

PAISAJE, FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

Manifestaciones en la cultura
arquitectónica chilena de
la modernidad



Paisaje, fotografía y arquitectura

Landscape, photography and architecture

Horacio Torrent Sch.

PALABRAS CLAVE Antonio Quintana | Guillermo Castro | paisaje | fotografía | instrumento conceptual
KEY WORDS Antonio Quintana | Guillermo Castro | landscape | photography | conceptual instrument

Horacio Torrent

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, 2011

Resumen_

Las concepciones en torno al paisaje son parte ya institucionalizada de los discursos sobre la arquitectura chilena. Sin embargo, la idea de paisaje no ha estado presente desde siempre. La arquitectura reconoce la noción de paisaje como instrumento operativo cuando se instala la arquitectura moderna en el país. Fue la fotografía la que difundió la noción de paisaje como una categoría de pensamiento en la cultura arquitectónica local. Este artículo analiza el registro fotográfico de tres obras aparentemente menores asociadas a la arquitectura del tiempo libre y el descanso: la casa proyectada por Luis Mitrovic en los faldeos del cerro Manquehue, la casa de temporada proyectada en La Reina por Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos García Huidobro y la casa de temporada que Emilio Duhart y Héctor Valdés realizaron en el cerro Alvarado para la Sra. Labbé en 1941. En el registro destacan imágenes de fuerte contenido pictórico y visual de los fotógrafos Guillermo Castro y Antonio Quintana. Los casos muestran claros indicios de la presencia del paisaje como instrumento conceptual para el desarrollo de la arquitectura.

Abstract_

Conceptions around landscape are already an institutionalized part of the Chilean architectural discourse. However, the idea of landscape has not always been present. Architecture recognizes the notion of landscape as an operating instrument when modern architecture is installed in the country. It was photography that spread the notion of landscape as a category of local architectural culture. This article analyses the photographic record of three apparently minor works linked to free time, leisure architecture: the house designed by Luis Mitrovic on the slope of Manquehue hill, the summer house designed in La Reina by Hector Valdes, Fernando Castillo and Carlos García Huidobro and the summer house that Emilio Duhart and Héctor Valdés made on Alvarado hill for Mrs. Labbé in 1941. Images of strong pictorial and visual contents by photographers Guillermo Castro and Antonio Quintana stand out on the record. These cases show clear indications of the presence of landscape as a conceptual tool for the development of architecture.

CHILE, PAISAJE Y ARQUITECTURA, ¿DESDE CUÁNDO?

Desde hace ya un tiempo, se ha vuelto frecuente considerar al paisaje como un elemento clave en la producción arquitectónica local. Tanto en la crítica arquitectónica más especializada como en la divulgación más general y adjetivada, el paisaje parece ser un lugar común para explicar algunos contenidos de la generación de la forma arquitectónica estableciendo relaciones con el lugar y la geografía.

Por cierto que, con más de una década de argumentación en ese sentido, la crítica también ha influido en la producción, propiciando un ciclo de retroalimentación en el que el término paisaje se asocia recurrentemente a la explicación sobre las ideas y los instrumentos con que se piensa y se produce arquitectura. No es menor la influencia que tiene en este ciclo la vocación de reconocimiento y muestra de la variada geografía del país, tanto en otras prácticas y disciplinas, desde la poesía al arte popular, desde el turismo a la imagen-país.

Las concepciones en torno al paisaje son parte ya institucionalizada de los discursos (textuales y formales) de la actual cultura arquitectónica chilena. Pero por fuera de su potente y a veces repetitiva presencia, es necesario reconocer que la idea de paisaje no ha estado presente desde tiempos inmemoriales; tampoco ha formado parte de alguna condición idiosincrática, ni mucho menos ha formado parte de una actitud consciente en los arquitectos en todo momento.

Es entonces cuando cabe preguntarse en qué momento las formas de relación entre arquitectura y paisaje se establecieron en la cultura arquitectónica chilena. ¿Por medio de qué instrumento se configuró la relación de la arquitectura moderna con la geografía y el paisaje?

Hay obras y proyectos que indican la presencia de una actitud frente al paisaje notablemente singular. El Cap Ducal de Roberto Dávila es sin duda un potente indicio de la valorización del lugar de proyecto. Al mismo tiempo, reconoce el paisaje por medio del instrumental conceptual y operativo del proyecto de arquitectura. Con otras formas de posicionamiento, pero con una concepción bastante cercana, se pueden anotar algunas de las obras más importantes de la arquitectura moderna local, como el Club

y las Piscinas en las Rocas de Santo Domingo, de Valdés, Castillo y Huidobro; el *Yacht Club* de la Herradura, de Martín Lira; la Estación de Biología Marina de Montemar, de Enrique Gebhard; y, sin lugar a dudas, el Hotel Antumalal, de Jorge Elton. La valorización del lugar del proyecto y las capacidades de la arquitectura de dar cuenta de la geografía constituyeron una forma de reconocimiento de la condición operativa de la noción de paisaje, que fue articulándose durante la instalación de la arquitectura moderna en el país.

