

Una conversación con Ana Etkin

Pablo E. M. Szelagowski

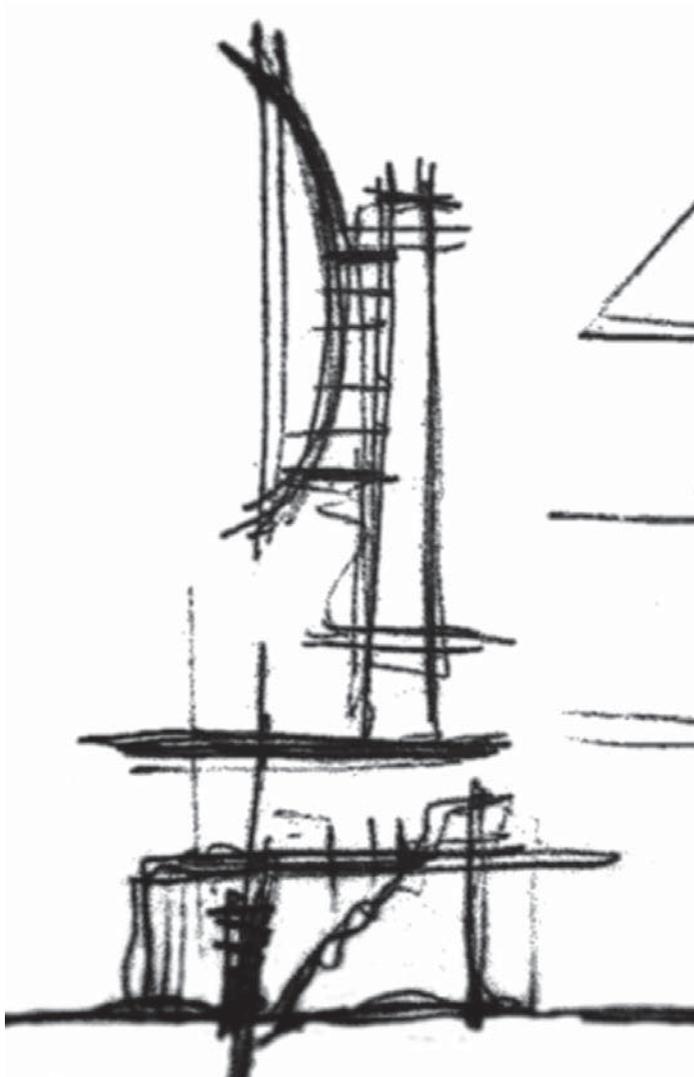
Ana Cecilia Etkin, es la autora de una de esas nuevas arquitecturas que tiene Latinoamérica, protagonista de una serie de experiencias que desde el 2000 junto con otras figuras jóvenes han surgido con ideas y propuestas que mantienen una cierta independencia de las arquitecturas “aceptadas” por los circuitos culturales habituales, pero en estrecho contacto con la realidad regional de hoy. Etkin, originaria de Córdoba, junto a Alejandro Aravena Mori, Solano Benítez, Rafael Iglesia, Marcelo Villafañe, Javier Mendiando, Oscar Fuentes y otros participaron en 2005 de un programa que impulsamos con varios amigos en el Colegio de Arquitectos del Distrito I en La Plata, a partir del cual se estableció un contacto constante y una relación especial con el grupo de La Plata.

Ana Etkin también es una de los arquitectos que fueron distinguidos en el Premio Mies van der Rohe, punto de partida de una cierta difusión de su obra, quizás todavía publicada sin la debida frecuencia, en relación a la calidad de sus proyectos. Además de una obra muy interesante y cargada de intenciones, es una notable fanática de la arquitectura. Docente apasionada, irradia un entusiasmo tal por la disciplina, el que intentamos transmitir a través de algunas de sus obras y mediante la reproducción de una conversación-entrevista que tuvimos el pasado mes de octubre con ella en Buenos Aires, en la que intentamos indagar en su formación, en sus estudios, y en la capacidad de buscar siempre algo más en cada proyecto.

PSZ: ¿Ana, cuál es tu relación tan particular con la obra de Borromini?

