma geométrica, tamaño, densidad de luz y carga energética del volumen.
- e. Por último, se analizarán las características presentes en los espacios arquitectónicos generados.

gón y resina, la hace emerger. Resulta igualmente interesante la semejanza entre Federico y Rachel en el modo de concebir su obra en negativo, donde Whiteread, posterior a sus estudios en la Escuela de Arte Slade, ha venido realizando desde 1989 “vaciados” de muebles (fig 15), y más precisamente, del espacio atrapado por cada objeto, utilizándose estos como moldes. Así, el tratamiento de su obra empezaría a conceptualizarse como la función negativa del objeto, considerando al espacio no como contenedor, sino como contenido. El contenido adquiere una “fisicidad” al momento de materializarse, la cual según Rachel radica en el espacio del objeto y dialoga con nuestra propia fisicidad y espacio personal. Este diálogo resulta entonces análogo a la visión schmarsowiana del cómo nos proyectamos en el espacio, o efectuamos simpatía estética.

Según Colomina (2006), este proceso de vaciado es análogo con técnicas de investigación y de diagnosis médicas (vaciado en yeso, ingestión de bario para el examen de órganos en rayos X): brutales e invasivas, “hacer un vaciado es someter el espacio a un interrogatorio: arrancarle pruebas con violencia, torturado, forzar una confesión”. La fisicidad del espacio contenido del objeto contendría entonces los “secretos” y “huellas” del mismo objeto. Estas huellas son análogas a las que identificaba Moretti, las cuáles irremediamente repercutían en una cierta carga energética que se traspasaba al espacio. Y al igual que los volúmenes de yeso de Luigi que hacían “emerger” el espacio arquitectónico, es posible concebir que la obra de Rachel hace justamente eso, “emerge” un espacio lleno de huellas al darle fisicidad. Paralelamente, Rachel sugiere que el único punto de vista posible para contemplar sus vaciados, el tomar la posición de la pared o del material que hizo del moldaje, a lo que Colomina corrobora:

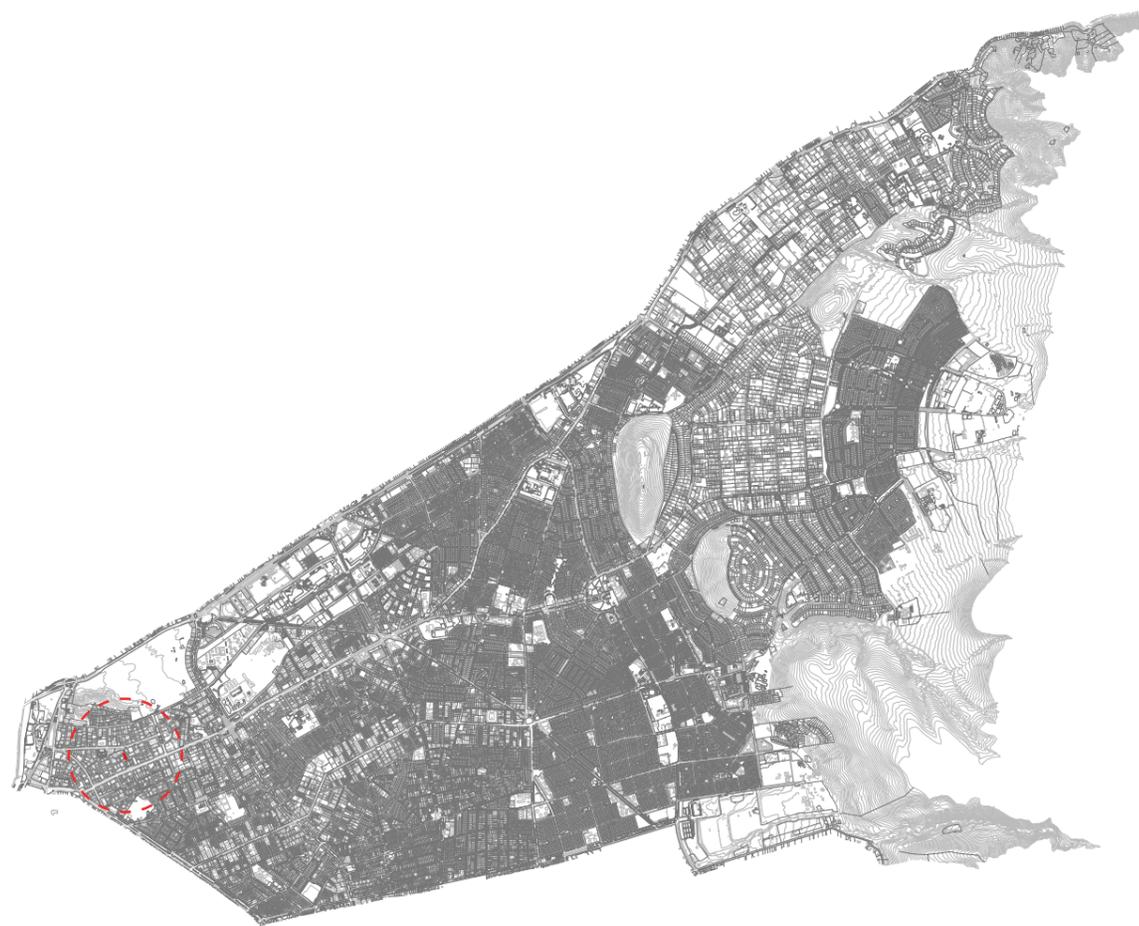
“Contemplar un vaciado de Whiteread no es ser puesto en un espacio arquitectónico o en el exterior de éste. Más bien se trata de ser colocado dentro de la pared, como un testigo del espacio, adoptar por un momento el papel de la pared.” (Colomina)

Así, resulta ser necesario encontrarse en las cercanías de la obra, de manera íntima, para poder leer sus huellas, o cargas energéticas, particularidad que es posible encontrarla igualmente en los vaciados de Assler, quién a su vez nos recalca que la única manera de observar apropiadamente, es dibujando.



16

(Fig 16). Sin título. Vaciado de cama en fibra de vidrio y caucho. Museo Irlandés de Arte Moderno (1991)
Nota: Adaptado de “Doble exposición. Arquitectura a través del arte” p-139. Beatriz Colomina.



17



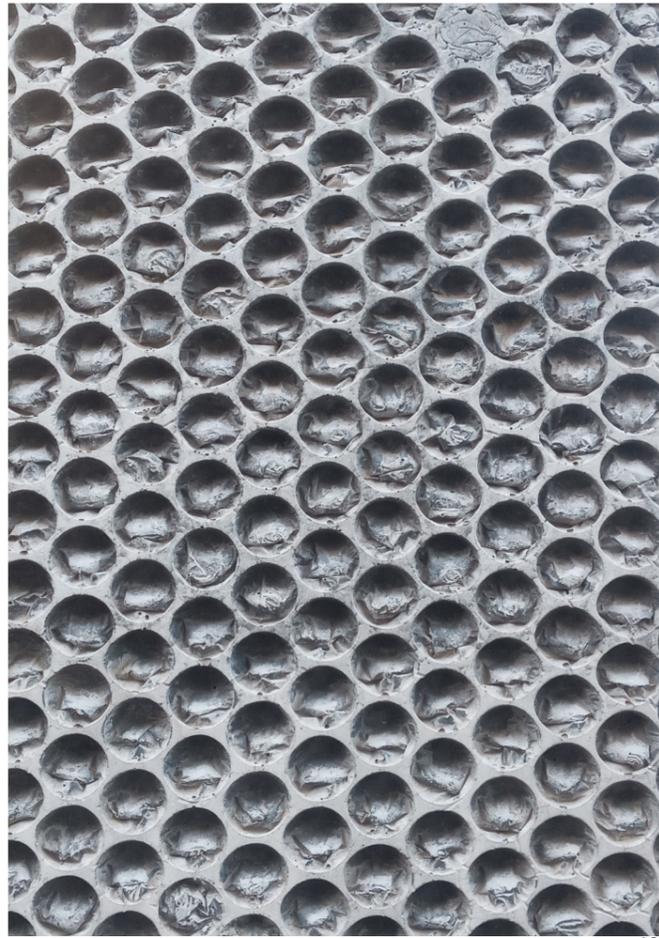
18

RESULTADOS

CASO DE ESTUDIO 1 - ESCULTURA TRIDIMENSIONAL Doble relieve y columna (2010)

Paseo de las Esculturas La Pastora, Las Condes.

En el caso de "Doble relieve y columna", obra trabajada por Assler a través de moldajes de poliuretano expandido, cuya huella es posible leerla al acercarse por las caras este y oeste del volumen, notándose una serie de agujeros que evidencian la condición de material líquido que fue primeramente este material (fig 19). Pese a encontrarse en un lugar concurrido de obras de otros artistas, la primera lectura en la llegada al lugar es la de falta de límites claros que confinen algún recinto, falta de límites que se argumentan en la capacidad estética de observar el espacio según Lipps, ya que en un principio la calle parecería ser el lugar que confinan estas obras, pero al no poder ser recorrida con libertad se descarta como espacio arquitectónico. En este sentido, la calidad de paseo del sitio también se descarta como espacio arquitectónico, en la medida que, si se reconociera que es un espacio, cualquier calle vendría a serlo, esto no le resta valor como un punto a



19

resguardar dentro de la perspectiva urbana, pero a fines de este estudio, las obras no aportan una posibilidad concreta de cerramiento espacial, dado que la permeabilidad hacia la calle es bastante alta.

De este modo, se levantó en terreno las medidas de la calle La Pastora a modo de poder verificar alguna otra lectura que permita describir un espacio confinado, haciendo uso de la racionalidad y abstracción geométrica (fig 20).

Como era de esperarse, pareciera ser que el que se exagera el eje norte sur por la disposición de la obra (en sumatoria con las otras), pero en particular la pura presencia de esta obra no consigue efectuar un cerramiento espacial en sí mismo, por lo que parecería estar funcionando como un menhir o hito urbano en vez de tener cualidades espaciales arquitectónicas. Resulta interesante destacar que la obra está suspendida en un pequeño plinto, lo cual resulta ser una negación a lo que Assler propone como una obra que emerge de la tierra y conforma lugar abrazándonos, en este sentido, el asfalto tampoco permite generar esta lectura.