EL PAISAJE EN LA CULTURA ARQUITECTÓNICA 1930-1946

Las revistas de arquitectura resultan un material fascinante para verificar cómo se constituyó la serie de argumentos que relacionaron la obra de arquitectura y el lugar que la geografía brindaba como paisaje⁽¹⁾. Entiéndase lugar aquí como un concepto amplio que puede incluir tanto las componentes topográficas, como las estéticas, capaces de influir en el proyecto provocando una dotación de sentidos que le otorga una forma y carácter distintivo a la arquitectura.

Una revisión sistemática de las publicaciones periódicas de arquitectura en Chile indica que la noción de paisaje no fue particularmente recurrente durante los primeros años de la instalación de la arquitectura moderna, apareciendo asociada a la de carácter por bastante tiempo. Algunas de las denominadas "residencias modernas"⁽²⁾ (presentadas entre 1936 y 1940) estaban básicamente

(1) Este artículo es producto del Proyecto Fondecyt 1090449: La cultura arquitectónica chilena y las publicaciones periódicas 1930-1960. H. Torrent, Investigador responsable; H. Mondragón, A. Téllez, R. Hecht, Co-Investigadores. En este proyecto ha sido realizada la revisión sistemática de las revistas de arquitectura publicadas durante el período: ARQUITECTURA (1935-1936), URBANISMO Y ARQUITECTURA (1936-1940), Boletín del Colegio de Arquitectos (1944-1963), ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1945-1950), PLINTO (1947), LA VIVIENDA (1954-1958), y ARQUITECTURA (1953).

(2) La serie "residencias modernas" se publicó en URBANISMO Y ARQUITECTURA entre 1936 y 1940. Aunque el nombre refería a una supuesta condición moderna, más bien debería entenderse como una presentación de casos recientes (que incluían novedades en el confort), pero en ningún caso una condición integral moderna en tanto novedad espacial, formal y constructiva.

propuestas en relación al carácter y elaboradas en claves estilísticas más que en relación con el lugar o la geografía, asignando cualidades formales y definiciones capaces de distinguir a las obras y, por cierto, también a sus propietarios.

Las relaciones entre arquitectura y paisaje son en los primeros años bastante esquivas. Por una parte, los discursos sobre la geografía aparecen velados en los artículos, memorias de obras y explicaciones de proyectos y son muy pocos los que proponen alguna relación conceptual en torno a la idea de paisaje⁽³⁾. Exponen un cúmulo genérico de ideas en torno a la geografía y las formas de vida asociadas, o caen directamente en una consideración oportunista del paisaje para la configuración de la planta y la obtención de las mejores vistas u orientaciones.

Cuando el objeto de las descripciones son las ciudades, las referencias son igualmente genéricas. Para Valparaíso, por ejemplo, son nulas las referencias a la condición geográfica y topográfica de la ciudad (Velasco, 1936, pp. 11-15). De idéntica forma las lecturas de Concepción (Miranda, 1937, p. 5) o de Talca (URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 10, 1938, p. 13). Incluso en números dedicados a la construcción del balneario de Viña del Mar, las referencias estaban ausentes (URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 2 y n.º 6, 1936). Lo que se destacaba siempre era la ciudad como construcción artificial, su conformación edilicia, su condición de manufactura.

El paisaje empezó a reconocerse con frecuencia y asiduidad en relación al fenómeno del turismo y el viaje. En las revistas de arquitectura apenas aparece en pocos textos, donde la visión estaba reservada al turista (URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 6, 1936, p. 7). Tan solo algunas vistas (y varias de ellas en la publicidad), dan cuenta de este fenómeno (como, por ejemplo, las del Hotel Pucón

(3) Obviamente es necesario establecer una diferencia con la actividad que se realizaba en el marco de lo que más tarde se denominaría arquitectura paisajística y que, por cierto, tenía ya acumulada experiencia en los parques urbanos y los jardines particulares; una muestra son los jardines realizados por Oscar Prager, publicados en URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 8 (1940).

(4) La publicidad del Hotel Pucón apareció en URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 6 (1940), p. 23; las vistas de Concón, en p. 64 del mismo número; las de Puerto Varas en relación al artículo citado inmediatamente arriba.

y el contraste con el imponente volcán Villarrica y algunas de Puerto Varas o de Concón⁽⁴⁾).