AE: Es muy raro que me pregunten esto, nunca nadie lo menciona... Borromini es un autor que me enamoró, directamente. Esto sucedió en Roma porque fue allí donde hice la tesis de grado para la facultad de Córdoba. Yo ya había comenzado el proyecto, y para hacer un enlace con algo de Roma, hice un estudio de la propuesta de Sixto V para Roma y tomé la iglesia de Borromini, San Carlino y Sant' Andrea al Quirinale de Bernini en un estudio particular de dos iglesias ubicadas muy próximas. Y estando allí, la obra de Borromini me encantó, tiene esa cosa tan extrema... Borromini hacía lo que tenía que hacer, pero con una pasión, y con un extremo..., en el trabajo, en la forma, en el material, pero con un trabajo al extremo, eso me impactó, como si la arquitectura estuviera viva. No es un material de construcción apoyado uno sobre el otro. Es la expresión como si estuviera el material vivo.





Yo les muestro a los alumnos una pieza de piedra que es el basamento de una escultura de Miguel Ángel, en la que vos ves el paso de esta piedra al músculo flexionado y te preguntás cómo ese material puede tener esa vitalidad y pasar de ser un material muerto a una expresión casi de sangre. Y creo que Borromini lleva eso a la arquitectura, una esencialidad, una vitalidad....

PSZ: Este punto me interesaba porque creo que el interés por esos rasgos que vos tenés se ve en tus proyectos, del mismo modo que algunas cuestiones presentes en la obra de Bernini.

AE: Y Bernini también, me encantó, sobre todo esta cosa de la facilidad que tiene un autor para trabajar en escalas diferentes. Porque trabaja en Sant' Andrea con esa planta elíptica en algo que es mínimo, como el living de una casa, llevando luego lo mismo a la plaza de San Pedro, pero con una grandiosidad, y una sutileza... Es impresionante el conocimiento del cuerpo de una persona, sabiendo hasta qué punto vos llegás a ver, para sentirte de una manera, para entender estos ángeles negros que caen, es decir, el manejo de las distancias, de la escala, de la proporción, del material, de la explosión de la materia...

PSZ: Yo creo que eso también se puede ver en tus obras...

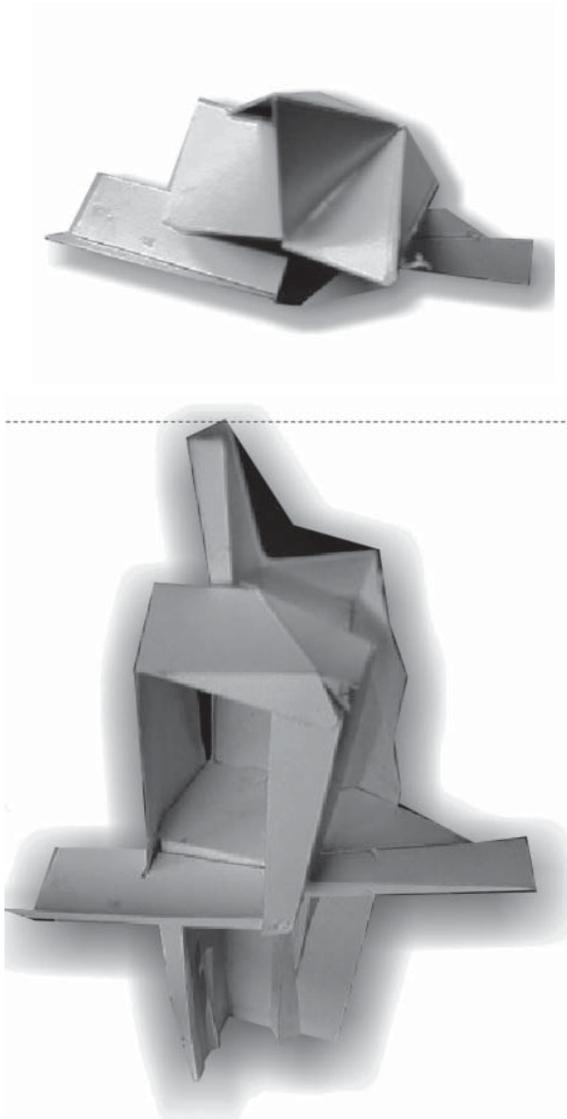
AE: Sí, seguro que está, que se me metió en la sangre... Con respecto a la memoria, arquitectónica, a mí me parece que muchas cosas tienen un impacto en uno que te dejan muy marcado. A mí me parece que esto de Bernini y Borromini me marcó profundamente, y fue así además porque está unido a una experiencia personal de estar sola, en otro país, con otro idioma, otra experiencia de trabajo y en esas condiciones todo te llega de una manera muy fuerte.

