



Mauricio Pezo, Sofía von Ellrichshausen  
Concepción, Chile

## 120 puertas

*Buena parte de la arquitectura que miramos supone en el recorrido un tema central. En él, espacio y tiempo se ajustan, informándose mutuamente para originar la experiencia de la obra. Aquí hay una paradoja: una construcción severa, a partir de estructura formal precisa y un repertorio parco de elementos puede originar –contando con el tiempo– una visión múltiple, exuberante e incluso caótica de la realidad.*

Palabras clave: Arquitectura - Chile, instalaciones de arte, arte urbano, laberinto, recorrido.

*Much of the architecture we observe takes the promenade as a central issue, where space and time adjust and mutually inform to create the experience of the work. There is a paradox here: a severe building, based on a precise formal structure and an austere repertory of elements, can over time create a vision of reality that is multiple, exuberant, even chaotic.*

Key words: Architecture - Chile, art installations, urban art, maze, passageway.

La obra es una estructura espacial uniforme de perfiles tubulares de acero (de sección cuadrada de 50 mm) y 120 puertas estándar de madera (de 75 x 200 cm). Las puertas se ordenan en cinco perímetros continuos y consecutivos; el primero con cuatro frentes de diez puertas cada uno y, hacia adentro, de ocho, seis, cuatro y dos.

Estos cinco perímetros operan como cercos que confinan una secuencia progresiva de profundidad e interioridad del espacio. Desde afuera el perímetro mayor conforma un bloque compacto horizontal. En el interior el espacio se cierra lateralmente y queda abierto al cielo y al suelo natural. Esto establece una serie de recorridos por estrechos espacios, verticales en sección, que se disuelven en un espacio cúbico central, dentro del perímetro menor.

Con todo, nunca pretendimos ver esta obra como un mero ejercicio de composición. Más bien buscábamos una manera de dar cuenta de lo relativo y artificioso que resultan las distinciones limítrofes en una obra de arquitectura y, por extensión, en una de arte.

Nos rondaban esos sencillos dibujos que Van der Laan usaba para explicar las distancias que circundan el cuerpo. También ese célebre ciclo de pinturas negras de Stella. En el fondo, nos preocupaba descubrir esos puntos de transmisión entre unidades espaciales definidas o, dicho de otro modo, los puntos de fricción entre un lugar y otro. Vemos, pues, que en tales puntos es en donde se asienta el mayor potencial informativo de las obras de arquitectura. Al menos de las obras que nos interesan.

Estamos mal acostumbrados a muchas obras de arquitectura que se sostienen en una traducción demasiado literal de las nociones modernas sobre continuidad y fluidez con el espacio natural. Todo se reduce al espesor del cristal. Pero suponer el espacio como fluctuación de fuerzas, tal como proclamara Moholy-Nagy con su alusión a la extensión ilimitada de una caja descompuesta y sin aristas, nos puso ante una línea difusa, conceptualmente invisible, que no haría más que desdibujar el punto exacto que diferencia la extensión del encierro, la publicidad



de la privacidad o lo ajeno de aquello que se toma como propio (Moholy-Nagy, 1929).

En tal sentido, las puertas aparecen como un punto de inflexión que subvierte temporalmente la definición del espacio, incorporando una dimensión dinámica en la construcción de los muros de una obra de arquitectura. Algo así como una llave que regula la fluctuación de fuerzas.

Quien quiere pasar despreocupado por puertas abiertas, ha de cerciorarse primero de que dinteles y jambas estén bien ajustados; esto es lo que Musil postulaba como sentido de la realidad, en oposición al sentido de la posibilidad, que es algo así como un idealismo o una ficción abierta e incómoda (Musil, 1942). A esta dificultad de abarcar las posibilidades, las rutas alternativas por el interior de la obra, sumamos una presencia sombría, decididamente críptica, que obligaba a una aproximación cautelosa, a paseos tortuosos y sin fin, que desató más de alguna carrera violenta entre portazos.