Su presencia estuvo principalmente asociada a la idea de un cambio respecto de la vida urbana y a las condiciones sanadoras del ambiente. Tanto el urbanismo como la arquitectura tenían que lograr una mayor integración de los aspectos naturalísticos y, por tanto, adecuar el instrumental del proyecto a tales fines. El balneario Tejas Verdes, en la desembocadura del río Maipo, publicado en URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 1 (1939) es significativo. Proyectado por Oscar Prager, el plano es sugerente en sus líneas sinuosas y en la integración de parques y espacio público, así como en la relación con el río y el mar. Sin embargo, las referencias en el texto abundan en consideraciones funcionales, sin hacer mención alguna a las condiciones paisajísticas desarrolladas. Solamente aparecen las condiciones terapéuticas al caracterizar al balneario como el "lugar de expansión de mucha gente que puede huir los sábados y domingos del bullicio de la ciudad" (URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 2, 1939, pp. 52, 74 y 75). Las arquitecturas desarrolladas en el conjunto eran más bien pintorescas, destacando particularmente la Hostería, proyectada por José Carles "sobre la base de motivos españoles y coloniales" (URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 2, 1939, pp. 52, 74 y 75).

El tercer número de ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN (1946) estuvo dedicado a las "residencias de verano". El tono de los textos ponía al lugar del proyecto (fuera de la ciudad, en lejanía) en relación a la necesidad del descanso y el esparcimiento para recuperar la fuerza de trabajo. Las vacaciones eran necesarias "para recomenzar un año con nuevas energías y propósitos" (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 3, 1946, febrero, p. 4) y el lugar donde ellas se realizarían asumía entonces una condición terapéutica. En cuanto a las formas de la urbanización, ejemplificadas con los balnearios Las Rocas de Santo Domingo o Brisas de Algarrobo, entre otros, se acentuaba la necesidad de aceptar que la "variación" debería ser el motivo central: "cambio es la gran vacación". Si bien para "la casa de verano" se reconocía la necesidad del contacto con la naturaleza, debía "aparecer clara y precisa como un producto de la ordenación humana". Su configuración se proponía en clave funcional; la excepción de "sacrificar la orientación [...] con

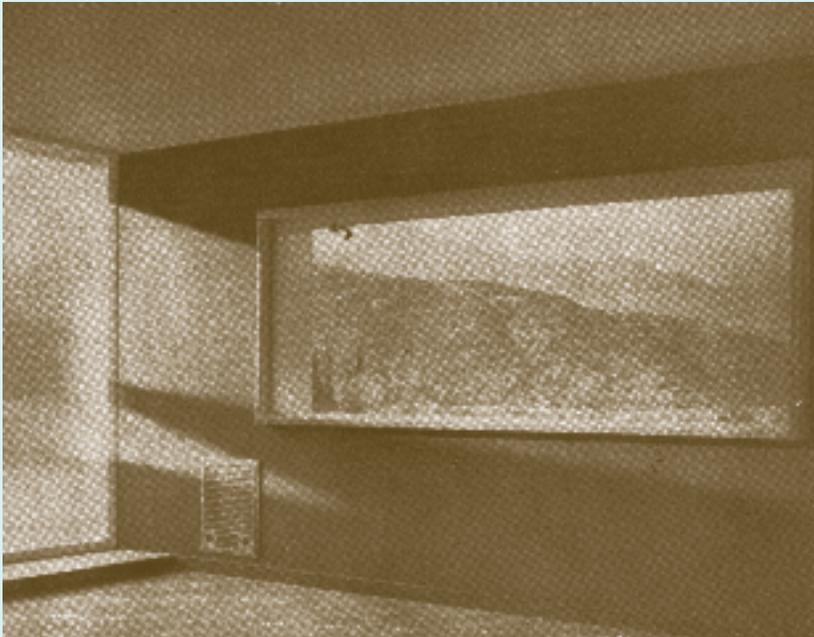


Imagen 1. Indicio 1: El cuadro-ventana. Fotografía de Antonio Quintana de la residencia en un club de golf que proyectó Luis Mitrovic. "El paisaje se incorpora al ambiente del comedor como un cuadro real. Los muros de este recinto son de color verde fuerte; en general, los interiores están tratados con tonalidades intensas" (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

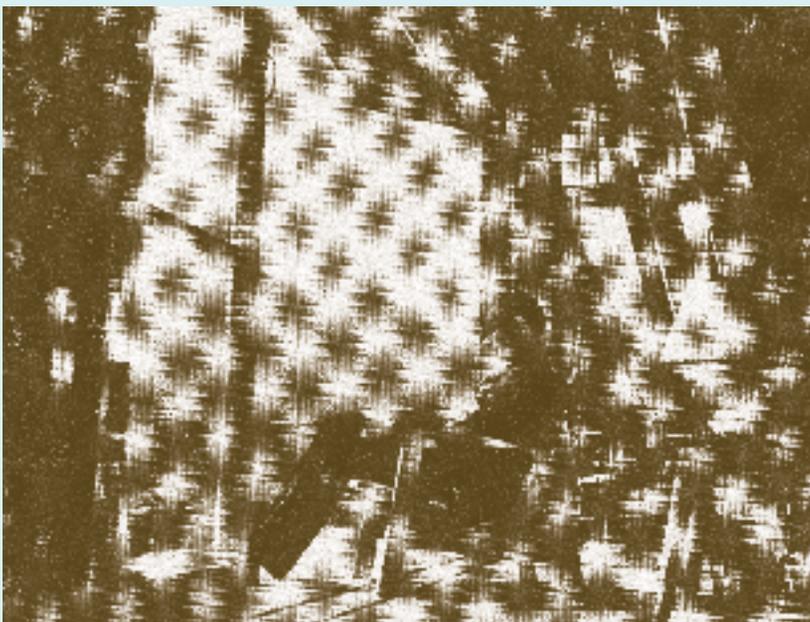


Imagen 2. Indicio 2: La percepción lejana del hombre sentado. Fotografía de Guillermo Castro de la casa de temporada proyectada por Valdés, Castillo y Huidobro. "No hay separación entre el living y el exterior" (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