La huella de la obra, por otro lado, sí permite leer una fuerte carga energética, en la medida en que resulta muy importante acercarse a la obra para leer en ella su proceso constructivo, pudiéndose ver incluso, la línea separatoria entre los moldes de poliuretano expandido, algo que ocurre con la mayoría artefactos de plástico de nuestro uso diario y acercando muy notablemente la obra del artista a la ejecución industrial de su obra escultórica (fig 21).

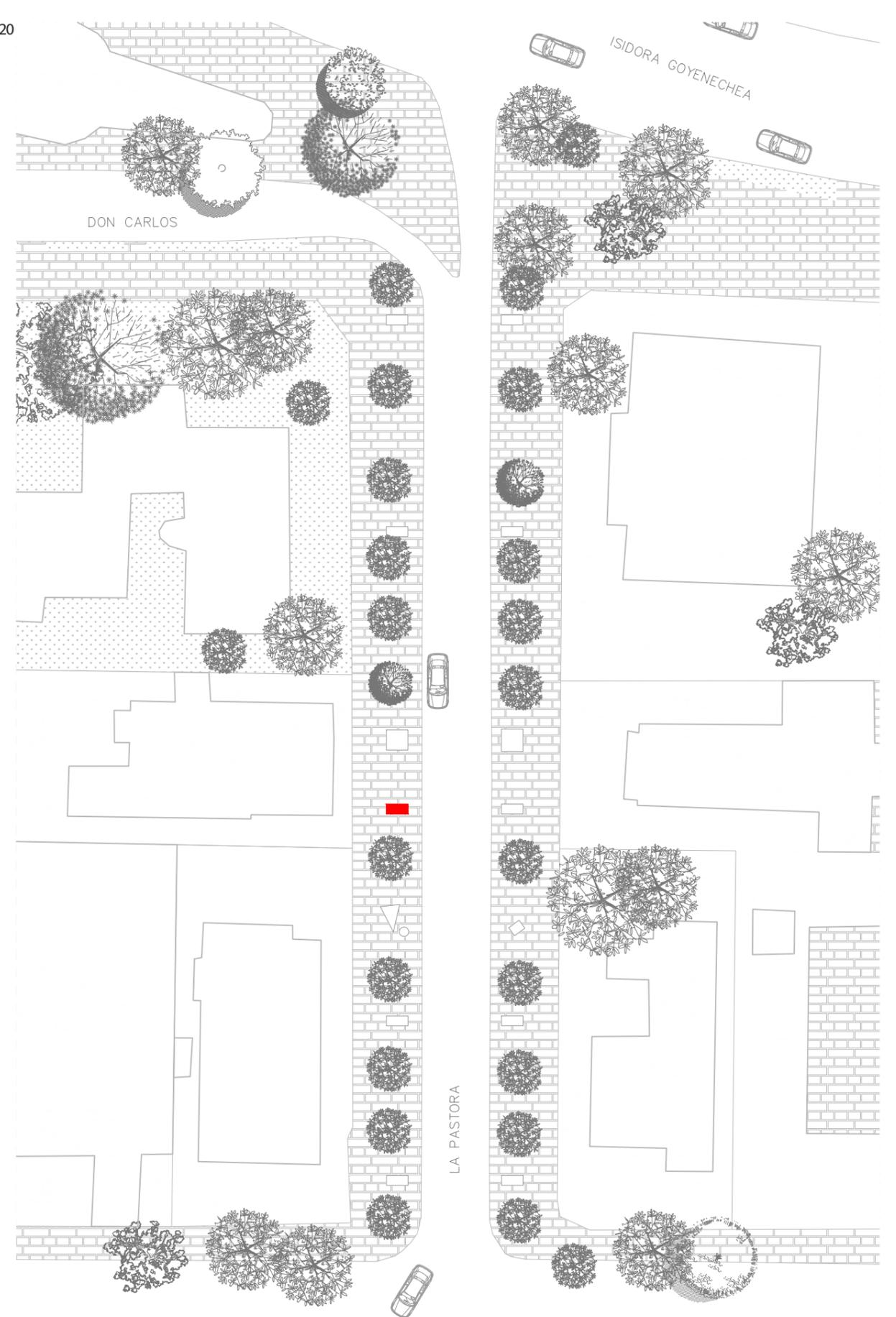
(Fig 17). Planta de emplazamiento. Comuna de Las Condes. 1:30.000

Nota: Autoría propia

(Fig 18). Paseo de las Esculturas de Las Condes, calle La Pastora.

Nota: Adaptado de "Paseo de las Esculturas La Pastora". Wikipedia. © Carlos Figueroa Rojas

20



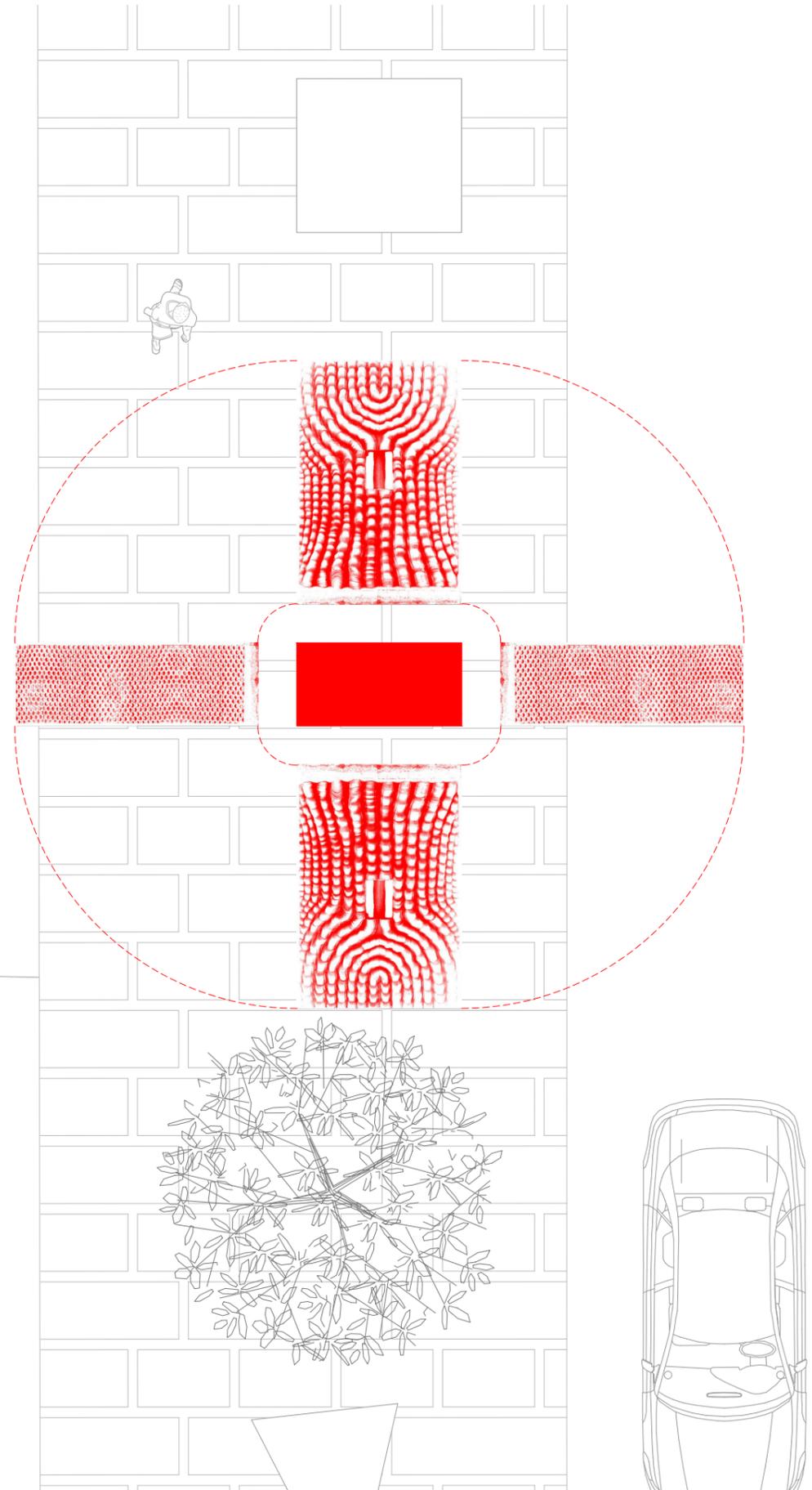
25

24



21

(Fig 19). Detalle de la obra.
 Nota: Autoría propia
 (Fig 20). Planta de sitio. 1:500.
 Nota: Autoría propia
 (Fig 21). Detalle del moldaje en la columna central del volumen.
 Nota: Autoría propia
 (Fig 22). Textura abatita. 1:75.
 Nota: Autoría propia





23



24

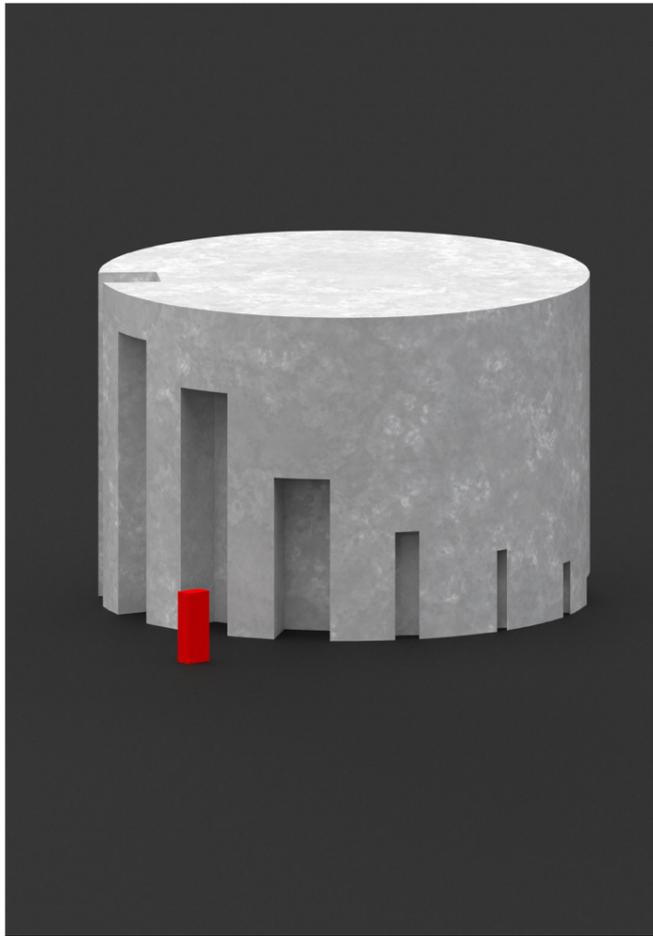
CASO DE ESTUDIO 2 - CONJUNTO DE MÚLTIPLES PIEZAS

Conjunto escultórico (1988)