El primer día dejamos todas las posibilidades abiertas. Luego fuimos bloqueando cuatro

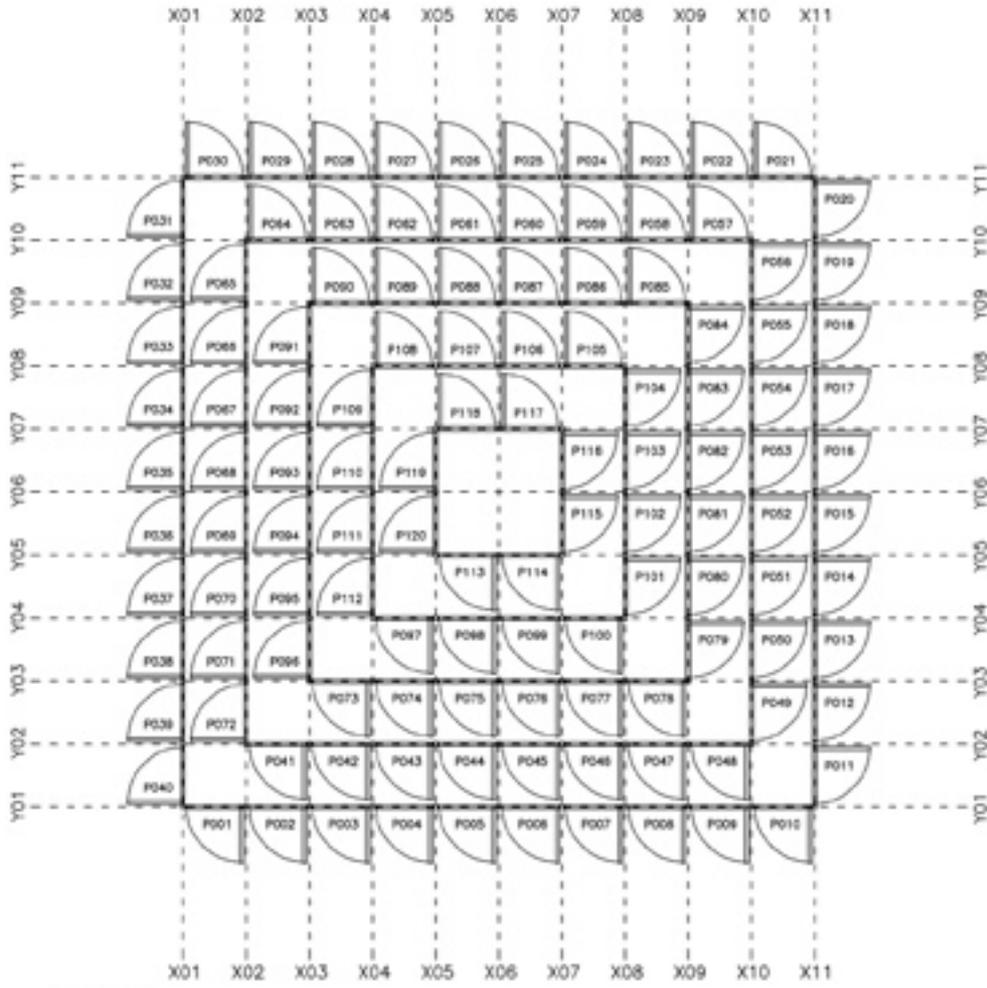
puertas por día. Para ello, dispusimos una serie de circuitos según un programa aleatorio de clausura. Así, se encontraban puertas con los cerrojos echados, otras abiertas de par en par. Los umbrales parecían multiplicarse sin una dirección predominante ni un lugar geométrico preciso que sirviera de referencia. Sólo se arribaba al fondo, a un centro vacío, para entender que el único destino cierto de entrar en la obra era comenzar a salir de ella. Aquí la obra cobra un sentido circular.

