

LA IMAGEN Y EL BRUTALISMO

Reflexiones en torno a fotografías de la Unidad Vecinal Portales, Santiago de Chile.

ANDRÉS TÉLLEZ, Arquitecto

Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor asistente asociado

Estudiante, Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos - Becario CONICYT-CHILE

El Comendador 1970, Providencia, Santiago, Chile

Tel. +562 23545639 / Fax: +56223547702

andres.tellez.arq@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo analiza tres series de fotografías tomadas en la UVP por diferentes fotógrafos, a comienzos de los años sesenta. Estas series presentan aspectos que visualmente construyen la imagen brutalista del conjunto habitacional, más allá de las fotos publicadas en el libro de Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*: El horizonte elevado de calles y puentes conectores entre edificios, la fuerza expresiva de espacios de circulación vertical y las superficies de hormigón. Se plantea que el brutalismo no sólo requirió de un debate teórico y de una conceptualización basada en edificios y proyectos, sino que requirió un trabajo dedicado y cuidadoso de parte de fotógrafos que, en último término fueron los responsables de la construcción del brutalismo como una ética y como un estilo.

Entre 1960 y 1968 René Combeau, Paolo Gasparini, Luis Ladrón de Guevara y Pedro Freitag aparecen como autores de fotografías publicadas de la UVP en diferentes revistas y libros internacionales. De éste último son las fotos que se incluyeron en el libro "The New Brutalism" de Reyner Banham. Sobre la UVP, afirma que "El Estilo Brutalista había sobrepasado largamente su origen, pero había conservado la suficiente autoridad para dar a todas sus derivadas una 'imagen' relativamente coherente aún si ya no era posible distinguir los diferentes eslabones de la cadena de relaciones." (Banham, 1966: 90) La idea de *imagen* se repite en los artículos y en el libro que el historiador y crítico británico dedicó al llamado Nuevo Brutalismo (NB), ya sea para señalar la fuerza expresiva de los materiales y las formas, o para desarrollar el aspecto topológico de proyectos de escala urbana, dependientes de las calles elevadas para conectar los edificios.

En este trabajo se plantean dos situaciones, apreciables en las series fotográficas que lo acompañan:

Por un lado, si para Banham, el NB derivó en un estilo, las fotografías que utiliza en su libro están allí para demostrar las tensiones entre una ética y una estética. Las fotografías de la UVP seleccionadas para la página 119 de su libro, sólo apuntan a un aspecto formal de la obra (Banham destaca las cajas de escaleras). Al observar otras fotografías de la UVP, aparecen aspectos que cobran particular relevancia. Por ejemplo, las fotografías de Combeau, tomadas desde las calles y puentes elevados del conjunto parecen sintonizar mejor con la apreciación de Peter Smithson (Banham, 1966: 66) acerca del aspecto "topológico" de la arquitectura griega, algo más conectado con la idea de una ética destinada a favorecer los encuentros entre habitantes del conjunto.

Por otro lado, la UVP parece haber sido insertada en "The New Brutalism" gracias a una publicación previa del conjunto en *Architectural Design*. En el contexto del libro, estas fotos cumplen un papel similar al de otras: ilustran al lector acerca de diferentes aspectos que Banham señala como característicos del Nuevo Brutalismo. La cuestión es si otras fotos como las de Ladrón de Guevara o de Combeau hacen posible la distinción de otros eslabones de la *cadena de relaciones* y si éstas permiten apreciar la coherencia de la "imagen" en cuanto a sus valores estéticos con la ética brutalista, construida en gran medida gracias a la fotografía de arquitectura.

Palabras clave: Estética / Ética / René Combeau / Luis Ladrón de Guevara

ABSTRACT

This work deals about three photographic series, taken at the UVP by several photographers at the beginning of the sixties. The series show some aspects that visually construct the brutalist 'image' of the housing complex. They go beyond the photographs that were published in Reyner Banham's *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* : The horizon lines created by elevated streets and bridges, the bare concrete surfaces and the expressive circulation spaces, both vertical and horizontal. Brutalism was established in architecture culture following strong theoretical debate and critical approaches on buildings and projects. At the same time, it required photographers to do a dedicated and careful work. They were, in the last term, the ultimate builders of brutalism as an ethical attitude and a style that defined modernity during the sixties.

Between 1960 and 1968 the UVP was internationally published with photographs made by René Combeau, Paolo Gasparini, Luis Ladrón de Guevara and Pedro Freitag among others. The latter is credited in Banham's book. Banham refers to the UVP as an example of how "Brutalism was becoming a style of wide diffusion from its original sources, but those sources still had sufficient authority to stamp a fairly consistent image on all their derivatives, even if the exact links in the chain of relationships cannot be established." (Banham, 1966: 90). The 'image' idea is spread over the work of the British historian and critic relating to the 'New Brutalism' (NB). It is used to point out the bold expression of bare materials and forms, or to explain the 'topological' aspects of large urban scale projects with buildings connected by means of elevated pedestrian streets.

There are two situations that emerge from an observation of the photographic series included here:

On one side, according to Banham's view toward NB as a style, the photographs used in his book reveal the tensions between the ethical and the aesthetic sides of brutalism. The UVP images included in page 119 show only formal aspects (The author highlights the vertical staircases). On other photographs taken at the UVP, there are more particular relevant aspects. For example, Combeau's images, taken from the elevated streets and bridges seem to be in tune with Peter Smithson's approach to the 'topologic' character of ancient Greek architecture in which "the various buildings being sited for convenience, oriented for ritual and topologically related by connecting 'routes'." (Banham, 1966: 66) This seems to be more clearly connected to an architectural ethic aimed at the inhabitants' social encounter and interaction.