Oda al río (1989)

Parque de las Esculturas, Providencia

Para este caso, se levantó únicamente en planimetría la información textural de las obras del Conjunto Escultórico debido a que se tenía como objeto de estudio inicial, pero en la práctica, se descubrió que necesariamente había que analizar lo que estaba ocurriendo en conjunto a la obra Oda al Río. Inicialmente, en una lectura basada en la observación estética, lo primero que se constató fue una composición radial en la disposición de las esculturas, donde cada una tiene una altura de 75cm más que la siguiente, de modo que se produce una progresión rítmica que es posible leerla tanto estéticamente como abstractamente. Preliminarmente se determinó que efectivamente había un espacio arquitectónico allí, confinado por los 7 grandes menhires con una riquísima textura que es apreciable tanto de lejos como de cerca, de modo que incluso



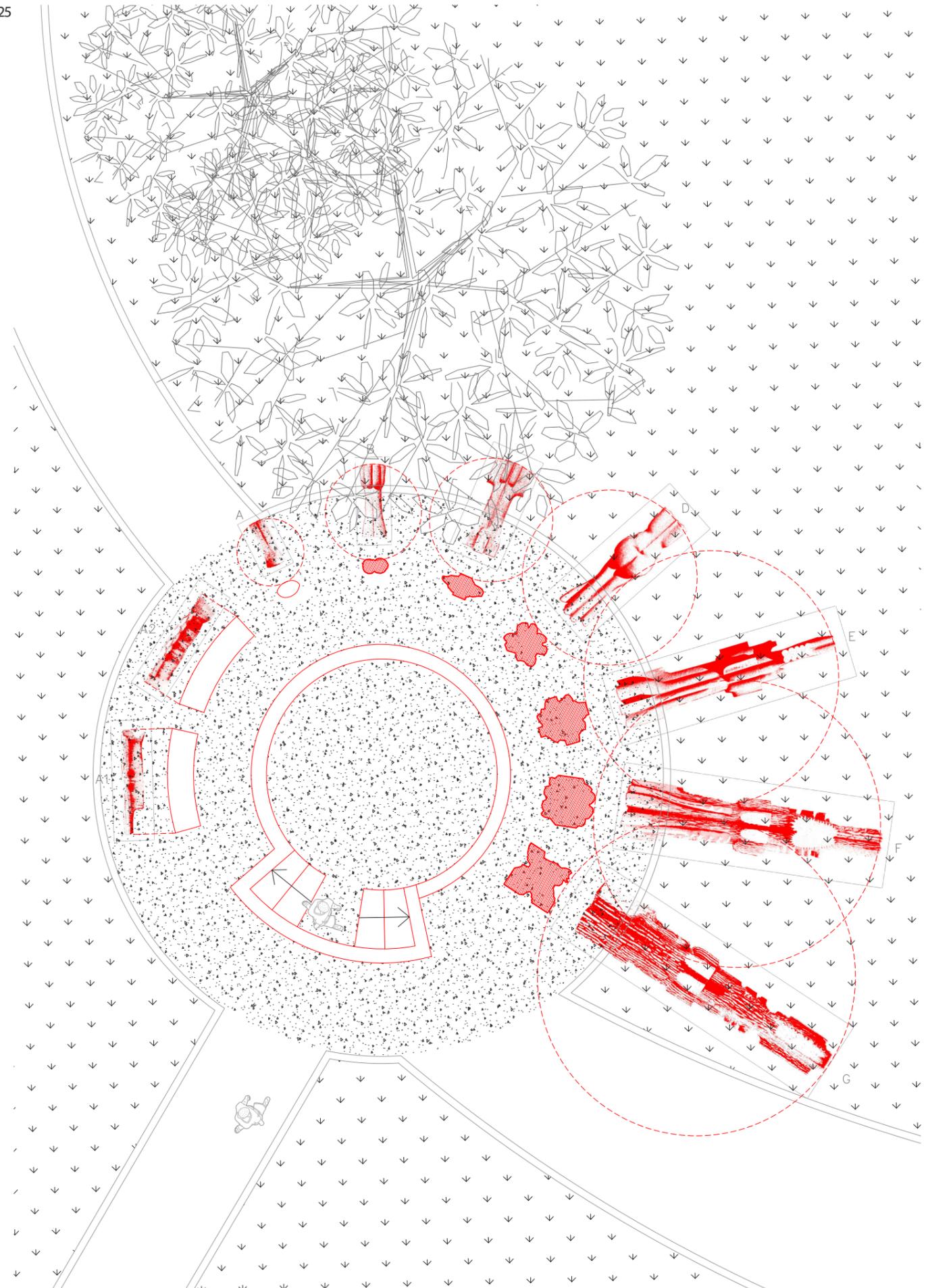
fue posible descubrir ciertas técnicas geométricas repetidas en varias otras obras del autor. Los volúmenes fueron denominados Asiento 1, Asiento 2, Cuerpo A, Cuerpo B, Cuerpo C, Cuerpo D, Cuerpo E, Cuerpo F y Cuerpo G. De esta forma, se procede a presentar la planimetría del Conjunto Escultórico, para poder hacer la lectura geométrica del espacio (fig 25).

Se nota que, tanto la planta circular como por el ritmo creciente de las esculturas en el sentido de las agujas del reloj, es posible leer incluso en planta la volumetría del espacio, siendo este confinado por los 7 volúmenes verticales al sur y los 2 asientos al norte. La pequeña escalinata de dos huellas refuerza el sentido geométrico del espacio, a la vez que propensa el que lo recorramos, acrecentando la magnitud de la materia enrarecida que es el espacio, en palabras de Moretti. Además, el espacio se termina de configurar por el ritmo creciente de alturas que nos permite hacer una lectura rápida tridimensional.

Posteriormente, revisando la planta de sitio, se observó que este espacio se encontraba justo en el cruce de 3 caminos que conducían hacia la salida del parque, a una pequeña plaza circular, y Oda al Río. Se observó que estos espacios estaban vinculados entre sí de modo que propiciaban el traspaso del uno al otro con el motivo, o de visitar las obras expuestas en el lugar, o por el llamado geométrico de los volúmenes.

Se procedió entonces a modelar el negativo de la materia que confinaba este espacio, aplicando la metodología de Moretti en la conformación de estos volúmenes de espacio. Aquí cabe destacar que se generaron más de 1 iteración en la conformación del volumen presentado, por lo que se determinó además la necesidad de incluso especificar los pies forzados o constricciones necesarias para obtener una uniformidad de resultados (fig 27-28). Se determinó entonces que se modelaría sólo los espacios directamente conectados con el generado por la obra del artista, a modo de poder leerlo a mayor cabalidad.

Se observa que, Conjunto Escultórico en conjunto a la pequeña plaza circular marca un cierto ritmo en los siguientes espacios del Parque, los cuales se siguen unos con otros a través de pequeños paseos en un trazo de arco, y siempre llegando a zonas de descanso que son propensas de ser habitadas (revisar planta de sitio). Además, Conjunto Escultórico y a Oda al Río presentan en sí mismos una espacialidad, la cual puede ser leída como una sugerencia hacia el movimiento, de norte



a sur, hacia el río Mapocho, pasándose de un espacio confinado y cargado energéticamente por la variedad de texturas presentes en Conjunto Escultórico, luego por un pasillo de escala humana que se configura únicamente con un plano en el suelo, pero que debido a la diferencia de materialidad (tierra por sobre pasto), genera la sensación estética de estar contenido en un pasillo. Finalmente, el espacio se abre hacia a río en el centro de la obra del artista, notándose una marcada presencia horizontal por los dos volúmenes que cierran este espacio, de 4 metros de altura.

Esta característica arquitectónica es singular para la obra de arte, ya que por la forma circular en planta del espacio generado en esta obra de Assler, hace que, en la manera schmarsowiana de entender la espacialidad arquitectónica, nos experimentarnos como el centro de un espacio cuyas coordenadas se intersectan en nosotros.

(Fig 23). Planta de emplazamiento. Comuna de Providencia. 1:10000

Nota: Autoría propia

(Fig 24). Conjunto Escultórico (1988).

Nota: Autoría propia

(Fig 25). Textura abatida. 1:100

Nota: Autoría propia

(Fig 26). Planta de sitio. 1:2000.