el fin de dar a determinados recintos una amplia vista hacia el paisaje” (p.7), establecía claramente el papel subsidiario de la noción de paisaje respecto de la organización funcionalista de la casa.

En el número de ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN dedicado al esparcimiento (n° 9, junio 1947), no hay registro alguno de la noción de paisaje. La consideración de la naturaleza queda reducida a un tratamiento funcionalista que se expone como “significado actual de las áreas verdes y de los sitios de esparcimiento”; la noción es principalmente de uso y provecho de la condición verde, como clave de la función de reposo y recreación. Se trata de poner a la “naturaleza” en tratamiento de “función organizada” (Parraguez, 1947, p. 26), para ser considerada en la planificación de la ciudad.

Las diferentes aproximaciones comparten la lectura de la carga negativa de la congestión urbana y las condiciones de la naturaleza para ayudar al descanso. La noción de paisaje era bastante restringida.

ARQUITECTURA Y PAISAJE: INDICIOS.

Una revisión general de las obras de arquitectura publicadas puede sugerir también una baja consideración de los aspectos referidos al paisaje. En general, las relaciones con el lugar provenían de un enfoque más bien tradicional y académico, si bien algunos aspectos, como las orientaciones, se convertían en un problema técnico de resolución del proyecto. A los sistemas de composición se les otorgaba la capacidad de establecer la relación con el entorno y de imponer, por medio de ejes, las referencias del edificio hacia el lugar de emplazamiento.

La arquitectura representada en tantas páginas parece contener primero una fuerte autoafirmación en relación a los sistemas compositivos o, algo más tarde, a los contenidos funcionalistas y programáticos. En definitiva, una cierta confianza en los instrumentos conceptuales de la arquitectura para definir su propio paisaje.

Sin embargo, hay algunos indicios de una consideración diferente. La primera clave es la idea de paisaje como composición y vista, es decir, su condición pictórica. La

segunda clave radica en una relación más activa, que incluye los dispositivos para incorporar el cuerpo en ese contexto, en alguna manera de establecer, por medio de la arquitectura, la condición de sentirse “en” el paisaje. Y esos indicios son fotográficos.

Indicio 1: El cuadro-ventana

Una fotografía de Antonio Quintana nos propone nuevos indicios para la interpretación (Imagen 1). Su leyenda anota: “El paisaje se incorpora al ambiente del comedor como un cuadro real” (Mitrovic, 1946, p. 41). Corresponde a una casa proyectada por Luis Mitrovic en los faldeos del cerro Manquehue.

Se trata de una composición bastante abstracta. Unos rayos de sol entran por la superficie de cristal y dibujan figuras iluminadas sobre la superficie del muro. En el centro del muro, un marco; dentro del marco, una vista de las topografías cercanas y lejanas de la cordillera. La profundidad de campo colabora en la ilusión de profundidad del cuadro. La perspectiva lineal de la sala fuga en un sentido; la imagen, más allá del marco, aparece plana. La sala parece abstracta y sin precisión frente al amplio paisaje expandido que se muestra por la ventana. Al percibir la fotografía, el ojo va hacia él. La foto propone una distorsión espacial, ignorando las distancias medias, y pone a lo que se ve por la ventana en condición pictórica. En la obra, probablemente, la ventana proponía un notable aumento de la sensación de espacio y profundidad.

Es el marco de la ventana el que delimita la escena, el que la construye pictóricamente; pero es la fotografía la que, como en un juego de espejos, entrega al lector la dimensión conceptual de una relación nueva entre arquitectura y paisaje.

Indicio 2: La percepción lejana del hombre sentado.

Un hombre sentado al sol, en un sillón. Podría conversar con alguien, o gozar del paisaje. Parece dormido; algunos han reconocido en él a Manuel Marchant Lyon. La silla está a mitad de camino entre el interior y el exterior. Un gran plano transparente se abre para permitirlo. Sobre el fondo, los cerros.