Después otra cosa que siento que a mí me impactó mucho fue visitar las obras de Le Corbusier. Es como que no comprendo ahora proyectar sino es a través del espacio, y desde la experiencia personal de ese espacio. Justamente el primer viaje que hago en la facultad cuando estaba en tercer año, fue a La Plata y es el momento en que

conozco la casa Curutchet. Es la primera vez que yo sentí que estaba dentro de una obra de arquitectura. Y allí sentí que de ésto se trata, esto es la arquitectura. Y eso a mí me marcó muy profundamente. Y después de la casa Curutchet, hice un recorrido de muchas casas en Francia de Le Corbusier, y creo que eso me formó mucho más que otras cosas. En esas obras sentís algo que es esencial. Que no tiene que ver con el lenguaje. Tiene que ver con todo, pero traspasa todo, y se hace de una manera sintética, y te golpea emocionalmente, uno está siendo involucrado en esta cosa del impacto del espacio.

PSZ: En algún artículo vos mencionas que la arquitectura tiene que provocar o cautivar...

AE: Justamente, ahora en un momento tan de imagen digital, de gran conocimiento de la imagen, es como si pareciera que la obra terminara sólo en un lenguaje actualizado, y vos le sacás eso y para mí tiene que traspasar eso; tiene que ser algo que te captive, que te emocione...



PSZ: Incluso está instalada la discusión de si la arquitectura de origen digital es o no arquitectura, basándose en el inicio no material de proyecto, incluso viendo este tema desde la importancia del diseño desde lo constructivo.

AE: La arquitectura no es solo eso, hay algo más allá. Yo pienso que tiene que haber un equilibrio en cuanto a la superdedicación al detalle. Pero vos fijate que hay obras que están mal hechas, hasta mal terminadas, y te cautivan de una manera espectacular. Por ejemplo el trabajo de Rafael Iglesia con los troncos, te impresiona por la brutalidad de poner el tronco; o esta cosa de Le Corbusier con la mala terminación del hormigón; pero el espacio están espectacular... parece que la arquitectura tiene que trascender también. Aunque esté hecha esencialmente de todos los elementos, tecnología detalles, materia, luz, situación económica y cultural, todo está involucrado; pero es como si tuviera que traspasar todo eso para lograr llegar al hombre. Me parece que si el hombre es el centro de las cuestiones en arquitectura hace que el tema de arquitectura derive al campo espacial.

PSZ: Actualmente parece que el problema del espacio no es un tema recurrente de los discursos de arquitectura...

AE: Me pasa que cuando yo hablo de espacio, parece que estuviera fuera de moda. Hoy se habla de filtros, de membranas, de láminas y de cosas táctiles pero no de espacio.

PSZ: ¿Cuál es el sentido del concepto de lugar en tus proyectos?

AE: A veces cuando se habla de lugar parece que sos antiguo, que fueras un regionalista, ahora que está en discusión todo lo del regionalismo. A mí me parece que el lugar trasciende un poco el propio lote; es también una situación particular de un proyecto, es parte de una situación cultural, de la coyuntura de ese instante en el que uno se mueve.

PSZ: La arquitectura en general siempre tiene que ver con algo del lugar aunque siempre alguien saque a relucir la cuestión de si hay o no una arquitectura regional, nacional, etc...

AE: El tema del lugar tiene que ver con el sentido común que deben tener las cosas, que por ejemplo, no es solamente tener en cuenta la casa de al lado para proyectar, sino que tiene que ver que si la mano de obra del lugar es mala, ¿entonces por qué vas a hacer un High Tech? Eso no tiene sentido. Entonces resolver eso, es conocer el lugar. Me parece que tiene que ver con encontrar la lógica del lugar, a todo nivel ya sea tecnológico, constructivo, económico, paisajístico en el sitio en donde estés.