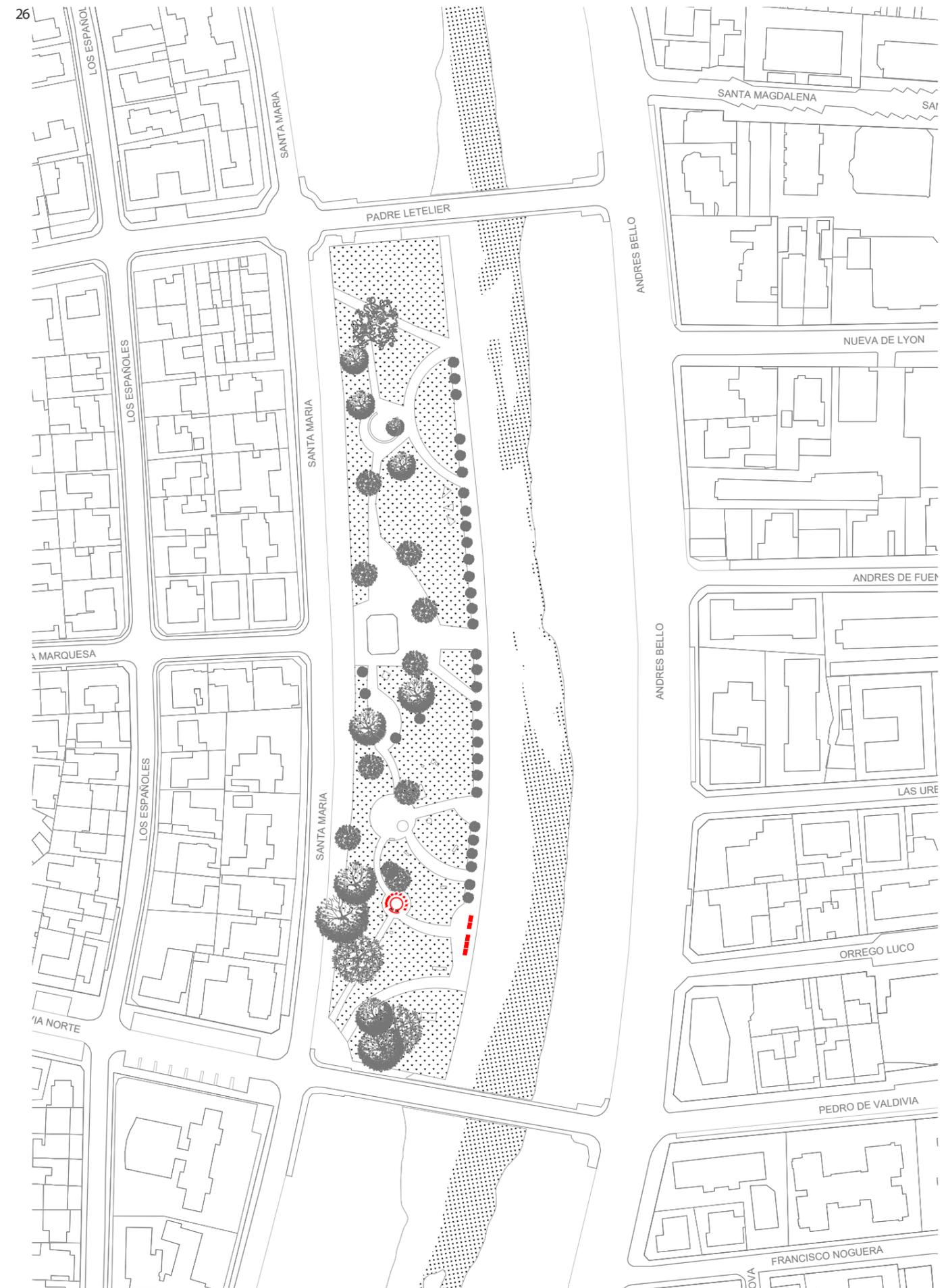
Nota: Autoría propia

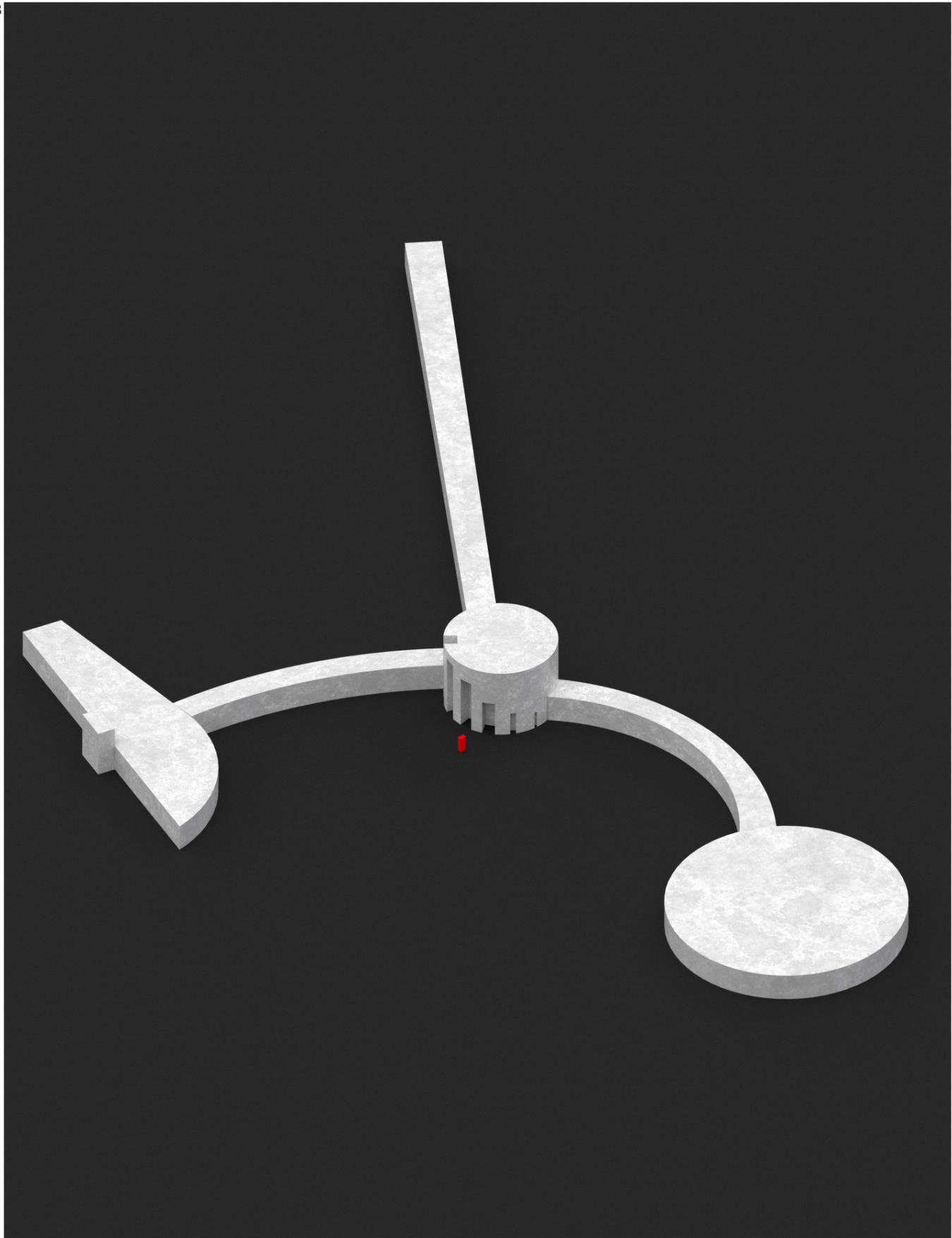
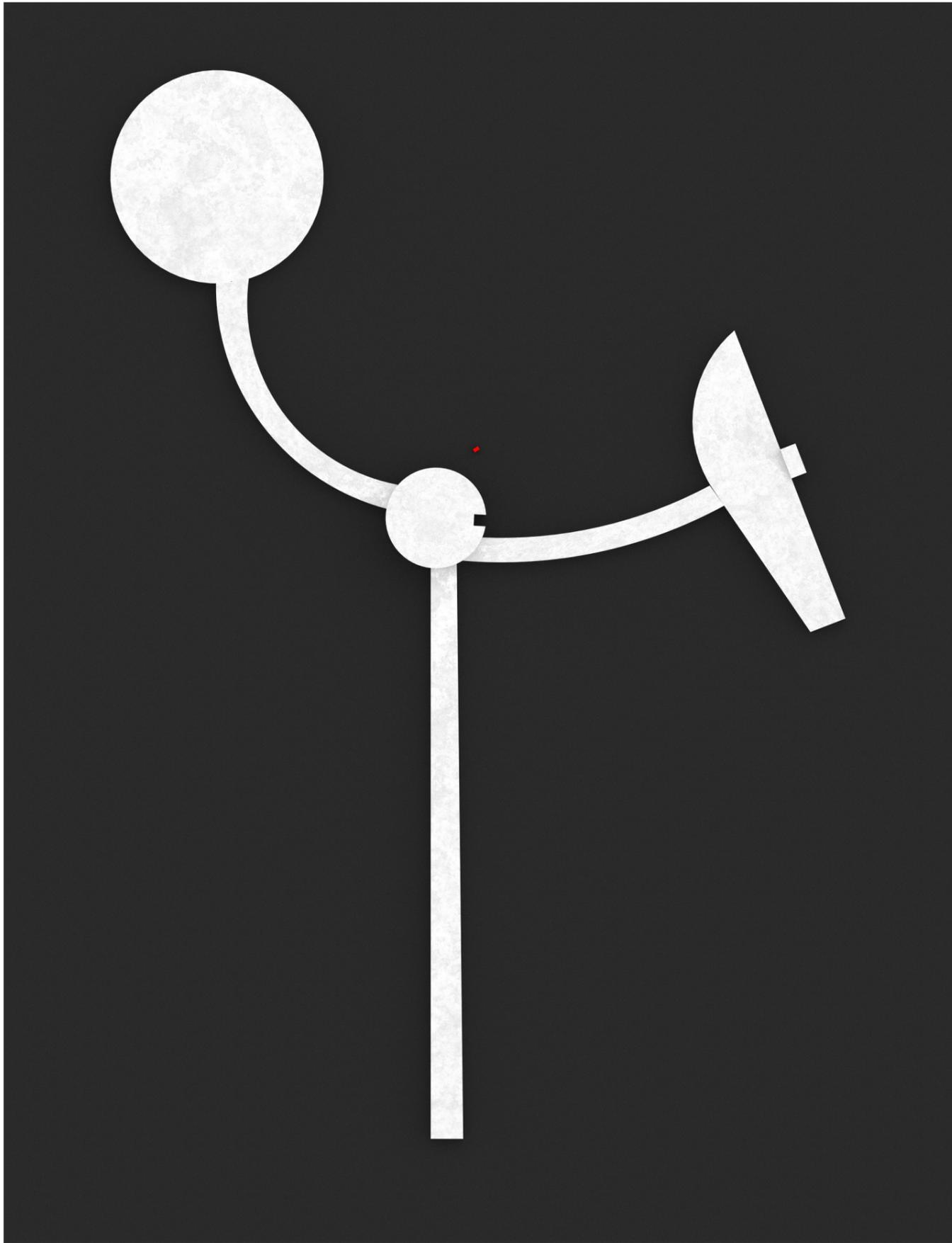
(Fig 27). Visualización de los volúmenes generados en planta.

Nota: Autoría propia (Rhino3D)

(Fig 28). Visualización de los volúmenes generados.