On the other side, the UVP complex appearance in the book is probably a follow-up of an earlier publication in *Architectural Design* magazine. In the book's context, Freitag's photos are playing a similar role as many others included in it. They illustrate about the different approaches that define brutalism, according to Baham's point of view. What matters here is how Combeau, Gasparini or Ladrón de Guevara's work reveal other links in the chain of relationships and if they provide a coherent 'image' of aesthetic values that emerge from the brutalist ethics.

Keywords: Aesthetics / Ethics / René Combeau / Luis Ladrón de Guevara

LA IMAGEN Y EL BRUTALISMO

Reflexiones en torno a fotografías de la Unidad Vecinal Portales, Santiago de Chile.

“Image” seems to be a word that describes anything or nothing. Ultimately however, it means something that is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics.

Reyner Banham, 1955.

La Unidad Vecinal Portales (UVP) es probablemente la obra de arquitectura chilena más publicada en el extranjero durante los años sesenta. Su difusión se produjo en diferentes escenarios y tuvo varios propósitos: Como prototipo de ciudad nueva, como parte de la publicidad de la labor estatal y de empresas constructoras, como obra representativa de una firma de arquitectos, Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro (BVCH), y como una realización chilena inserta en el concierto internacional de la arquitectura moderna.

Para cada uno de estos escenarios, la propuesta visual de fotógrafos, actuando en distintos momentos de la realización de la UVP, permite ampliar la mirada sobre un proyecto que adquirió a poco tiempo de su realización la etiqueta brutalista. El análisis de cuatro series de fotografías, tomadas en la UVP por diferentes fotógrafos durante los años sesenta, presenta aspectos que visualmente construyen la imagen brutalista del conjunto habitacional, más allá de las fotos publicadas en el libro de Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* (1966): El horizonte elevado de calles y puentes conectores entre edificios, la fuerza expresiva de espacios de circulación vertical y las superficies de hormigón.

Se puede afirmar, junto con Banham o los Smithsons, que las características que la UVP posee corresponden a algo que “estaba en el aire” a mediados de los años cincuenta: El “béton brut” corbusiano, las calles elevadas concebidas como lugares de encuentro entre comunidades de vecinos, la mezcla de distintas tipologías de viviendas correspondientes a diversos núcleos familiares o la separación de circulaciones peatonales y vehiculares. Todo ello puede parecer una lista de lugares comunes de la arquitectura moderna internacional de moda en los inicios de la década de los sesenta. Sin embargo, la cuestión trasciende la verificación de una lista: la fotografía es reconocida como el medio más eficaz para transmitir las ideas y las formas, más allá de su realidad concreta, experimentada en una visita personal a la obra. Para la construcción del brutalismo, como ética y como estética, sus principales protagonistas recurrieron ampliamente a la

fotografía, conscientes del poder que la fotografía le daba a sus ideas. Nikolaus Pevsner escribió en 1949: “El poder del fotógrafo de reforzar o destruir el original es, en todo caso, innegable. En el caso de un edificio, la altura del punto de vista, del encuadre, de las condiciones de luz, simplemente hacen el edificio”.ⁱ En el contexto británico de esos años, basta recordar la colaboración del fotógrafo Nigel Henderson en el empeño de conectar a la arquitectura con la sociedad. En los años cincuenta, Henderson extendió los límites de su oficio en el intento por construir esas conexiones. Para establecer elementos que conectan este momento inicial con las fotografías que se tomaron de la UVP durante los años de su construcción y los primeros diez años de existencia, se propone aquí una interpretación a la luz de su aspectos visuales.

El brutalismo

El brutalismo no sólo requirió de un debate teórico y de una conceptualización basada en edificios y proyectos, sino que requirió de un trabajo dedicado y cuidadoso de parte de fotógrafos que, en gran medida, fueron responsables de la construcción del brutalismo como una ética y como un estilo. Si las fotos de Henderson en los cincuenta llamaban a una actitud *diferente* ante los problemas sociales de parte de los arquitectos modernos –una ética fundada en una nueva sensibilidad– el corpus fotográfico del libro de Banham en 1966 mostraba, en su amplio despliegue visual, los alcances que, directa o indirectamente su manifiesto de 1955 (su artículo “New Brutalism” en *Architectural Review*) habría tenido en la conformación de unos valores fundados en un repertorio de formas, materiales y modos de articulación entre partes, esto es, una estética.

La fotografía subjetiva de Henderson y las fotografías documentales seleccionadas para el libro de 1966 marcan la distancia entre la aparente crudeza de las primeras y la estetizante objetividad de las segundas. Las fotos de Henderson expuestas en “Parallel of Life and Art” y sobre todo su serie tomada en Bethnal Green para el trabajo sociológico de su pareja, usadas en la grilla CIAM de los Smithsons sobre la *re-identificación urbana* carecían de pies de foto. No hablaban por sí solas sino que adquirirían un sentido nuevo en el igualmente nuevo entorno en el cual se las había colocado *as found*. En “El heroísmo de la visión”, Susan Sontag se refiere al valor estético intrínseco a toda fotografía o serie de ellas. Moralmente, la imagen fotográfica no puede hablar por sí sola. El pie de foto que la acompaña (usualmente) es siempre una interpretación limitada. No cumple con la supuesta tarea de otorgarle sentido de verdad a la imagen que acompaña.ⁱⁱ En cuando a las fotografías seleccionadas para el libro por Banham y Joedicke, es posible asociarlas a otro aspecto que la autora desarrolla en “Evangelios fotográficos”:

*Es obvio que hay una diferencia entre la fotografía concebida como “expresión auténtica” y la fotografía concebida (que es lo más común) como registro fiel; aunque casi todas las versiones sobre la misión fotográfica procuran recubrir la diferencia, esta está implícita en los términos enfáticamente polarizados que emplean los fotógrafos para dramatizar su actividad. [...] Ambas presuponen que la fotografía suministra un sistema único de revelaciones que nos muestra la realidad como no la habíamos visto antes.*ⁱⁱⁱ

Se puede advertir entonces el sentido que adquiere la frase de Banham que sirve de epígrafe de este trabajo, al afirmar que la *imagen* señala algo que tiene valor visual bajo otros parámetros que los de la estética clásica. Se trata de instalar una nueva sensibilidad. Para explicar la idea del brutalismo como actitud y como estilo es válido considerar las dos clases de fotografía propuestas por Sontag. Entre las dos se inscriben la descripción y la valoración de lo táctil a través de lo visual. La etiqueta brutalista, que cuelga de muchos edificios, casas y conjuntos residenciales está firmada por fotógrafos que, casi siempre sin saberlo, fueron funcionales al esfuerzo de los británicos por instalarse con cierta comodidad en el concierto de la arquitectura moderna de la posguerra. Para ello, basta mencionar el llamado de atención de Anthony Vidler acerca de la proporción entre texto e imágenes del libro de Banham,^{iv} o el comentario de Frampton acerca de los valores táctiles que sólo la fotografía de un solo edificio, en gran formato y en generosas cantidades, es capaz de documentar apropiadamente, usando como ejemplo la facultad de Ingeniería de Leicester de Stirling y Gowan.^v

El libro de Banham es, en efecto, generoso en fotografías. Su formato permite que los detalles queden adecuadamente registrados y su estructura de nueve partes está marcada por las páginas del texto que preceden cada grupo de ilustraciones. Esta separación deja a las imágenes todo el espacio de la página. En la sexta parte, la sección 6.3 “El estilo brutalista”, Banham explica los elementos formales que definen al brutalismo como estilo. Un extenso catálogo de obras (entre las que se incluyen las casas Jaoul y la fábrica en Saint-Dié de Le Corbusier, las casas Langham en *Ham Common* de Stirling y Gowan, los bloques en Roehampton de la oficina de arquitectura del London City Council (LCC), la casa de Wogenscky en Francia y dos obras (una casa y una fábrica) de Atelier 5. En referencia a la obra de arquitectos británicos, Banham llama la atención sobre el trabajo de detalles y texturas de Denys Lasdun y de Peter Moro, trabajados como un cuidado extremo. Señala que,

El Brutalismo ciertamente se estaba convirtiendo en ‘une architecture’, un idioma, un estilo vernáculo; una estética lo suficientemente universal como para expresar la variedad de temperamentos arquitectónicos, aún si entonces (comienzos de los sesenta) ya había perdido algo del fervor moral que lo iluminó en sus tempranas pretensiones de ser una ética.*^{vi}

Más adelante, sobre la UVP, el historiador británico afirma que,

Los muros de remate y las escaleras de estos bloques (se refiere a los edificios del LCC) tienen una relación de familiaridad con los muros y escaleras de los bloques residenciales de la UVP [...] Parece poco probable que hubiese una conexión directa entre los dos esquemas o que los arquitectos (BVCH) conocieran personalmente a los del LCC. El Estilo Brutalista había sobrepasado largamente su origen, pero había conservado la suficiente autoridad para dar a todas sus derivadas una 'imagen' relativamente coherente aún si ya no era posible distinguir los diferentes eslabones de la cadena de relaciones.^{vii}

La idea de *imagen* se repite en otros artículos y en el libro, ya sea para señalar la fuerza expresiva de los materiales y las formas, o para desarrollar el aspecto topológico de proyectos de escala urbana, dependientes de las calles elevadas para conectar los edificios. Para Banham, quien nunca visitó la UVP, las fotografías de Freitag que tuvo a mano, tan solo le permitieron situar la obra de los chilenos a una cierta distancia de la de sus similares británicos. Sin embargo, el examen de otras series fotográficas permite, contrariamente a lo afirmado, distinguir algunos eslabones en una cadena de relaciones que vinculan a la UVP más directamente con otros elementos de la *imagen* brutalista.

La UVP fotografiada

La UVP ha sido estudiada en numerosas ocasiones y en muy diferentes ámbitos disciplinares, ya sea desde la arquitectura y el urbanismo, las ciencias sociales y, más recientemente, en el contexto de varias iniciativas para la recuperación de sus espacios públicos. En el contexto de la obra de los arquitectos BVCH y de la arquitectura chilena del siglo XX ocupa un lugar central, por su diseño –sin precedentes en el país–, su tamaño y su importancia cultural, ya sea como símbolo de esfuerzos modernizadores o como ejemplo de los errores y limitaciones de la arquitectura moderna que hicieron los críticos y comentaristas en los años ochenta. La UVP es portadora de una significativa carga cultural que, en el plano arquitectónico, la sitúa en el cruce de caminos de distintas tendencias que encontraron en Chile un lugar fecundo donde echar raíces. En efecto, participa del momento más rico en producción de obras de relevancia disciplinar en Chile: La Cepal, el Monasterio Benedictino, la Copelec de Chillán o el conjunto Salar del Carmen entre muchos otros. Estas obras podrían haber entrado con cierta comodidad en la selección de Banham de 1966. No es el caso aquí desarrollar esta idea, ni de demostrar la validez de sus ideas a la luz de esta selección. Se trata de profundizar en los aspectos visuales que hicieron de la UVP un caso que excede la mera condición estética, y se inserta dentro de una ética que está en la raíz del brutalismo.