Todas las puertas se abrían hacia afuera. Es decir, se alejaban del fondo de la obra. De hecho, el barrido regular de las puertas establecía una maniobra en dos sentidos; con las puertas hacia el cuerpo o en contra de él según se entrara o se saliera. Esto es, en términos gruesos, de espaldas al mundo real y frontal a un mundo ficticio al entrar en la obra e invirtiendo esta relación al salir de ella. Aunque tal vez ésta no sea más que una añeja referencia a los límites mentales de la obra. Es *el vidrio o el paisaje* (Ortega y Gasset, 1925). Esto es, una delicada voluntad de lectura: al parecer, quien

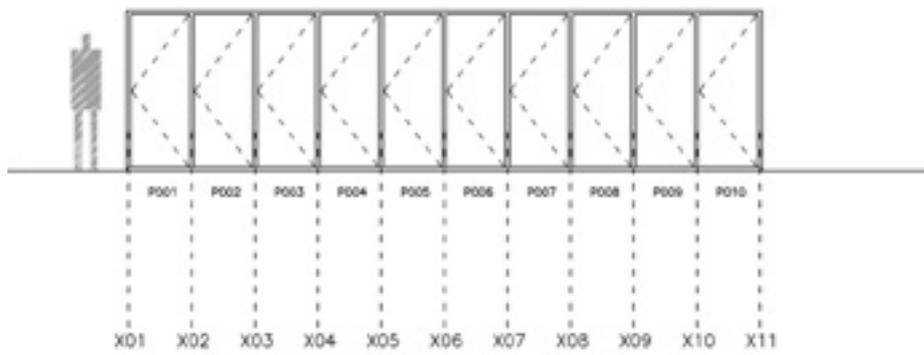
concebe la obra establece el grado de hermeticidad de su espacio contenido. Pero la realidad es más firme y nos demuestra que la apertura de cualquier obra de arte depende, finalmente, del interés de quien decide entrar en ella.

En definitiva, luego de un breve montaje, las puertas fueron donadas a la fundación *Un Techo para Chile*, para ser usadas en vivienda social. La estructura metálica permaneció en el parque (catastrada por el municipio como escultura ornamental) aparentemente indestructible por su desnudez o, como decía Breuer de sus sillas, porque su volumen no ocupa ningún espacio. ARQ

**Bibliografía:** Moholy-Nagy, László; *La nueva visión*. Original de 1929. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1997, p. 97. / Musil, Robert; *El hombre sin atributos*. Original de 1942. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 19. / Ortega y Gasset, José; *La deshumanización del arte*. Original de 1925. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 53.