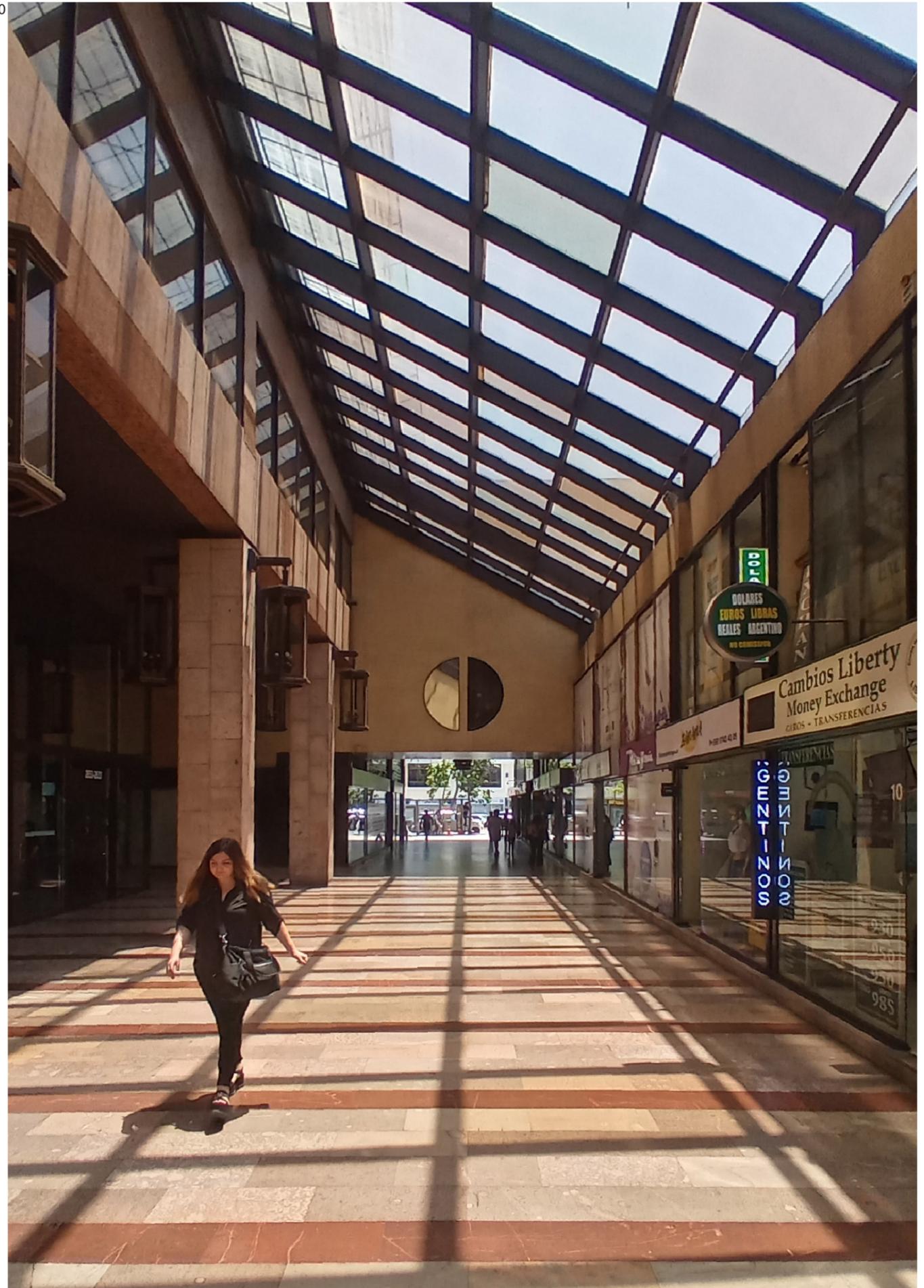
Nota: Autoría propia (Rhino3D)

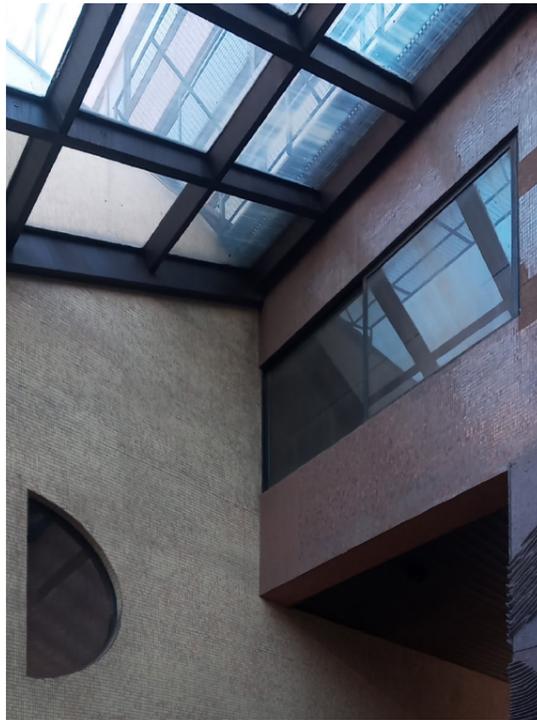




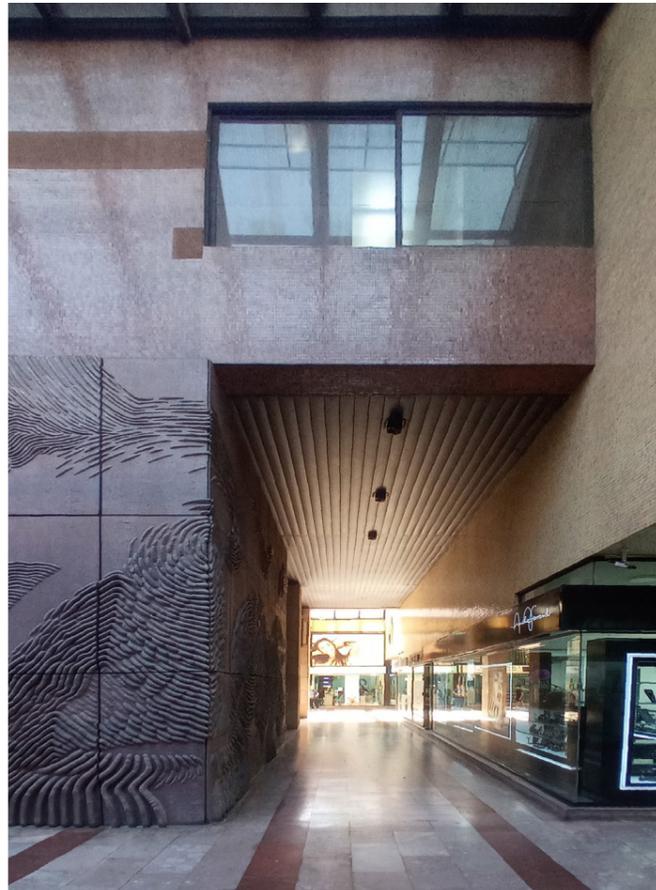


CASO DE ESTUDIO 3 - ARQUITCTURA COMO SOPORTE
Mural (1980-1982)
Edificio Forum, Providencia.