Tomando en cuenta lo anterior, no es extraño que la UVP haya sido una de las obras de arquitectura más fotografiada en el Chile de los años sesenta. Entre 1961 y 1968 y en orden cronológico, Luis Ladrón de Guevara, Pedro Freitag, René Combeau y Paolo Gasparini aparecen

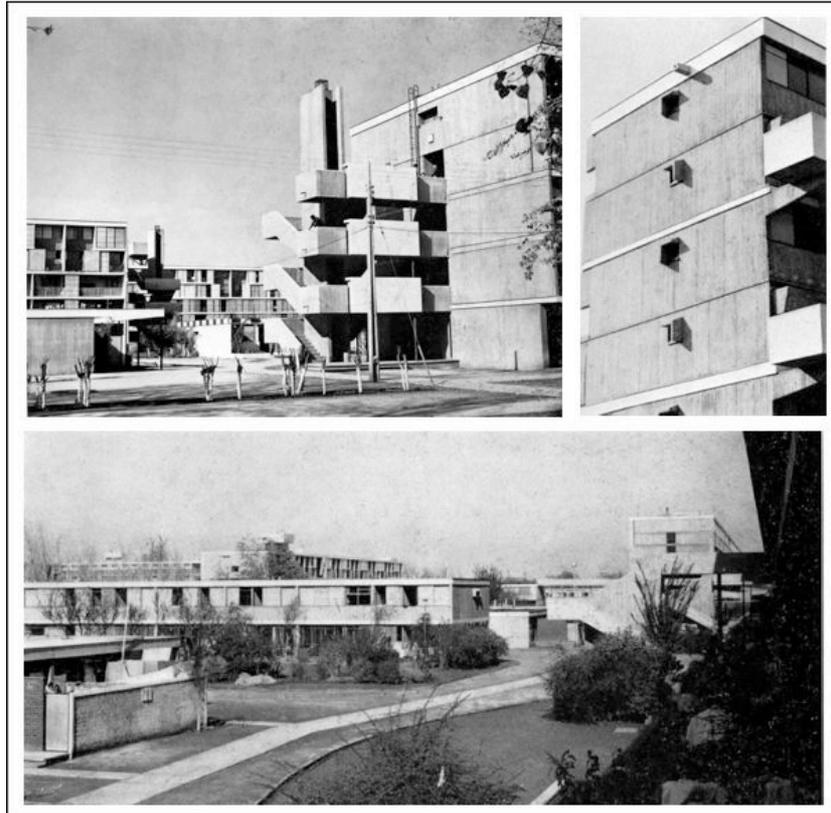


como autores de fotografías publicadas de la UVP en diferentes revistas y libros internacionales.

1. Luis Ladrón de Guevara, fotografías publicadas en 1961 en *Revista de la Construcción*, Santiago, No. 13, 1964 (superior-izquierda) y *Cuadernos de Arquitectura*, Madrid, No. 44, 1961.

Las primeras fotografías que se conocen de la UVP fueron tomadas por Luis Ladrón de Guevara, destacado fotógrafo chileno, especializado en industrias, arquitectura y publicidad. Hacia fines de los cincuenta, gozaba de cierto prestigio como fotógrafo independiente y como contratista de distintas empresas constructoras y entidades estatales dedicadas al impulso de la industria nacional. La UVP materializaba los esfuerzos de las empresas ligadas a la construcción y la producción de acero, cemento, vidrio y madera, en el contexto de los planes de vivienda para obreros y empleados en las ciudades chilenas. El trabajo de Ladrón de Guevara puso en evidencia el progreso de las obras y ciertos aspectos novedosos del conjunto. Sus fotografías aéreas mostraban las primeras etapas terminadas, los bloques mayores en construcción, aquellas tomadas desde los techos captaron la escala urbana y la cordillera de los Andes como límite geográfico de la obra, y algunas imágenes tomadas a nivel del suelo daban cuenta de los grupos de casas al interior de los cuadrantes delimitados por los bloques altos. Algunas de estas

fotografías fueron publicadas en diferentes escenarios: Los arquitectos enviaron material para la revista *Cuadernos de Arquitectura* (Madrid, 1961), la CORVI^{viii} incluyó la UVP en su documento oficial sobre el Plan Habitacional (Santiago, 1964), otra foto aérea apareció en la portada de la *Revista de la Construcción* (Santiago, 1963) y una de las fotos de Ladrón de Guevara (LLdG) apareció junto a otras de René Combeau en el libro *Arquitectura Latinoamericana 1930/1970* de



Francisco Bullrich (Buenos Aires y Barcelona, 1969).

2. Pedro Freitag, fotos publicadas en *Architectural Design* No. 12, 1961 y en Banham, R. *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, 1966.