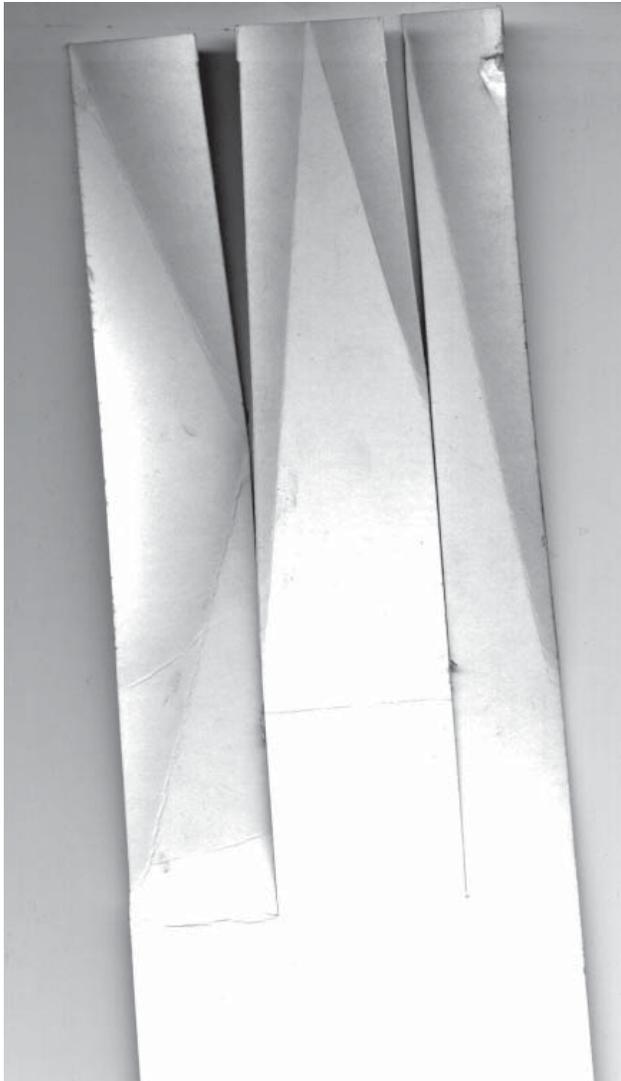
PSZ: Durante los años 80 el término contextualismo fue usado hasta el hartazgo hasta destruir su significado, sin embargo hoy podría hablarse de otras contextualidades.

AE: No, hoy no se puede hablar más de contextualismo, porque lo que pasó es que se llegó al punto de caricaturización del tema. Por otra parte, uno hoy está comunicado culturalmente con gente que no es de tu propio lugar y en realidad estás mucho más comunicado con alguna gente que con tu propio vecino, lo que no significa no entender qué es hacer una obra en su contexto.

PSZ: Vos señalás frecuentemente que cada proyecto debe tener su clave interna. A mí se me viene a la mente la idea de Sader en Vuga con sus "tendencias" o "fórmulas" para encarar los proyectos... (ver 47AF nº 9).

AE: Yo veo que eso va por varios lados diferentes, pero es indudable que uno está trabajando en su pensamiento algunas cosas y entonces las desarrollás en el momento

que te toca hacer los proyectos. Sin duda que en los proyectos hay cosas que uno va viendo o trasladando de una obra a la otra. Yo tengo una charla armada de cómo una obra deriva en otra. A veces es sólo un detalle, como por ejemplo en una casa donde le he puesto unas esferas en el hormigón, y si vos ves la bodega, tiene un encofrado de troncos que marca su huella. Es el mismo tema que va cambiando. Tal vez en una obra es un detalle y después se transforma en lo esencial de otra, es decir, sin dudas uno tiene obsesiones que son independientes del contexto de cada obra. Pero creo que cada obra debe estar absolutamente contaminada de algo esencial que uno tiene que enfrentar. Y otras cosas que están en el propio proyecto. Es decir, a veces te vienen proyectos con un tema de materialidad, de tecnología que vos tenés que enfrentar. Otros, que son simbólicos, porque la obra tiene que representar tal o cual cosa. Otros son, por ejemplo, restricciones económicas. Cada proyecto viene como condimentado con algo, más lo que vos traés como obsesión. Entonces es ahí donde se mezclan las dos cosas y donde uno tiene que luchar, porque si no es como que nunca las terminás. Hay temas muy propios de la obra, hay cosas que vienen muy impregnadas por el lugar, el paisaje, cosas con las que tenés que estar involucrado, más lo que vos traés en el pensamiento. En otros casos sucede que tengo un dinero límite y lo tengo que resolver con eso, entonces decís: ¿qué tecnología tengo que usar para llegar a esa plata? ¿Qué cantidad de metros tengo que hacer o cómo los tengo que distribuir para mantener ese presupuesto? Entonces, me parece que uno tiene que estar muy despierto no sólo para descargar el camión que uno tiene encima sino estar abierto a ver de qué se trata el proyecto, qué más hay allí para trabajar. Estas son esas claves que uno tiene que descubrir y resolver.