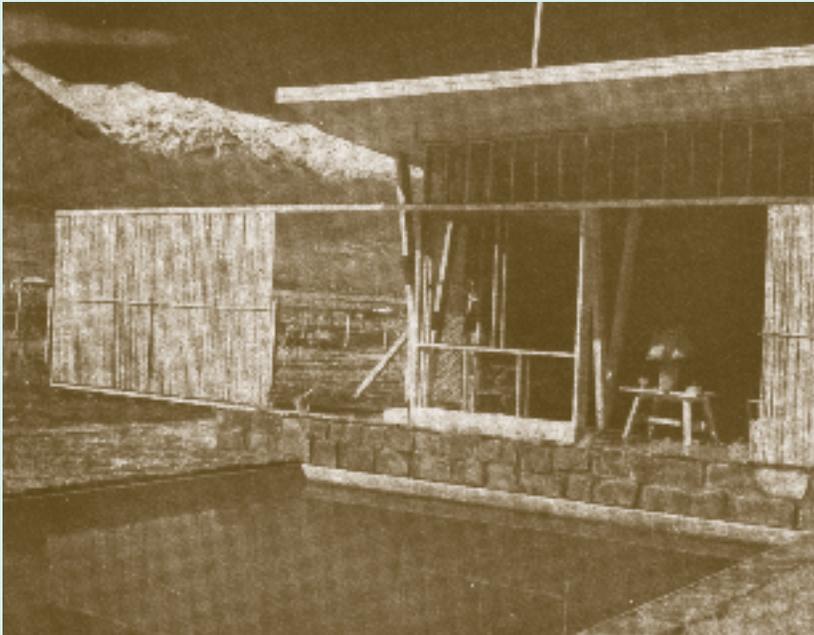


Imagen 3. Indicio 2: Fotografía de Guillermo Castro de la casa de temporada proyectada por Valdés, Castillo y Huidobro. "El espejo de agua complementa la arquitectura en el paisaje" (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

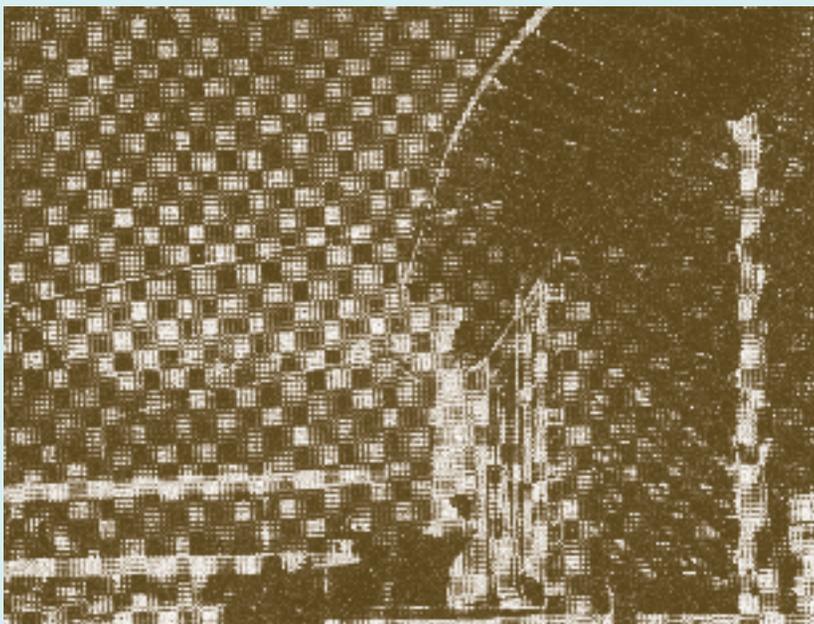


Imagen 4. Indicio 3: Fotografía de los arquitectos Duhart y Valdés de la casa que proyectaron en el cerro Alvarado. "Acertado tratamiento del acceso" (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946; una sección de la fotografía aparece en la portada).

La fotografía es de Guillermo Castro (Imagen 2). Corresponde al living de la casa de temporada, proyectada en La Reina por Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos García Huidobro. La memoria descriptiva de la casa pone énfasis en la organización funcional y en la generación del ambiente. El paisaje lejano está considerado solo indirectamente por una alusión al “cono de vista del estar” y a la disposición en forma de “L”, que recoge “el panorama hacia el este sobre el barrio La Reina y los contrafuertes de la cordillera, y hacia el noroeste [sobre] los cordones que se extienden hasta La Dehesa” (Valdés, Castillo y G. Huidobro, 1946. p. 34).

Aunque la referencia a la transparencia en el living es explícita, el argumento se orienta más bien a una razón de uso e integración entre interior y exterior: “hacia fuera, dos grandes paños de ventanas corredizas permiten establecer un nexo más directo con el jardín inmediato”. Pero algunas de las fotografías resultan elocuentes. Una vista desde afuera muestra la relación de la casa con la piscina; en el fondo, la cordillera nevada, lo que se enuncia como: “El espejo de agua complementa la arquitectura en el paisaje” (Imagen 3). Otras fotografías, incluidas las de M. Lema, permiten establecer las referencias entre la casa y el paisaje. Aquí la fotografía nos muestra una forma de relación entre la arquitectura como objeto discreto y el lugar de su localización que no le resulta indiferente.