En diciembre de 1961, el número 12 de *Architectural Design* incluyó la UVP en un reportaje sobre vivienda colectiva. La editora de la revista en ese tiempo era la chilena Mónica Pidgeon. Ella habría actuado como puente para su inclusión, aunque el material empleado fuese tan sólo unas pocas fotografías acreditadas a Pedro Freitag, con domicilio en Osorno. Se presume que siendo él un constructor civil y aficionado a la fotografía, se interesara en esta obra y, gracias a contactos personales, haya hecho llegar el material a la editora. Se trata de fotografías convencionales, tomadas desde el nivel del suelo en las que se destacan las escaleras exteriores de los bloques y el ambiente general del sector que estaba terminado en ese año. De estas fotografías, Banham

como autor y Jürgen Joedicke como editor, seleccionaron las que aparecerían en 1966 en el libro *The New Brutalism*.

Un año más tarde, el 12 de octubre de 1962, Mario José Buschiazzo escribió a Héctor Valdés, uno de los socios de la firma Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro (BVCH), una carta en la que le agradece las atenciones recibidas en Santiago durante esa semana. Buschiazzo había llegado a la capital chilena en busca de material para uno de los libros de la serie “Arquitectos Americanos”, dirigida por el historiador argentino^{ix}. Valdés recuerda aquello que llamó más atención del historiador argentino: “Nuestro trabajo era el más consistente en el tiempo, el que presentaba una mayor unidad. Era el que había perseverado más en un proyecto que se formulaba una y otra vez ...”^x Por primera vez una oficina chilena de arquitectura sería objeto de una publicación monográfica, al lado de otras sobre destacadas firmas y arquitectos internacionales: SOM, Paul Rudolph, Félix Candela, Amancio Willams, Lucio Costa y Eero Saarinen. Uno de los ejes centrales en la producción del libro fueron las imágenes creadas especialmente para él. El caso de la UVP es significativo, pues 92 negativos de fotografías fueron tomados por Combeau, más que para ninguna otra de otras obras.

¿Porqué fue descartado el trabajo de LLdG o el de Freitag^{xi}? Dos razones pueden haber influido en la selección de Combeau: Una, que el material fotográfico existente se había hecho cuando la UVP aún estaba en construcción y no había sido habitada aún. Y otra, por la calidad técnica exigida por Buschiazzo, lo cual se deduce del instrumental comunmente usado por fotógrafos profesionales estadounidenses: El formato de película de 5x7 pulgadas, con el cual Combeau parecía estar más familiarizado.^{xii}

En la serie de René Combeau, algunas tomas parecen haber sido ensayadas en formato 6x6, previo al trabajo con el gran formato. Como es frecuente en el *modus operandi* de fotógrafos de arquitectura, Combeau hizo una primera excursión a la UVP con su Rolleiflex tratando de captar lo esencial del conjunto habitacional. Los motivos que Combeau captó son muy variados y se resumen así: Escaleras exteriores, el sector de servicios, antejardines de las casas y el gran espacio frente al block 1, el mayor edificio del conjunto. En éste, la presencia de personas es notoria. La gran mayoría de las fotos está tomada a nivel del suelo y sólo en unas pocas el fotógrafo asciende a un nivel superior, la gran circulación aérea.



3. René Combeau, contactos de negativos, 1961. Fila superior: formato medio. Filas central e inferior: formato grande. *Fondo René Combeau*, CID-FADEU P. Universidad Católica de Chile, Santiago.

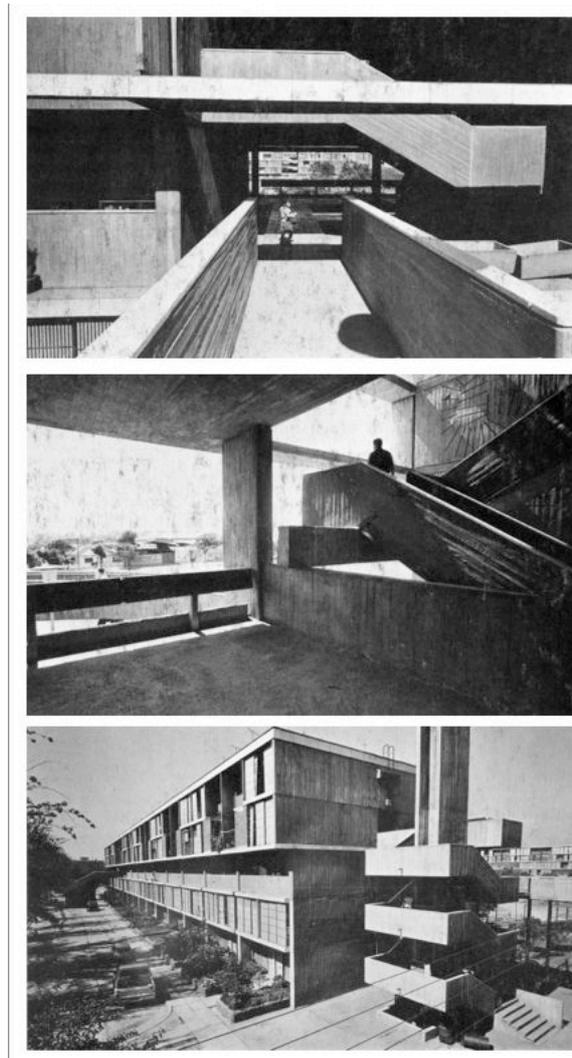
El tono general oscila entre captar a los primeros habitantes –niños sobre todo– de manera natural y espontánea con el trasfondo de bloques y casas; y encuadres más arquitectónicos, algunos de ellos fuertemente abstractos como los de las escaleras. Una pequeña porción de las fotos en formato medio anuncia los encuadres de las de mayor formato.