PSZ: ¿La obra o el proyecto necesitan explicarse o la obra habla por ella misma?

AE: La obra habla por ella misma, pero sin duda hay que entender el contexto.

PSZ: Volviendo a tu relación con la obra de Bernini y Borromini...

AE: Yo al barroco lo tenía totalmente subestimado como algo decorativo, exagerado sin sentido, viste que en el lenguaje te dicen no seas barroco; no es así, es un primer modernismo.

PSZ: Sobre el tema del Barroco hay un tema puesto de moda hace algunos años desde la filosofía, que es el tema del pliegue. En arquitectura hay varias versiones de ese tema pero vos también te introducís en ese tema en los proyectos para las iglesias... encuentro una relación también con lo mencionado de Bernini.

AE: En la obra de la Capilla el pliegue tiene dos sentidos, la razón es que hay dos escalas porque está el templo por un lado, y esto que yo proyecto es un camarín que es una capilla elevada. Entonces uno tiene la imagen del objeto a la escala del templo que a su vez está conformando una pequeña capilla; son dos escalas muy contrapuestas relacionadas con el mismo objeto. Teníamos que armar por un lado una imagen del templo grande y por el otro, un pequeño lugar que contiene una virgencita que está a la escala de la persona que le va a rezar sola, individualmente. Entonces por eso, en esa doble escala, el pliegue es de alguna manera formar un pequeño espacio y un gesto a la escala mayor.

PSZ: El tema del pliegue en tu formación ¿tiene además relación con los trabajos y los estudios de Osvaldo Pons en Córdoba?

AE: A Pons tampoco me lo menciona nadie nunca...Yo, de Pons, soy una admiradora total. Tiene un edificio que es para mí el edificio más hermoso de Córdoba. Es uno

que tiene unas láminas de hormigón colgadas. Ese edificio es excepcional. Pons es un arquitecto muy poco conocido, incluso en Córdoba. Es muy poco mostrado. Tiene una obra impresionante. A mí me parece por ejemplo que algo tiene que ver conmigo, porque en Pons el hormigón está trabajado en su esfuerzo estructural, pero además plásticamente. Eso que hablamos al principio de que el material transmite esa esencia, fortaleza de extremo que parece materia viva; en ese edificio de Pons esto está mostrado de una manera impecable. En el caso del pliegue por ejemplo, me hablabas de la iglesia de Tucumán, y allí este tema viene por otro lado. Ese pliegue ya existe en la cripta de la iglesia, entonces, como está en ese edificio bajo tierra, lo que hago es de alguna manera sacarlo a la superficie. Entonces el mismo pliegue se va haciendo un cribado hacia arriba. Pero siempre me pareció que el plano o el pliegue tiene esto de ser una sola cosa, tiene una relación con su estructura, en la que la propia forma sea su estructura...

La obra de Pons es siempre muy experimental, muy por fuera del contexto de su época. Ha sido una persona excelente y con una obra magnífica.

PSZ: A partir del desarrollo de la arquitectura producida digitalmente, hay una discusión constante, incluso entre generaciones de arquitectos, sobre si la arquitectura digitalmente proyectada es arquitectura o no, porque aparentemente no contiene en sus inicios la condición de materialidad. ¿Qué pensás al respecto?