Como en aquel croquis de Le Corbusier en el que el hombre sentado ve a la distancia el Pan de Azúcar; en este caso, la geografía indica las coordenadas precisas de la obra; la fotografía lo registra y lo transforma en un dispositivo conceptual conocido como paisaje.

Indicio 3: Interior–exterior.

Se trata de una casa y su terraza, con un gran alero que se apoya en un tronco rústico. La composición de la fotografía puso al alero en el primer plano y, en el plano de fondo, a la cordillera con las cumbres nevadas. Dos personas comparten la amplitud del espacio de la terraza y la magnificencia del paisaje.

Aparece en la portada de ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7. Es una parte de una fotografía que al interior

de la revista se despliega aún más y deja ver los límites de la pequeña terraza (Imagen 4). La toma no muestra suelo, expande la visión hacia el medio superior, probablemente para destacar el alero, pero a la vez destacando la silueta de la cordillera que recorta el abundante cielo.

Se trata de la casa que Emilio Duhart y Héctor Valdés realizaron para la señora Labbé en 1941 en el cerro Alvarado. Aquí la iconografía coincidía con el texto que presentaba la obra: “Ubicada en un cerro cubierto de cactus y de grandes piedras, dominando el valle del Mapocho, esta casa tiene una magnífica vista sobre faldeos de montañas precordilleranas que se elevan hasta más de cinco mil metros de altura, ya en el macizo central de los Andes” (Duhart y Valdés, 1946, p. 47). La fotografía la tomaron los propios arquitectos.

La referencia a la condición terapéutica estaba también presente: “Está destinada al uso intermitente de la familia propietaria, que reside en Santiago y puede trasladarse en un cuarto de hora a este sitio de descanso. La vida informal al aire libre y el espectáculo majestuoso de las montañas son el principal atractivo de la región” (Duhart y Valdés, 1946, p. 47). La asociación entre la idea del descanso de la vida urbana, el alejamiento de la ciudad y la condición ambiental del retiro se introducían en la segunda vivienda. Pero todavía no se constituía la idea de un paisaje artificial del suburbio, manteniendo, por el contrario, con fuerza y significación las características del ambiente local como constitutivas de la idea de paisaje, con la que se confrontaba la arquitectura y en la que se inscribía.

Todas las fotografías muestran el paisaje. Las menos evidentes ponen a la obra en contexto: la casa en el cerro, su relación con el ambiente circundante. Las más significativas son las que proponen la presencia del paisaje al interior. En una de ellas, “la espléndida presencia de la cordillera decora eficazmente el comedor”; La fotografía es de Guillermo Castro y la leyenda no es neutral, dice claramente de la condición pictórica del paisaje al interior de la arquitectura (Imagen 5). Pero las otras, al igual que la de la portada, muestran claramente como la casa se abre al paisaje (Imagen 6), trascendiendo la condición visiva y pictórica de éste, para convertir la transparencia en fenoménica, por medio de la apertura de la planta, como estrategia conceptual para la arquitectura (Imagen 7).



Imagen 5. Indicio 3: Interior–exterior. Fotografía de Guillermo Castro de la casa que Duhart y Valdés proyectaron en el cerro Alvarado para la señora Labbé. *“La espléndida presencia de la cordillera decora eficazmente el comedor”* (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

La transparencia y la vista pictórica parecen superadas en estas fotografías; ellas registran la continuidad entre interior y exterior, entre living y terraza, poniendo al paisaje lejano en situación de inmediatez y desbordando la actividad interior al paisaje mismo. La fotografía se constituye en el dispositivo que evidencia una transformación conceptual en la arquitectura.

LA CONSTRUCCIÓN FOTOGRÁFICA DEL PAISAJE

Cosgrove y Daniels han destacado que el paisaje es una imagen cultural, una vía pictórica de representarlo, estructurarlo o simbolizarlo, y que “los significados de los paisajes verbales, visuales y construidos se construyen en un complejo entretrejido histórico” (Cosgrove y Daniels, 1988). Es por ello que el paisaje es siempre una interpretación del medio físico y no tan solo el entorno mismo. Pero necesita de algún instrumento que lo haga evidente; labor que, más allá del lenguaje poético, estuvo reservada a la pintura hasta la aparición de la fotografía. Sontag ha destacado cómo la poesía y la fotografía comparten compromisos igual de intensos, la primera con el lenguaje, la segunda con la visión pura. Ambos compromisos implican “arrancar las cosas de contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad” (Sontag, 2008, p. 99).

Bazin propuso que la característica esencial de la imagen fotográfica debía buscarse no en el resultado sino en la génesis, destacando su condición indiciaria (Bazin, 1981); para Roche, la imagen es inseparable del acto que la funda, y la pregunta clave debería ser: ¿con qué tiene que ver la foto en el momento que se la tomó? (Roche, 1978 y 1982). Por otra parte, Dubois ha advertido hace ya tiempo que lo fotográfico puede ser una categoría singular del pensamiento, tanto estética, como semiótica e histórica; en tal sentido, tiene la capacidad de ser tanto registro de lo que muestra como dispositivo teórico de lo que es capaz de ser representado en un tiempo y lugar (Dubois, 1983).