Las fotografías tomadas en formato grande de 5x7" son diferentes en muchos aspectos. El trabajo con un equipo más pesado y complejo supone una mayor detención en el lugar y una mayor atención a cosas como el encuadre, los equilibrios y contrastes lumínicos, etc. Insistirá sobre el tema de las escaleras exteriores, uno de los *leit motifs* del conjunto, destacará nuevamente el montículo del extremo nor-poniente, captará algunos jardines y hará una sola fotografía del sector de servicios. Parece ahora decidido a capturar la invención más destacada del proyecto: las circulaciones aéreas y el nuevo horizonte que los arquitectos proponen para la vida de los vecinos.

Las pasarelas, rampas, puentes y corredores que conectan los bloques pasando sobre las cubiertas de las casas y penetrando en los edificios, quedan registrados en 21 negativos que son un *continuum* visual tan poderoso como el *continuum* espacial que los arquitectos lograron con su obra. Combeau dedica dos tercios de sus placas a este tema. Lo hace desde diferentes ángulos y marcando situaciones espaciales que dan cuenta de la variedad de perspectivas y lugares. Ya sea desde la parte baja de los terraplenes, desde los pasillos o desde la amplitud de las cubiertas de las casas con los bloques en la distancia, estas fotografías insisten una y otra vez en lo que quedará detenido en la memoria de sus habitantes, y en la cultura arquitectónica chilena del siglo XX. No sólo hay un cuidado técnico importante sino que hay una mayor atención a algo sobre lo que los arquitectos habrían insistido en registrar visualmente: la circulación aérea, las relaciones entre los edificios y el suelo sobre el que se posan, sin dejar de lado las observaciones más personales de Combeau: las torres de escaleras, las largas perspectivas, los jardines y el ambiente doméstico o en proceso de ser *domesticado* por sus primeros habitantes.

La confianza que los arquitectos depositaron en Combeau sin duda favoreció la atención prestada a su obra en el extranjero a partir de la publicación del libro. Valdés reconoce la superior calidad del trabajo de Combeau y considera que, independientemente de las circunstancias que lo llevaron a realizar este encargo, fue un factor decisivo para que la obra de la oficina fuera ampliamente recibida en el ámbito disciplinar. Reconoce en estas fotografías un valor cultural en sí mismo, por la importancia documental que con el tiempo fueron adquiriendo.^{xiii} Luego de su publicación en Buenos Aires, la UVP apareció, con fotos de Combeau, en un número de *l'Architecture d'aujourd'hui* (París, 1968), en otro de *Summa* (Buenos Aires, 1968) y en dos libros de Francisco Bullrich (Buenos Aires y Barcelona, 1969; Londres, 1970).

En 1972, la UNESCO encargó al historiador argentino Damián Bayón, la redacción de un libro sobre arquitectura en América Latina. Publicado en 1977, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* tuvo como coautor al fotógrafo venezolano Paolo Gasparini. Juntos, recorrieron la región registrando en entrevistas e imágenes, la producción más destacada del momento. Contando sólo en casos excepcionales con material de archivo, las fotos publicadas dan cuenta de la particular mirada de Gasparini, reconocida por sus fuertes contrastes tonales y una cierta carga “sociológica” no exenta de ironías. En las tres imágenes de la UVP que aparecen allí, tomadas probablemente antes del golpe militar de 1973, Gasparini explota los aspectos más abstractos y táctiles de la obra incluyendo, sin embargo, la presencia de personas en ellas. Se trata de una vista general de uno de los bloques, y dos detalles tomados en los encuentros de pasillos y escaleras, con fuertes contrastes de luces y sombras que revelan las huellas de los encofrados de madera empleados en su construcción.



4. Paolo Gasparini, c.1970. Fotografías publicadas en Bayón, D.; Gasparini, P. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Barcelona, 1977.

La observación de las series fotográficas presentadas aquí permite advertir dos situaciones que surgen de su análisis y de consideraciones sobre los textos de Banham: Una, en la que las fotografías, en diferentes grados apuntan a una ética, que trasciende los aspectos formales – estilísticos– de la obra de BVCH. Otra, en la que los eslabones en la cadena de relaciones no son las posibles coincidencias y afinidades entre arquitectos británicos y chilenos, sino, en un plano más concreto, los aspectos que las series fotográficas señalan como más cercanas a los valores éticos que estuvieron en la base del brutalismo, al menos como lo entendieron sus iniciadores.

Una ética y una cadena de relaciones

Si para Banham, el Nuevo Brutalismo derivó en un estilo, las fotografías que utiliza en su libro estarían allí para demostrar las tensiones entre una ética y una estética. Las fotografías de la UVP

seleccionadas para la página 119 de su libro, sólo apuntan a un aspecto formal de la obra. Al observar otras fotografías de la UVP, aparecen aspectos que cobran particular relevancia. Por ejemplo, las fotografías de Combeau, tomadas desde las calles y puentes elevados del conjunto parecen sintonizar mejor con la apreciación de Peter Smithson^{xiv} acerca del aspecto “topológico” de la arquitectura griega, algo más conectado con la idea de una ética destinada a favorecer los encuentros entre habitantes del conjunto. Banham explica el alcance del arquitecto británico:

... (Su) observación personal en los lugares reales lo convencieron de que los griegos no usaron sistemas de proporciones o dispositivos geométricos en su planeamiento, sino que habrían procedido de una manera análoga a la de su proyecto para la Universidad de Sheffield, con distintos edificios situados de la forma más conveniente, orientados según ciertos ritos y topológicamente relacionados por ‘rutas’ conectoras.^{xv}

Este pasaje bien podría servir de ejemplo para lo que Alice Junqueira Bastos y Ruth Verde Zein denominan la “entronización” de los Smithsons como los patronos originales e inaugurales del brutalismo^{xvi} por parte de Banham. Aquí adquiere otro sentido: La UVP, cuyo diseño se inicia en 1954 (dos años después del proyecto Golden Lane, un año después del concurso de Sheffield), adquiere su forma definitiva en 1955 (el año del artículo-manifiesto de Banham), su construcción se inicia en 1958 y las primeras etapas, las que aparecen fotografiadas, son ocupadas por sus habitantes en 1961. Las últimas etapas se terminan hacia 1969, tres años después de la publicación de *The New Brutalism*. Si los Smithsons habían, en efecto, contribuido al establecimiento de una nueva ética, basada en distintas actitudes y *modus operandi* de arquitectos modernos, esas actitudes y modos estaban siendo puestos en práctica en muchas partes del mundo.

En cuanto a la UVP, sus arquitectos actuando en consonancia con limitaciones técnicas y económicas propias del proyecto, y aprovechando las ventajas topográficas del terreno, establecieron su propio sistema de emplazamiento de casas y bloques residenciales, y dispusieron el sistema de rutas conectoras, tanto aéreas como a nivel del suelo, con la idea de crear espacios para el encuentro y la convivencia de los vecinos. Por último, la economía que significó dejar el hormigón armado sin recubrimientos era una clara respuesta a los requerimientos del encargo, y a la compleja naturaleza de los procesos constructivos empleados. Umberto Bonomo destaca el hecho de que cinco empresas constructoras intervinieron en el proceso, asegurando un mínimo estándar de calidad.^{xvii} Las fotografías de Combeau explotan, con diversos grados de eficacia estos aspectos de la UVP. En el primero, es evidente una voluntad de captar a los primeros residentes, niños en particular, en situaciones espontáneas y animando distintos espacios del conjunto.

A pesar de este esfuerzo, ninguna de sus fotografías con personas fueron publicadas. Por el contrario, su descubrimiento del horizonte elevado de las pasarelas, puentes y corredores anuncian un nuevo escenario donde la vida urbana habrá de desarrollarse. Destacando las dimensiones topológicas del conjunto, estas fotografías dramatizan las penetraciones y gradaciones entre el espacio público y el doméstico, y sobre todo, logran captar la dimensión de los espacios creados por los largos bloques y las proximidades, cuidadosamente calibradas, entre calles elevadas y bloques de viviendas. De un modo más directo, la serie de Gasparini demuestra la mayor “soltura de cuerpo” del fotógrafo provisto de una cámara de 35 mm, y trabaja en un conjunto habitado desde hace varios años. La presencia de personas parece producto de una oportuna y paciente cacería de imágenes tendientes a demostrar, en forma simultánea, las texturas del hormigón, la escala y los propósitos de escaleras y puentes como puntos de eventuales encuentros sociales. Las fotografías de estas series parecen apuntar a los aspectos éticos de la obra, aunque, como se ha establecido previamente, aspiran ante todo representar fielmente el objeto que miran.

En cuanto a la *cadena de relaciones*, la UVP parece haber sido insertada en *The New Brutalism* gracias a la publicación previa del conjunto en *Architectural Design*. En el contexto del libro, estas fotos cumplen un papel similar al de otras: ilustran al lector acerca de diferentes aspectos formales que Banham señala como característicos del Nuevo Brutalismo, devenido a esas alturas (1966) según el autor, en un estilo más que una ética. La cuestión es si otras fotos como las de Ladrón de Guevara o de Combeau hacen posible la distinción de otros eslabones de la *cadena de relaciones* y si éstas permiten apreciar la coherencia de la ‘imagen’ en cuanto a sus valores estéticos con la ética brutalista, construida en gran medida gracias a la fotografía de arquitectura.

Se ha afirmado en varias ocasiones que lo que constituye la estética brutalista era algo que *estaba en el aire*, y que, según Junqueira Bastos y Verde Zein,

A aquella altura de mediados de los sesenta, el llamado brutalismo ya contaba con cientos de contribuciones variadas, provenientes de varios países (no todos registrados por Banham, lo que no significa que no tuviesen contribuciones que ofrecer), compartiendo trazos comunes en tal grado que pueden alinearse, sin muchas dudas, bajo una rúbrica de cuño estilístico, organizando –como propone el propio Banham– una conexión brutalista internacional.

A pesar de ello, la inclusión de la UVP en esta conexión por parte del “brujo” del brutalismo, con las fotos empleadas y el texto que las explica, no resulta suficiente para entender otros aspectos de la obra en cuestión, y que están relacionados más con la ética propuesta por los Smithsons para otros proyectos. Las autoras destacan el hecho de que la pareja británica no parecía estar demasiado preocupada por la etiqueta brutalista, “ávidos por perfilar tendencias, prefiriendo inventarlas y luego descartarlas a cada paso”. BVCH habrían operado de un modo diferente: la

UVP no sólo significaba un salto en cuanto a sus dimensiones, también era la oportunidad para poner en práctica algunas estrategias probadas en proyectos previos de menor escala, en particular la mezcla de casas y bloques de apartamentos, y los recorridos peatonales graduando los espacios públicos y privados. Las fotografías de Combeau y Ladrón de Guevara en otros conjuntos (Matta-Viel, Población Estadio de Arica), tomadas en la misma época, parecen buscar esas huellas.