AE: Yo creo que lo digital ha cambiado radicalmente nuestra manera de proyectar. Es decir que tiene una influencia enorme e inevitable. Yo no proyecto digitalmente, yo dibujo a mano con lápiz, por lo que es todo lo contrario a mí, pero creo que ha cambiado la manera de ver la arquitectura. Toda esta era digital tiene una gran ventaja que es la de que vos ahora ves proyectos de una manera casi real y te metés a través de los proyectos proyectándolos con una facilidad increíble. Vas trabajando el proyecto en tres dimensiones, entonces esto, unido a una concepción espacial, creo que es muy favorable. Lo que sí creo es que uno se enamora de las imágenes digitales y eso sí es engañoso. Porque te empezás a imaginar estos edificios, primero porque parecen hechos de plástico porque son brillantes, y además está el fondo negro... tienen el problema de que después es como si tuvieras que forzar la tecnología para hacer de eso la realidad, arquitectura. Hay allí sí entonces una ruptura de lo que es la materia de construcción y lo que es la imagen digital. A mí parece que esa sí puede ser una dificultad que tengamos. En estas construcciones digitales vos te imaginás planos flotando, planos plegados o materialidades que no son posibles de tener en nuestro medio, o con nuestra capacidad económica, o con nuestra mano de obra





de construcción. Entonces se realizan como proyectos forzados para parecerse a estas imágenes digitales. Ese me parece que puede ser un problema, pero también me parece que hay muchos proyectos que no están construidos pero que dan un avance de conocimiento a través de esta materialización digital. Entonces vos aprendés un montón y experimentás un montón en proyectos que no están construidos. Didácticamente creo que es bueno y hacer eso es una colonización del pensamiento. Es muy difícil poder siempre construir las obras, por lo que me parece que es muy valiosa la instancia de proyecto en este sentido. Aunque sin duda que lo que me encanta principalmente es construirlos.

En lo digital es engañoso también el tema de la escala. Porque vos ves también el tornillo en la pantalla pero te estás perdiendo esa idea esencial que tiene que tener el proyecto. Lo que sin duda te da el lápiz, me parece a mí, es esa continuidad de la mano; le da una idea general al proyecto.

PSZ: Ni hablar de la visión parcial o enfoque que da el monitor, diferente al plano desplegado sobre el tablero...

AE: La escala del dibujo es engañosa en lo digital. A veces te ponés a resolver cosas mínimas que no tiene sentido resolver y te estás perdiendo el elefante que está enfrente.

PSZ: ¿Cómo entra el pasado de la disciplina en el proyecto?

AE: Para mí lo que realmente me formó y me transformó fue conocer la obra de Le Corbusier y estudiar las obras de arquitectura. Es fundamental aprender de la propia arquitectura pero no encasillarlo en pasado o en actual, porque de esa manera los empezás a ver como fósiles o como estrellas de Hollywood. A mí me parece que uno debe saber entender arquitectura más allá de los tiempos. Son proyectos de arquitectura. Hay que entenderlo a Borromini como un compañero de trabajo que está al lado, y entender a Zaha Hadid al mismo momento. Son contextos culturales e históricos diferentes, otros tiempos, pero realmente me parece que es necesario aprender la propia historia de la arquitectura como algo que está al lado nuestro en el trabajo. Me encanta ver libros de arquitectura, salgo de la biblioteca con pilas de libros porque me encanta ver arquitectura de todos los tiempos. Un libro que yo adoro es arquitectura sin arquitectos. Es un libro que me parece fascinante por eso de una arquitectura hecha, sin disciplina no, pero arquitectura elemental y muy profunda. En los teóricos muestro una imagen de la arquitectura romana junto con la iraní, con Louis Kahn, con Libeskind. La historia no es tan fragmentable ni tan sectorizada como nosotros la vemos. Es arquitectura.

PSZ: Históricos conservadores (alejados del proyecto) no comprenden claramente esto...

AE: Cuando yo estuve en Italia, me enojé mucho con los historiadores, cuando yo me preguntaba ¿porqué me hicieron memorizar tanta estupidez de órdenes, de lenguaje técnico, de tiempos, y no me explicaron de qué se trataba la obra...