Es sabido que la fotografía es, al mismo tiempo, reproducción de lo real y representación, es decir, interpretación y transformación de lo real. Tiene entonces la ca-

pacidad de convertir al contexto en paisaje, codificarlo culturalmente, para que adquiera sentido en su lectura. La función cumplida en este caso por la fotografía de arquitectura, en el marco de la cultura arquitectónica, vendría dada por la capacidad de exponer de una manera nueva una situación que de hecho se encontraba presente en la realidad (la geografía local), pero que no había sido presentada en plena relación arquitectónica. Es decir, arrancar del contexto y, por medio del acto fotográfico, situar a la geografía como una categoría posible de ser pensada como paisaje.

La superación de la noción abstracta del lugar, que había sido central en la experiencia académica, trasunta primero la necesidad de poner en evidencia las condiciones pictóricas de la geografía. La relación entre obra y geografía aparece todavía dominada por la noción panorámica del cuadro y la pintura, y la fotografía de Antonio Quintana es clara evidencia de ello. Pero también las fotografías permiten ver con mayor claridad una forma de relación que hace más efectiva la condición de ambiente, no solo vivo y lejano, sino, de alguna manera, de integración entre obra y paisaje, por medio de las relaciones entre interior y exterior.

Entre un sinnúmero de fotografías presentes en las revistas, unas pocas parecen ser mucho más elocuentes que los discursos y pueden marcar una diferencia para saber cuándo el paisaje se situó como una categoría del pensamiento arquitectónico, y cuándo y cómo se operacionalizó por medio de algunos instrumentos del proyecto. La fotografía cumplió un rol clave: el de dar cuenta iconográficamente de la noción de paisaje.

Lo que las fotos permiten ver es que la idea de paisaje se integra a la cultura arquitectónica chilena durante la segunda mitad de la década del cuarenta, aunque su definición sería realizada más tarde por Mario Pérez de Arce en términos que se referían “al ambiente natural, a lo rural, lo silvestre, a la geografía física, el clima y la manifestación visual del medio geográfico: el paisaje” (Pérez de Arce, 1969, p. 125). A mediados de los cuarenta, al menos en algunas obras significativas, los registros indican que esa manifestación visual del medio estaba presente. Pero lo que cobra mayor importancia es lo que nos dicen las fotografías en tanto dispositivos teóricos: que el paisaje em-

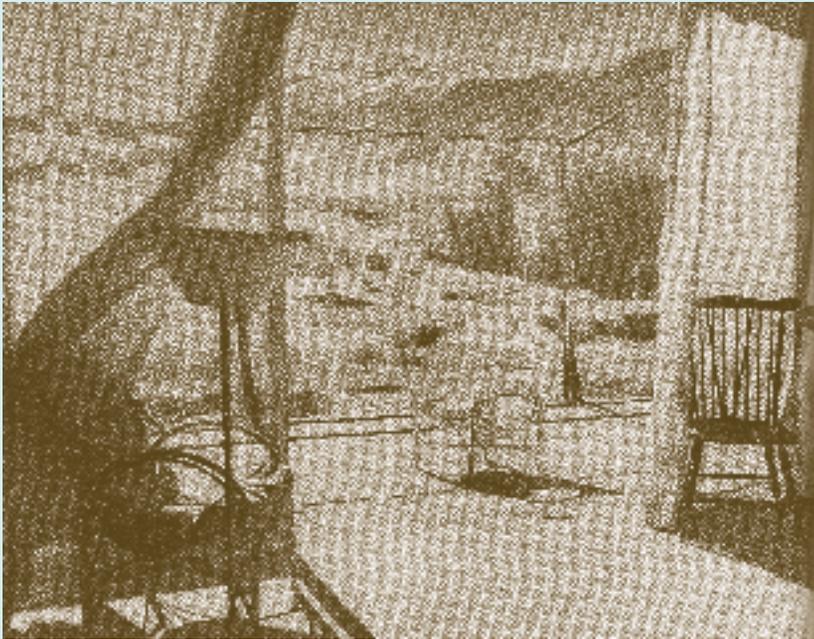


Imagen 6. Indicio 3: Interior–exterior. Fotografía de Guillermo Castro de la casa que Duhart y Valdés proyectaron en el cerro Alvarado en 1941. “La sala de estar se abre ampliamente sobre el valle” (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