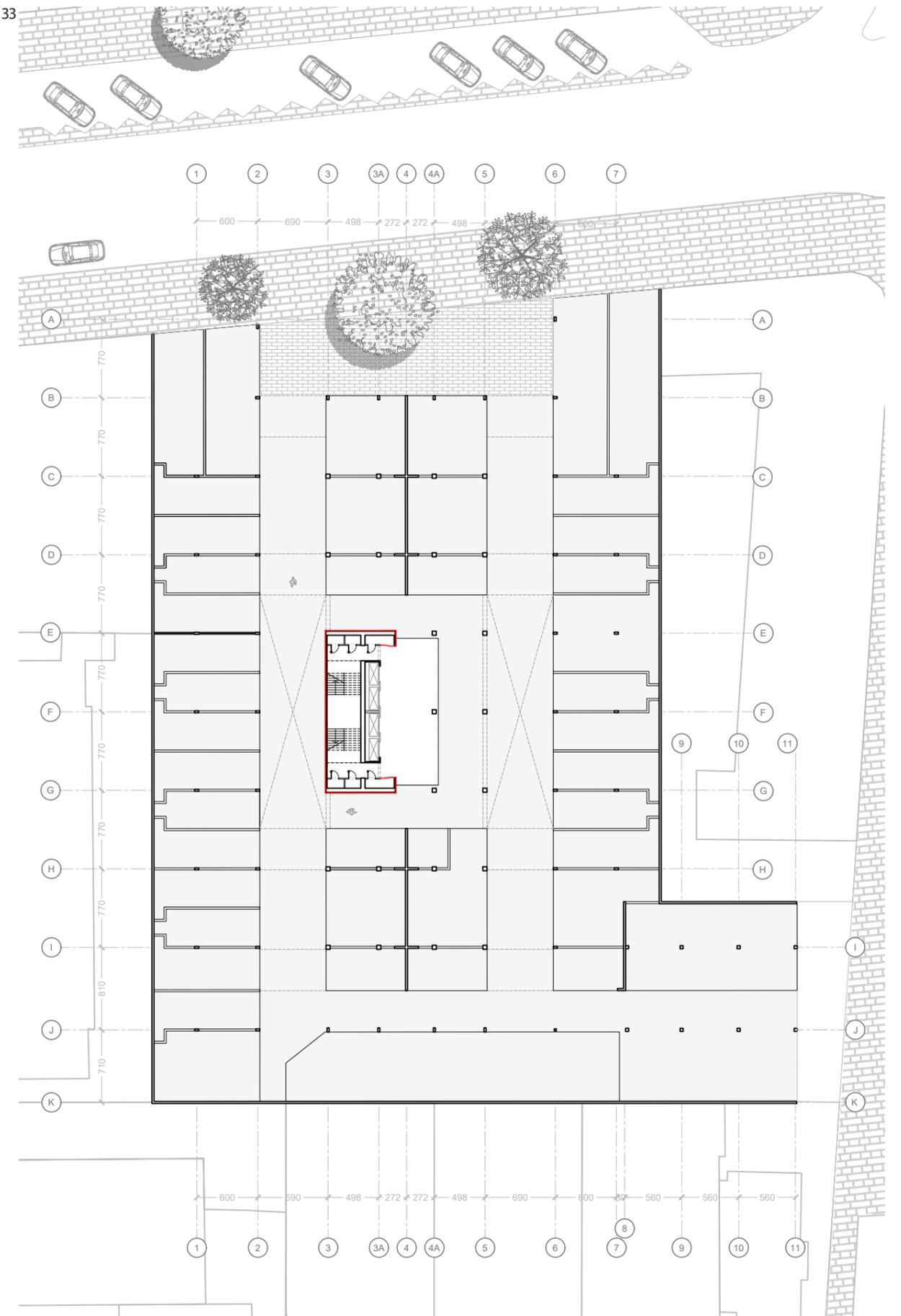
31

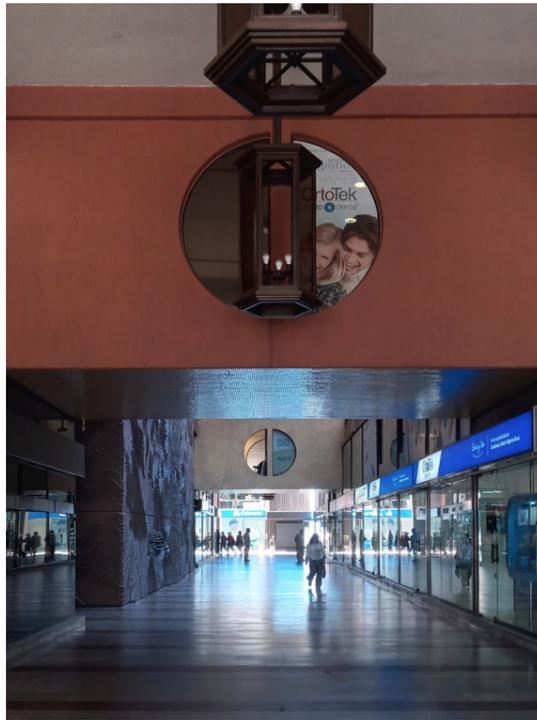


32

El edificio fue proyectado por Alemparte Barreda y Asociados y comenzado a construirse en el año 1980, y quizás lo más notable a destacar en este estudio es que los murales en el edificio Forum fueron realizados por Federico a la par que se estaba levantando este mismo. Si bien no efectúan trabajo de cargas, sí cierran el espacio, a través de 102 placas de hormigón de 100x200cm, configurados espacialmente a modo que se bordea la caja central del edificio, perimetrándola. La textura del trabajo de Assler es llevada al paroxismo por la tenue luz que baña ambos halls de este y oeste a través de una cubierta transparente. Un punto interesante es justamente esto último, resulta ser que el único plano “arquitectónico” y material que cierra el recinto es el suelo; tanto el cielo como la cara este del espacio, donde se ubican los locales comerciales, son transparentes; el lado este es una obra de arte, y las caras norte y sur son corredores de menor altura que condu-