Los eslabones que encarnan las fotos presentadas aquí –sistemas de circulación horizontal, disposición de las partes, elementos conectores, topología de recorridos y atención al relieve– parecen señalar de un modo más directo y claro las conexiones disciplinares entre la UVP y algunos de los valores éticos que están en el origen del brutalismo. Al empleo de materiales en bruto, aspecto táctil al que los fotógrafos prestan cierta atención, sin ser un tema predominante, se sobreponen otros de mayor trascendencia. No basta con la conexión “escaleras exteriores en hormigón armado” para, a juicio de este autor, determinar estilísticamente la filiación brutalista de la UVP.

A modo de conclusión, una vuelta hacia el epígrafe de Banham puede ser útil: Las imágenes de la UVP producidas por los fotógrafos de su tiempo apuntaron hacia un objeto que tenía un cierto valor visual. Los fotógrafos parecen haber optado por darle valor a aquello que representaba lo nuevo, lo inédito, la invención de un nuevo modo de habitar la ciudad, de recorrerla, de relacionarse con sus vecinos. En suma, intentaron, no siempre con éxito, establecer en términos visuales una cierta ética de la vida moderna en comunidad, algo que era prácticamente inexistente en el Chile de esos años. La *imagen* brutalista, como se deduce de las páginas del libro de 1966, ya estaba establecida en la cultura arquitectónica. ¿Qué ha quedado de la ética? Convertida también en un repertorio de decisiones arquitectónicas (materiales, articulación de partes, relaciones inter-espaciales, etc.), ha sido necesario explorar otras fotografías para encontrar los eslabones de la cadena de relaciones que unen las bases de la ética brutalista (ejemplo: los fotomontajes para el concurso de Golden Lane con los personajes que intervienen en ellos), con las fotografías tomadas por Combeau en su personal exploración de ese nuevo *modus vivendi* que apareció ante sus ojos, en el invierno de 1961.

Bibliografía

Bayón, Damián; Gasparini, Paolo. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: UNESCO-Editorial Blume, 1977.

Braun M., Ricardo. *Bresciani Valdés Castillo Huidobro*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1962.

Elwall, Robert. *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. London: Merrell, 2004.

Fanelli, Giovanni (con la colaboración de Barbara Mazza). *Storia della fotografia di architettura*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2009.

Pérez O., Fernando. *Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro*. Santiago: Ediciones ARQ, 2006.

Van den Heuvel, D.; Risselada, M. (editors). *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

Notas

ⁱ Pevsner, Nikolaus. "Foreword". En: Gernsheim, H. *Focus on architecture and Sculpture*. Londres, 1949, 12.

ⁱⁱ La autora señala: "Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y finalmente son suplantados por otros, primordialmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía." Los Smithsons y ciertamente Banham supieron reconocer esta característica. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008, 109.

ⁱⁱⁱ Sontag, S. *Op. Cit.*, 117 y 118.

^{iv} Vidler, Anthony. "Learning to Love Brutalism" Barcelona: *Docomomo Journal* 47, 2012, 8.

^v Frampton, Kenneth. "A Note on Photography and Its Influence on Architecture" *Perspecta* 22, New York: The Yale School of Architecture / Rizzolli, 1986, 41.

^{vi} Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: The Reinhold publishing Corp., 1966, 89. *N. del A.: En francés en el original.

^{vii} Banham, R. *Op. Cit.*, 90

^{viii} CORVI: Corporación de la Vivienda, entidad que inició sus funciones en 1959, y que agrupó a otras instituciones que realizaban sus propios planes de vivienda. La UVP fue iniciada por la Caja de Empleados Particulares y terminada por la CORVI.

^{ix} Buschiazzo fundó el Instituto Americano de Arte e Investigaciones Estéticas (IAA) a finales de los años cuarenta. La autoría del libro sobre BVCH corresponde al arquitecto chileno Ricardo Braun Menéndez, amigo de Buschiazzo.

^x Entrevista personal realizada el jueves 26 de junio de 2011.

^{xi} Sobre Freitag se conocen algunas fotografías de diversos motivos publicadas en libros de interés general sobre Chile.

^{xii} Combeau es conocido por su trabajo como retratista de estudio, y como fotógrafo del teatro de la Universidad Católica de Chile.

^{xiii} Héctor Valdés en entrevista con el autor, en mayo de 2011.

^{xiv} Sus estudios en Grecia fueron presentados primero en un ciclo de charlas en 1959 y más adelante publicados en el *Journal of the Architectural Association* en Londres. El número 3 de *Uppercase* (1960) editado por Theo Crosby reúne esta experiencia con lo que más adelante maduró en la forma del libro *Urban Structuring*.

^{xv} Banham, R. *Op. Cit.*, 66

^{xvi} Junqueira Bastos, M. A.; Verde Zein, R. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, 76.

^{xvii} Bonomo, Umberto. *Las dimensiones de la vivienda moderna. La Unidad Vecinal Portales y la construcción de viviendas económicas en Chile. 1948-1970*. Santiago: Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, FADEU-Universidad Católica de Chile, 2009, 237.