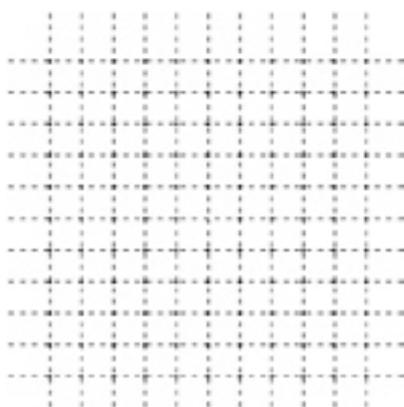
Planta



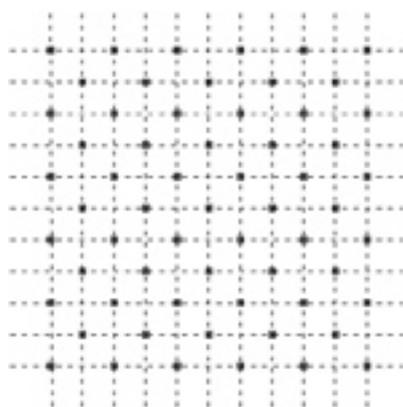
Elevación

E / 1:100

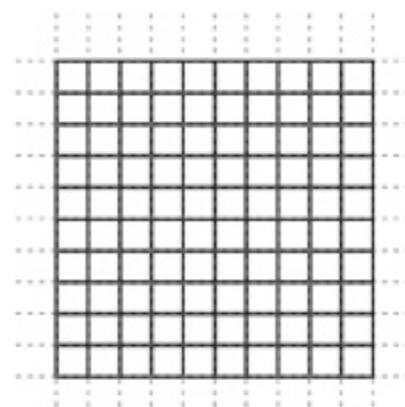




Planta pilares

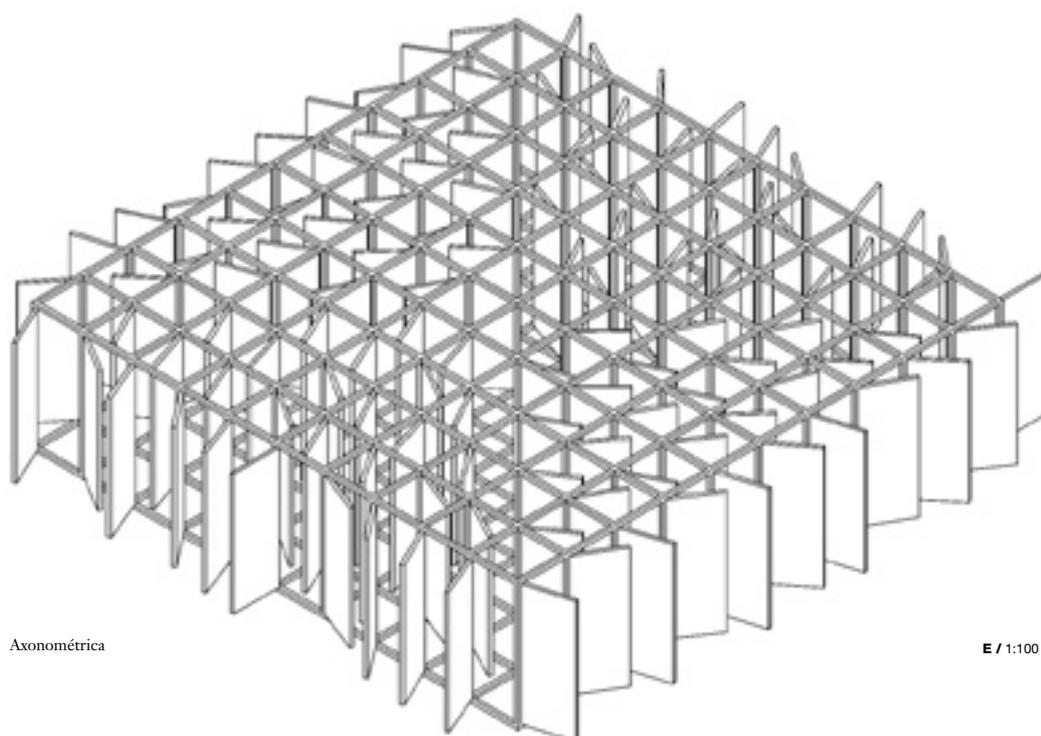


Planta fundaciones



Planta vigas

E / 1:200



Axonométrica

E / 1:100

**120 Puertas**

Arquitectos Mauricio Pezo, Sofía von Ellrichshausen  
 Ubicación Parque Ecuador s/n, Concepción, Chile  
 Cliente Movimiento Artistas del Sur (MAS)  
 Cálculo estructural Estudio PVE  
 Construcción Ramón Cartes, Estudio PVE  
 Materialidad acero pintado, puertas de placarol  
 Presupuesto 3,2 UF/ m<sup>2</sup> (US\$ 91/ m<sup>2</sup>)  
 Superficie construida 70 m<sup>2</sup>  
 Año proyecto 2002  
 Año construcción 2003  
 Fotografía Ana Crovotto, Estudio PVE