33

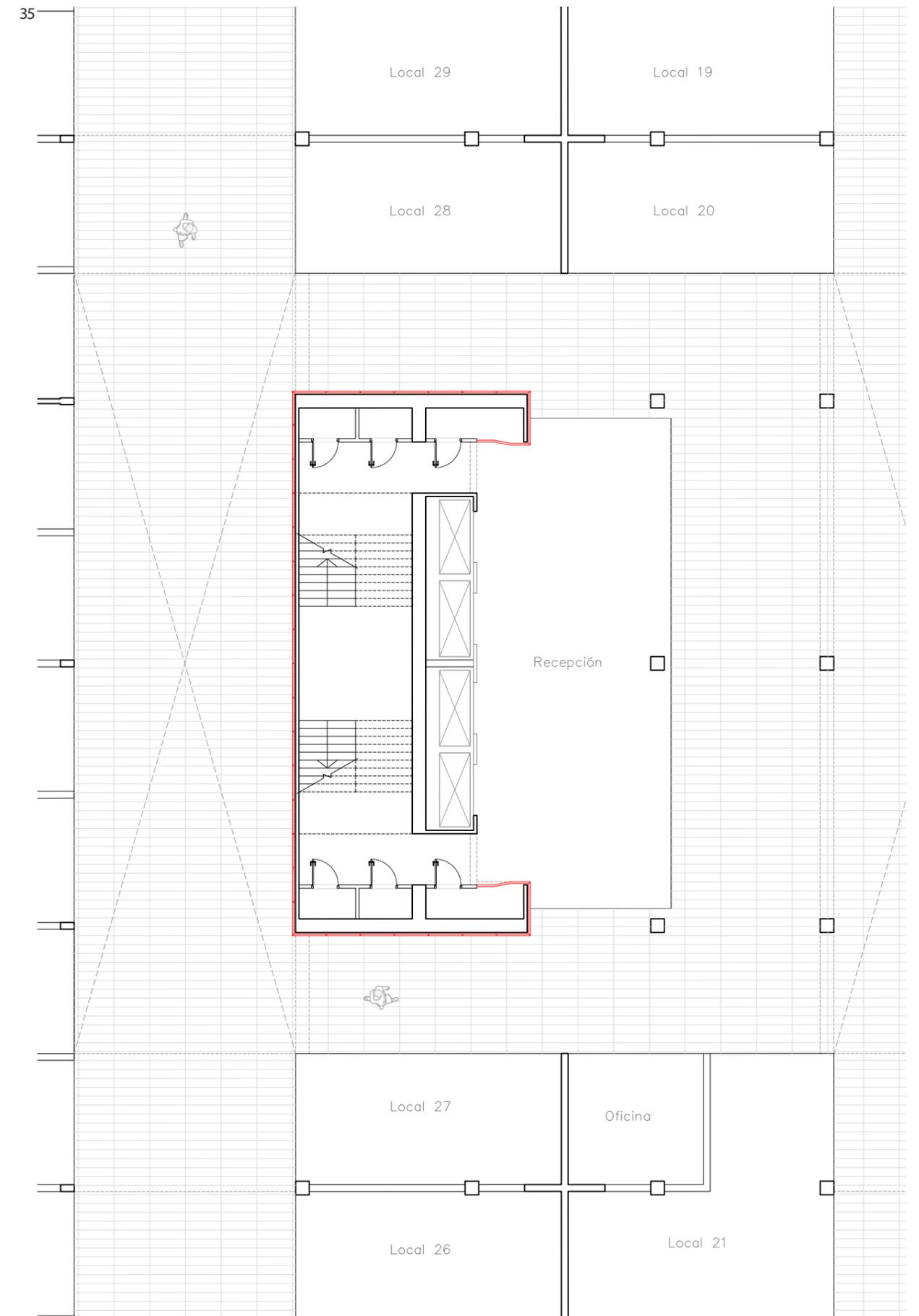


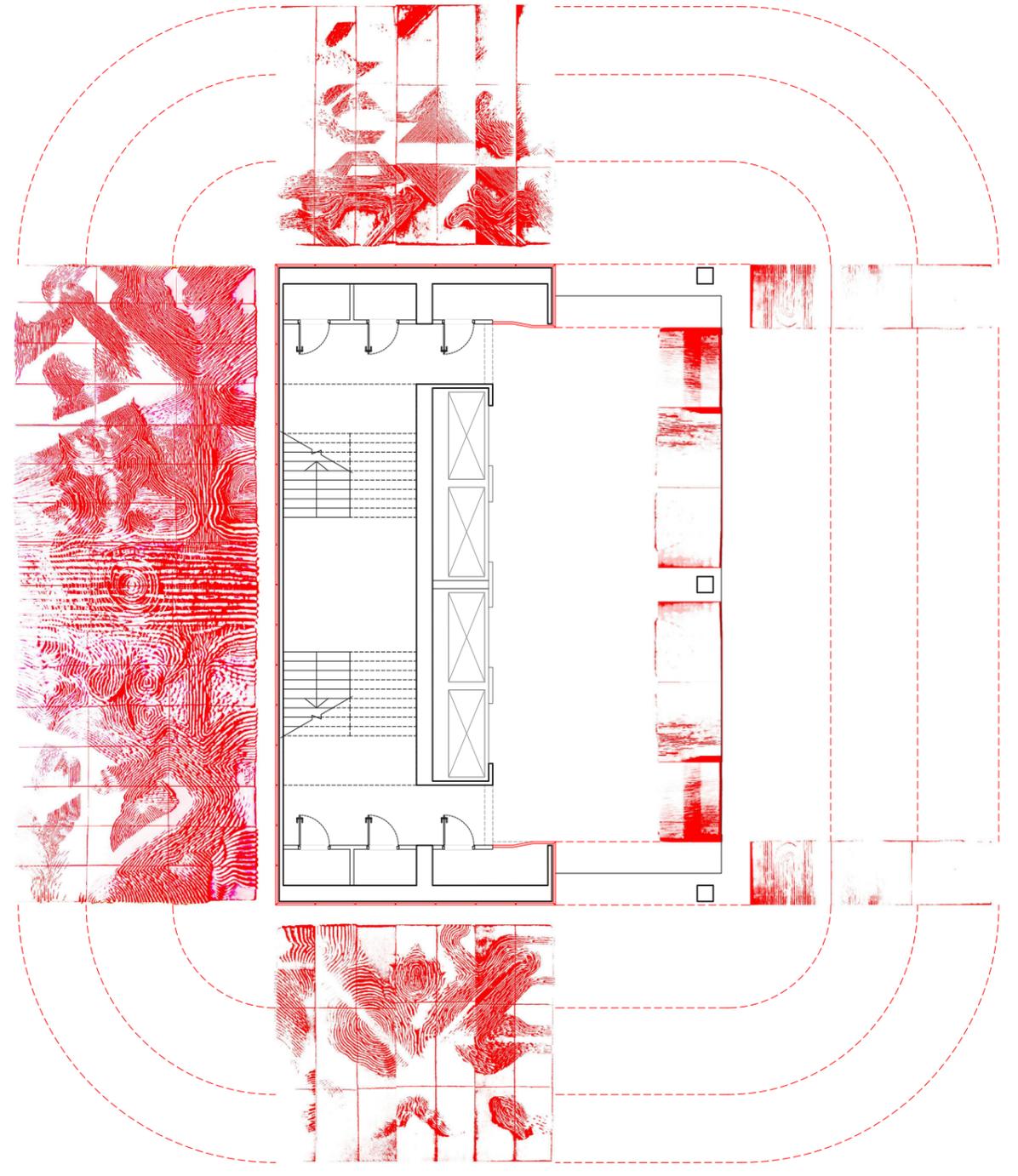


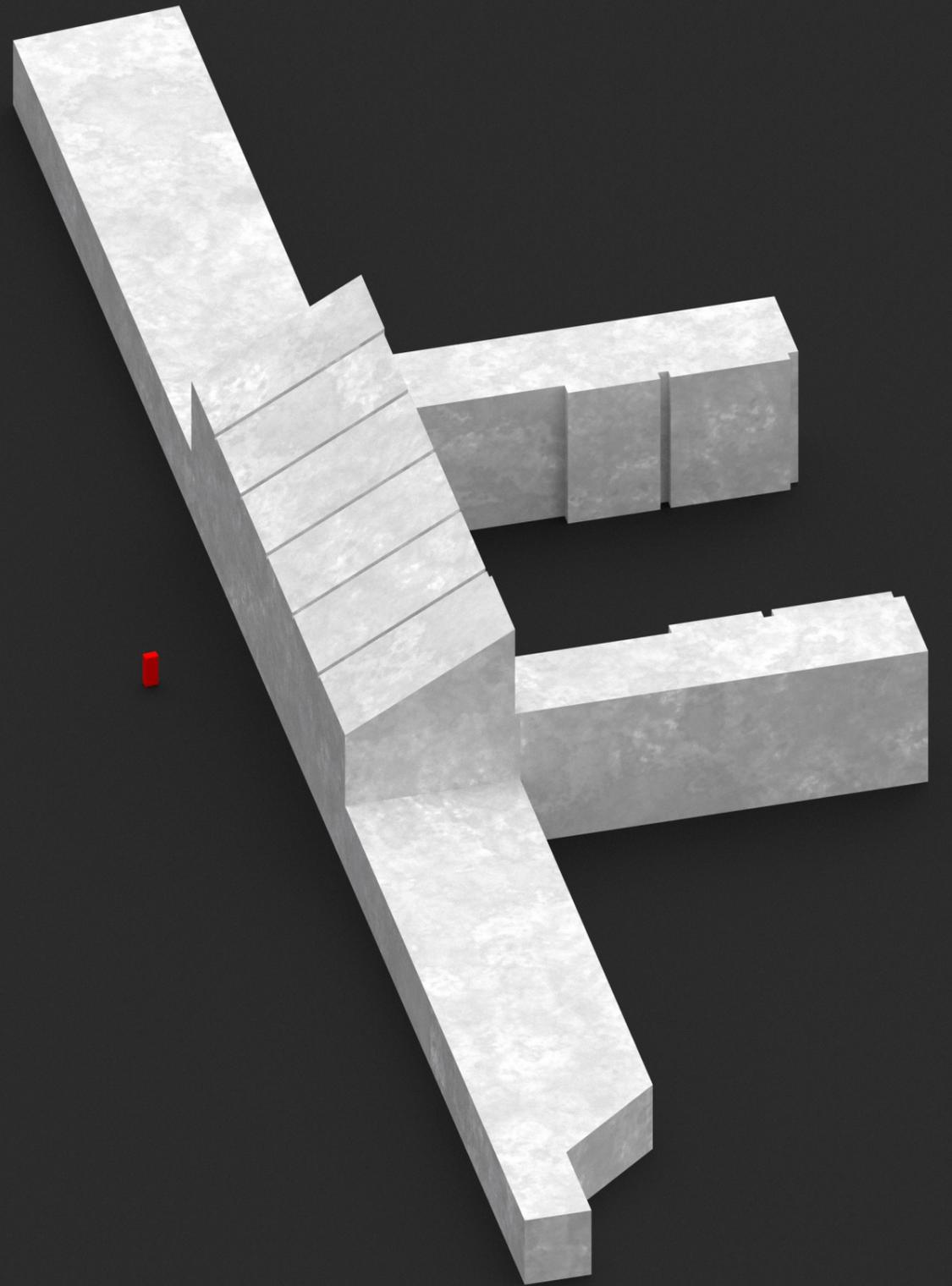
34

cen a otros espacios. En el análisis volumétrico obtenido del modelo 3D del espacio, es posible constatar que, a través de la variación del tamaño, se crea un espacio ensimismado, ajeno a lo que ocurre al exterior. Se observa que los corredores de acceso son de menor altura, llegando a los 10 metros en el caso del hall donde se ubica la obra de Assler. Esta variación geométrica exagera la caracterización de un recinto enajenado, donde además los únicos puntos de vista posibles hacia dentro son estos mismos corredores (fig 34). Paradójicamente, en esta ensimismación ocurre un dinamismo potenciado por las fuertes líneas de las texturas de la obra del artista, en sumatoria a la fuga que se genera al observar axialmente en el eje norte-sur el espacio (fig 1 y 30), adicionalmente de la variación de forma geométrica ocurrida en el cambio del corredor al espacio. Se genera por tanto una dualidad espacial debido a la obra del artista: la obra propensa la estadía y el recorrido dentro del espacio, modificando la velocidad de las personas que ingresan a él, a la vez que se trata de una zona altamente concurrida y de paso, ya que se trata de un edificio comercial. La sugerencia a recorrer el recinto ocurre gracias a la disposición como cinta de los bloques de hormigón, que parten desde el interior de la caja de circulación vertical del edificio, atravesando un panel de vidrio, para continuar hacia su llegada a los 48 módulos principales de la obra (fig 36). Por otro lado, resulta notable constatar la fuerte presencia de la obra en el espacio, lo cual es entendida aquí como carga energética (fig 37), siendo importante mencionar que, junto al suelo, son los únicos materiales opacos del espacio.

- (Fig 29). Planta de emplazamiento. Comuna de Providencia. 1:10000
Nota: Autoría propia
- (Fig 30). Hall este de acceso edificio Forum.
Nota: Autoría propia
- (Fig 31). Interior del recinto.
Nota: Autoría propia
- (Fig 32). Interior del recinto.
Nota: Autoría propia
- (Fig 33). Planta de suelo. 1:500
Nota: Autoría propia
- (Fig 34). Espacio interior. 1:150.
Nota: Autoría propia
- (Fig 35). Levantamiento de los 48 módulos de hormigón del hall este.
Nota: Autoría propia
- (Fig 36). Corredor al hall de acceso oeste.
Nota: Autoría propia
- (Fig 37). Murales abatidos. 1:150.
Nota: Autoría propia









40

(Fig 38). Visualización de los volúmenes generados en planta.

Nota: Autoría propia (Rhino3D)

(Fig 39). Visualización de los volúmenes generados.

Nota: Autoría propia (Rhino3D)

(Fig 40). Cuerpo G del Conjunto Escultórico (1988).

Nota: Autoría propia

CONCLUSIONES

Luego de haber aplicado el análisis metodológico presentado en este artículo, podemos hablar que una obra de arte crea espacio arquitectónico, en la medida que confina un recinto de forma material, que podamos observar estéticamente; o nos permita delimitarlo a través de nuestra capacidad de observar ópticamente al racionalizar la geometría confinada a través de la forma. De la manera schmarsowiana, es necesario que la obra nos permita situarnos dentro de este recinto y poder recorrerlo, por lo que aspectos de la técnica expresiva artística son muy relevantes para la conformación de recintos, ya que conceptos como líneas de movimiento, manejo del volumen, texturas y presencia son determinantes en el tipo de espacio que se podría estar generando. En este sentido, se hace necesario estar mirando siempre el arte, dado que la maestría plástica encontrada allí es de mucha utilidad al momento de querer intencionar un espacio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELL, C. (2002). Federico Assler: obra artística 1958-2002. Santiago, Infoarte Ediciones.
- BEHRENS, P. (5 de Abril de 1911). Kunst und Technik. Conferencia en Verein für Deutsches Kunstgewerbe (Asociación de Artes y Oficios Alemanes), Berlín, Alemania.
- BERLAGE, H. (1996). Thoughts on style, 1886-1909. Los Angeles, Getty Publications. (Obra original publicada en 1905)
- BORRÁS, G. (1979). Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas. Madrid, Ediciones Akal.
- BORRÁS, G. (1996). Teoría del arte I. Madrid, Historia 16.
- COLOMINA, B. (2006). Doble exposición. Arquitectura a través del arte. Madrid, Ediciones Akal.
- EL MERCURIO. (25 de Agosto de 2009). Soy un apasionado del hormigón. El Mercurio.
- FORTY, A. (2000). Words and buildings: a vocabulary of modern architecture. Londres, Thames & Hudson.
- FOSTER, H. (2013). El complejo arte-arquitectura. Madrid, Editorial Turner.
- GALENO, C. (2016). Imaginación espacio-corporal. Cuadernos de arquitectura. Habitar el norte, (11), 37-48.
- GARCÍA, H.; VILLARÍAS, D.; VILLANUEVA M. (2013). La construcción como frontera de la forma: el laberinto de André Bloc en carboneras. Proyecto, Progreso, Arquitectura, (8), 58-72.
- GRAHAM, D. (2009). El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte. Barcelona, Editorial GG.
- GIEDION, S. (1967). Space, time and architecture: the growth of a new tradition. Cambridge, Harvard University Press.
- GIEDION, S. (1975). La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura. Barcelona, Gustavo Gili.
- HILDEBRAND, A. (1989). El problema de la forma en las bellas artes. Madrid, Editorial Visor. (Obra original publicada en 1893)
- HOLMES, R. (2020). La experiencia del espacio: Una aproximación desde la escultura. Santiago, Ediciones UC.
- KANT, I. (1978). Crítica de la Razón Pura. Madrid, Editorial Alfaguara.
- LIPPS, T. (). Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (Estética del espacio e ilusiones geométrico-ópticas). Leipzig, J. A. Barth.
- LOOS, A. (4 de Septiembre de 1898). The principle of cladding. Neue Freie Press.
- MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO. (2022). Inventario taller Roca Negra 2019-2022, obra y archivo de Federico Assler. Santiago, Andros impresores.
- MORETTI, L. (1953). Strutture e sequenze di spazi. Spazio, (7), 9-20.
- MOYANO, N. (2013). Peter Behrens, arte e industria. La definición del concepto de diseño en los primeros años del siglo XX.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Federico Assler. Artistas visuales chilenos. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40011.html>. Accedido en 11/18/2021.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture. New York, Rizzoli.
- OLSBURG, N. (2014). Architecture and sculpture. Sculpture a dialogue in Los Angeles. Architectural Review.
- ROIS, C. (2021). Espacio arquitectónico. Universidad Nacional de Rosario.
- SEMPER, G. (1989). The four elements of architecture and other writings. Cambridge, University Press. (Obra original publicada en 1851)
- SCHEERBART, Paul. (1914). Glasarchitektur. Berlin, Verlag der Sturm.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). El mundo como voluntad y representación. Madrid, Ediciones Akal (Obra original publicada en 1819)
- SCHMARSOW, A. (1994). The essence of architectural creation. En VISCHER, R.; MALLGRAVE, F. (1994). Empathy, form and space. Problems in German aesthetics, 1873-1893. Los Angeles, Getty Publications. (Obra original publicada en 1896, pero la conferencia fue dictada en 1893)
- UNIVERSIDAD DE CHILE. (2009). "Premios Nacionales 2009: Reconoci-

miento a trayectorias de excelencia". <https://www.uchile.cl/noticias/53978/premios-nacionales-2009-reconocimiento-a-trayectorias-de-excelencia>.