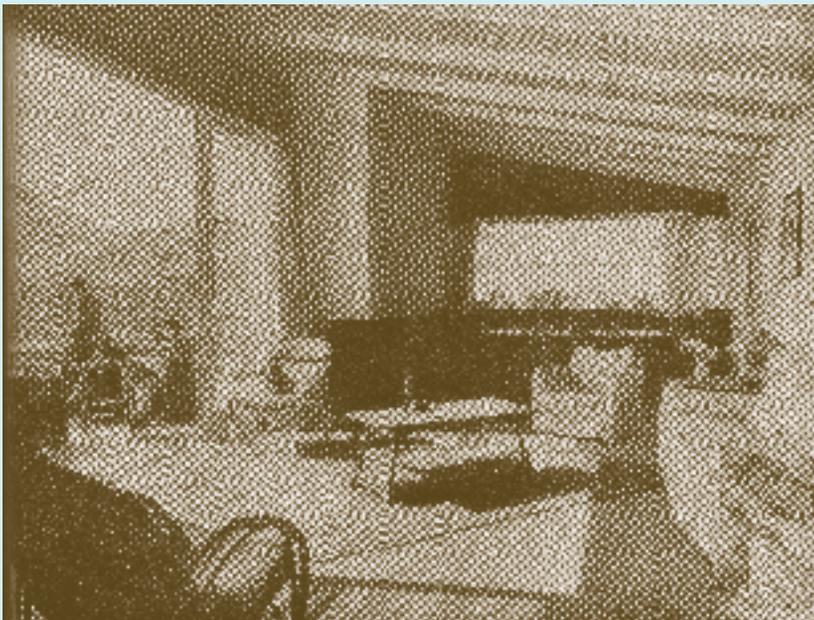


Imagen 7. Indicio 3: Interior–exterior. Fotografía de Guillermo Castro de la casa que Duhart y Valdés proyectaron en el cerro Alvarado. “El paño vidriado permite gozar del clima y del paisaje” (ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN, 1946).

pezaba a ser una categoría de pensamiento difundida en la cultura arquitectónica local, y que ya estaba presente como instrumento conceptual para el desarrollo de la arquitectura. Esa noción era todavía cercana a la idea de paisaje-anfitrión y básicamente visual. Registraba, ya en aquel entonces, algo que aún sigue vigente: un valor pictórico que la fotografía actual de la arquitectura chilena también ha sabido aprovechar. [m](#)

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, André. "Ontologie de l'image photographique". En: *Qu'est-ce que le cinéma?* Le Cerf, Paris, 1981.
- COSGROVE, Denis y DANIELS, Stephen (eds). *The iconography of landscape*. Cambridge U. Press, Cambridge (RU), 1988.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La marca, 2008 (1° ed: 1983).
- DUHART, Emilio y VALDÉS Ph., Héctor. "Casa de Temporada 3". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, 1946.
- MIRANDA, Carlos. "Concepción, la Pintorezca". URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 8, 1937.
- MITROVIC, Luis. "Residencia en un club de golf". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, 1946 (octubre).
- PARRAGUEZ, Waldo. "Solaz y Esparcimiento". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 9, 1947 (junio).
- PÉREZ DE ARCE, Mario. "El ambiente natural y la Arquitectura". AISTHESIS n.º 4, Santiago de Chile, 1969.
- ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. L'Étoile (col. Écrit sur l'image), Paris, 1982.
- ROCHE, Denis. "Entrée des machines". Prefacio a *Notre Antéfixe*. Flammarion, Paris, 1978.
- SIN AUTOR. "El Banco de Chile y sus obras de urbanización y construcción". URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 2, 1936;
- SIN AUTOR. "Hacia el sur de Chile". En URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 6, 1936
- SIN AUTOR. "La ciudad de Talca". En URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 10, 1938.
- SIN AUTOR. "Vacaciones junto al mar". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 3, 1946 (febrero); y n.º 7, 1946 (octubre).
- SIN AUTOR. "Residencias de verano". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, 1946 (octubre).
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Random House Mondadori, Barcelona, 2008.
- VALDÉS, Héctor; CASTILLO, Fernando y HUIDOBRO, Carlos G. "Casa de Temporada 1". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, 1946 (octubre).
- VELASCO, Onías. "Valparaíso, la perla". URBANISMO Y ARQUITECTURA n.º 6, 1936.

FUENTE DE IMÁGENES

- Página 38, superior (A. Quintana): En MITROVIC, L. "Residencia en un club de golf". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 07, Santiago, 1946, p. 45.
- Página 38, inferior (G. Castro): En VALDÉS, H., CASTILLO, F. y HUIDOBRO, C.G. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, p. 37.
- Página 40, superior (G. Castro): En VALDÉS, H., CASTILLO, F. y HUIDOBRO, C.G. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, 1946. p. 36.
- Página 40, inferior (E. Duhart y H. Valdés): En DUHART, E. y VALDÉS, H. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, p. 48.
- Página 42 (G. Castro): En DUHART, E. y VALDÉS, H. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, p. 52.
- Página 44, superior (G. Castro): En DUHART, E. y VALDÉS, H. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, p. 50.
- Página 44, inferior (G. Castro): En DUHART, E. y VALDÉS, H. "Casa de temporada". ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN n.º 7, Santiago, 1946, p. 51.