Hay un libro de Le Corbusier que me encanta que es El Viaje de Oriente, en el que él se pone a dibujar y medir todo, donde le interesa el espacio, no los datos.

Como hace Le Corbusier, lo interesante es el traspaso de eso al proyecto. En Córdoba, de la manera en que se enseña historia, que es muy pobre, se verifica en que no hay traslado de lo que se estudia en Historia a los Talleres de Arquitectura. Yo creo que si estudiáramos sólo la arquitectura ya tendríamos clases para rato. Quizás es porque los profesores de historia no conocen las necesidades del proyectista.

PSZ: Hoy mencionaste la obra de Daniel Libeskind y me interesaba saber ¿qué te parece el Museo Judío de Berlín?

AE: A mí me pareció una obra muy buena, por supuesto que después derivó en diez mil obras parecidas, como la bodega de Herzog y De Meuron. Es una obra con propuesta. No la conozco personalmente, pero creo que es una obra que te llega. Es un producto diferente a lo todo objetual que se hace hoy.

Todavía la arquitectura se merece el respeto de poder emocionar.

PSZ: Gracias otra vez más ■



El texto a continuación corresponde a las palabras que Claudio Williams, hijo de Amancio, pronunciara el día 18 de noviembre pasado en la SCA en ocasión de la presentación del libro "Amancio Williams obras y textos" publicado por el Archivo Williams y la Editorial Donn, responsable de la revista Summa +. Dicho libro es el resultado del trabajo de Fernando Diez y Martín di Peco con la colaboración de Claudio Vekstein por parte del Archivo Williams.

Amancio Williams, obras y textos

Claudio Williams

Son muchos los estudiantes universitarios, de grado o de posgrado, provenientes de universidades y escuelas de todo el mundo, que se acercan al Archivo Williams solicitando información sobre la obra de AW en general, y también sobre temas específicos en particular. Curiosamente, a casi todos les interesa además abundar sobre dos aspectos de su personalidad que les llama la atención. Uno, sobre sus procesos de diseño y el otro sobre la fuerte presencia de la tecnología en toda su obra.

Sobre sus procesos de diseño, en general, estos estudiantes o investigadores esperan encontrar quizás un proceso lineal de tipo gráfico, del cual pueda deducirse un proceso creativo. Pero resulta que AW no era un gran dibujante. Pero sí tenía una inmensa capacidad de imaginar y procesar mentalmente todos sus detalles. Llegaba al estudio y "dictaba" sus ocurrencias, con increíble minuciosidad, a algún arquitecto que lo llevaba al papel y luego juntos lo perfeccionaban. No hay en sus obras una evolución creativa del tipo gráfica. Es notable la similitud que existe entre los primeros croquis o borradores de casi todos sus proyectos y su resultado final. No hay cambios que sugieran una evolución. Concebía sus ideas en su mente y luego simplemente las desarrollaba y las documentaba. Y es en esa expresión gráfica de sus obras donde sacaba a relucir toda su síntesis y su fuerza plástica.

Sus diseños respondían siempre a un problema planteado con precisión. Si el problema a resolver se planteaba con claridad la solución era generalmente muy clara y casi evidente. En la Casa sobre el Arroyo, el planteo era ubicar la casa sin alterar la naturaleza del lugar y a su vez darle unidad a las dos fracciones del terreno separadas por el arroyo. La respuesta del puente fue casi obvia. Luego vino el desarrollo del proyecto y su acabado perfeccionamiento.

En la sala de conciertos, el corte, con esa forma de alas abiertas de una mariposa, responde a un modelo acústico matemático, con el principal objetivo de lograr el mayor equilibrio de sonido en un ambiente cerrado. La geometría del corte de la sala está definida por una curva que asegura que cada espectador reciba la misma calidad y cantidad de sonido, con proporciones variables de sonido directo o de sonido reflejado, pero todos disfrutando la misma calidad y a su vez, la misma visión.

El proyecto que hizo junto a Walter Gropius para la embajada de Alemania, fue también una respuesta a la necesidad de preservar la calidad y continuidad del espacio urbano, ya que este edificio construiría en la plaza Alemania. Entonces resolvieron que toda el área pública de la embajada fuera enterrada y toda el área privada elevada, apoyada sobre