RÜBKE, M., VALDÉS, J. (2020). Arte aplicado a arquitectura moderna en Chile. Taller de práctica Universidad San Sebastián.

VAN DE VEN, C. (1981). El espacio en arquitectura. Madrid, Ctedra.

VISCHER, R.; MALLGRAVE, F. (1994). Empathy, form and space. Problems in German aesthetics, 1873-1893. Los Angeles, Getty Publications. (Obra original publicada en 1873)

ZEVI, B. (1981). Saber ver la arquitectura. Barcelona, Editorial Poseidón.

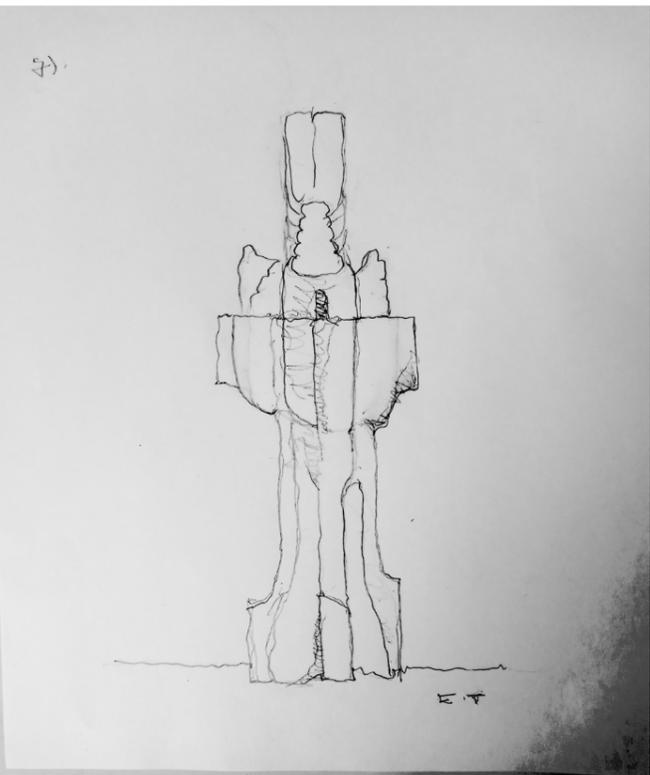


41

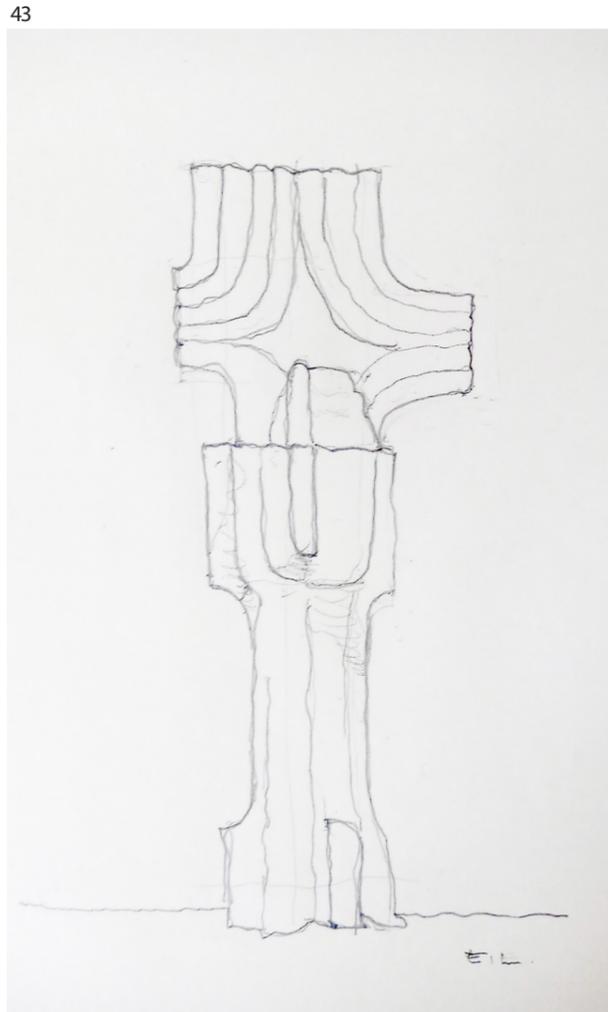
ANEXO DE DIBUJOS

(Fig 41-50). Croquis realizados in situ durante la Primavera del 2022, Santiago.

Nota: Autoría propia

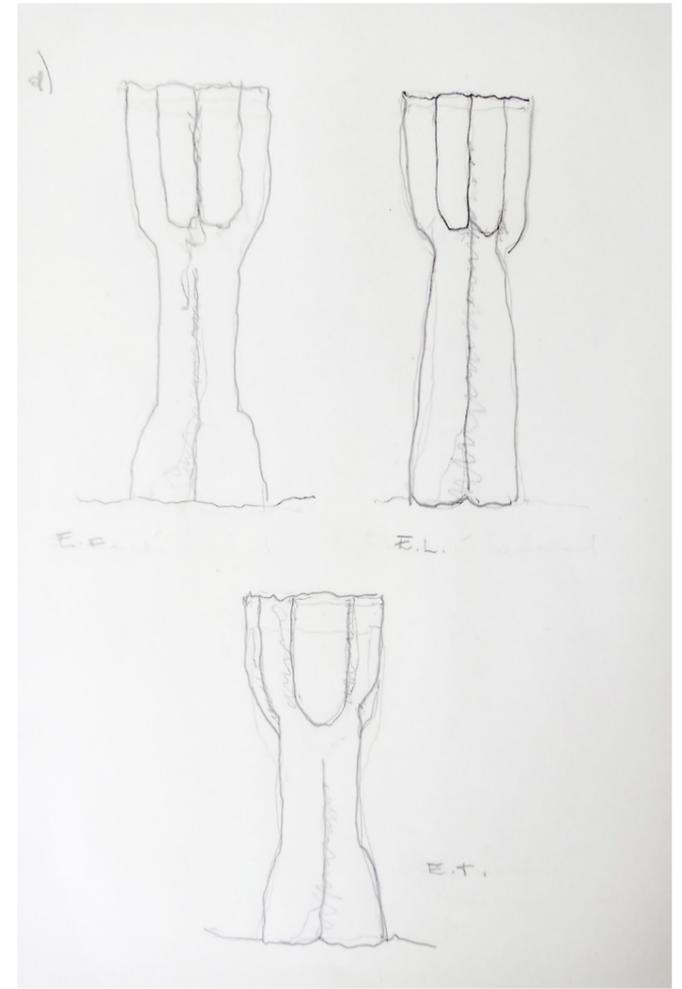
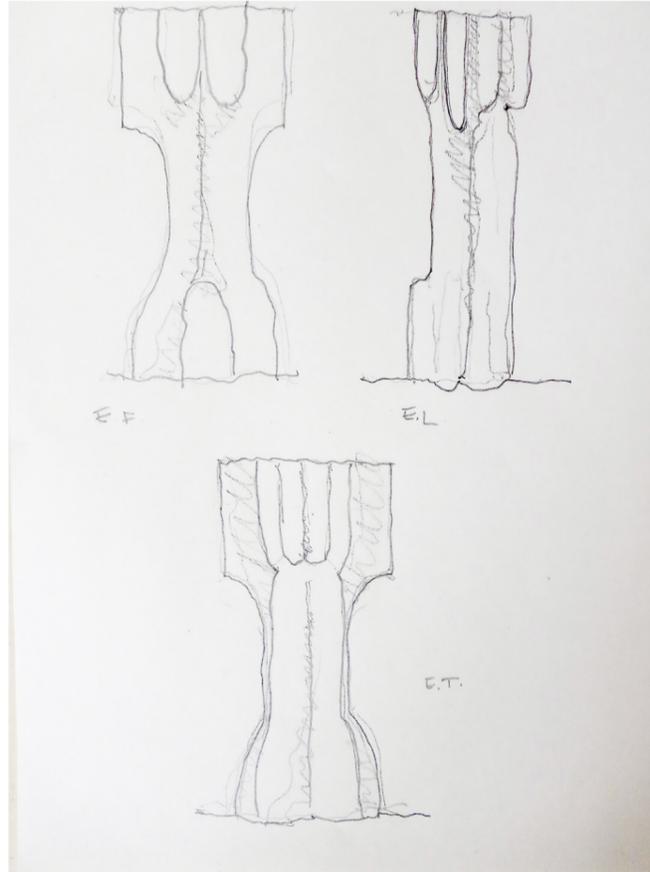


42

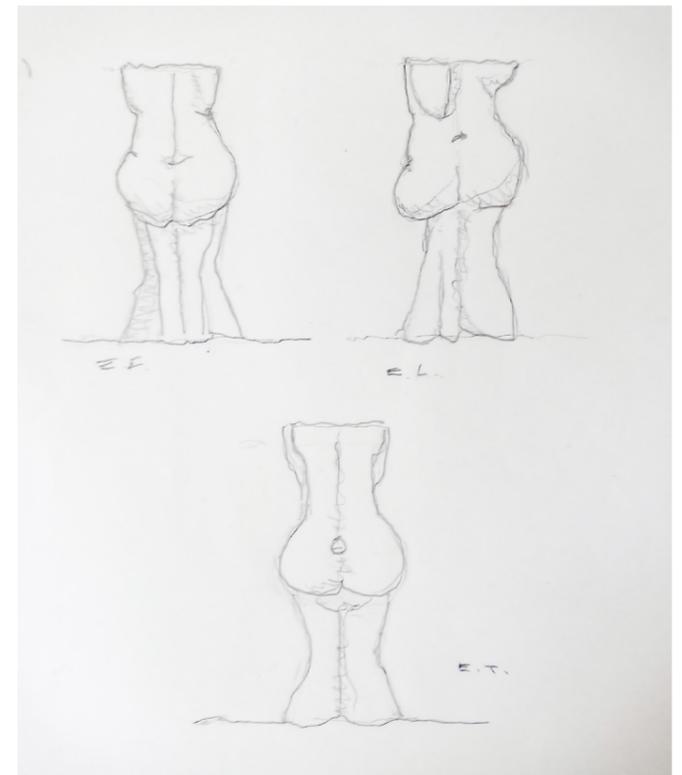


43

44



45



46

