

UNA GALERIA DE ARTE

La tensión controlada

Sofía Letelier P.

Hay pocas oportunidades de comentar una obra de arquitectura en que el propio autor ya la ha presentado en una pequeña publicación con motivo de su inauguración (1), donde traduce, -de un modo elocuente y poético-, las heurísticas de su inspiración. La experiencia de la obra nos llega entonces de un modo integral, paralelamente desde los sentidos y sentimientos propios y desde la dimensión verbalizada, clarificadora de intenciones, hacia el intelecto. Nos ha obligado a mirarla entonces en dos planos: primero en tanto "ello mismo" y luego en tanto coherencia pensar-hecho.

La Galería de Arte "Julio Carroza" de Alberto Sartori -ubicada en calle Pérez Valenzuela, Providencia- se materializa como un reciclaje y a partir del casco de una casa habitación de estilo; masa básica, antes que limitar al arquitecto, le propone lo suficientes indicios y desafíos para gatillar su creatividad. Sartori toma del estilo primitivo, de la forma y de su escala, sólo lo básico y necesario para no violentar el entorno, brindándonos con su reformulación -vista en general-, los primeros estímulos tensionales que atrapan la lectura inicial ¿qué tanto casa o casa de arte? ¿qué tanto galería o pequeño museo? Esta positiva ambigüedad provocan el justo interés y gratificante tensión al visitante.

En algunos estudios escritos hemos situado a la tensión y a su factor de ambigüedad como uno de los vehículos más importantes para la apreciación estética, por su capacidad de involucrarnos con la experiencia artística. La obra de Sartori, con una serie de recursos tensionales y ambigüos -que descubrimos a pesar de no haber sido mencionados por él-, nos provoca y conduce la atención hacia los

aspectos que más adelante comentamos.

La obra en sí nos va sorprendiendo progresivamente, tanto en la experiencia de aproximarse como en la de recorrerla en ascenso. Primeramente, su mimesis con el barrio es cuidadosamente matenida a la vez que intervenida y repropuesta para que la obra asuma respetuosamente su nuevo destino y rol semántico: su plomo real -uno y mismo que el de las edificaciones de los flancos-, parece, sin embargo, más distante y profundo, debido a un equívoco visual logrado por un pequeño, perpendicular y angosto espejo de agua; por su parte, la altura real edificada, se aumenta y monumentaliza mediante un sutil franjeado horizontal de remotas alusiones colorísticas renacentistas, percepción que se frena en el "detente" de un fuerte cornisamento voluntarioso del autor. La inflexión curva de la fachada preexistente se enfatiza, no sólo para valorizar la volumetría simétrica, sino que inspira y refuerza la comprensión espacial de la obra. La percepción positivamente ambigua de su altura agrega además la suficiente tensión, cuando indefine a la mirada del transeúnte, la existencia interior de tres plantas.

Una segunda serie de sorpresas se produce en el recorrido ascendente al interior, apoyado por específicas graduaciones: graduación desde espacios compartimentados en el nivel de ingreso hasta rematar en la fluida soltura del tercer nivel; graduación de la tipología de aberturas y de la luz natural, que siendo siempre generosa y ajustada a propósito, va brindándose de diferentes formas, desde vanos tradicionales y habituales hasta lugares donde lucarnas de diversos y contrastantes lenguajes y tamaños entran en difícil diálogo, con interesantes formas demasiado autónomas. Otra

progresión de esta segunda serie se desarrolla a partir de un equilibrio de los pares brillo-opaco; blanco-color; frío cálido que nos reciben, hasta llegar al predominio absoluto del blanco-opaco en el último nivel donde, sensualizado por los más diversos reflejos y tersuras de la luz, hace advertir la condición de piel arquitectónica.

(A este respecto me obligo a observar el equilibrio logrado sobre el profuso reyonamiento invasivo de la luz norte y el manejo del "sur iluminado", constante que distingue a Sartori en sus obras y que obedece a su espíritu observador: "mirar desde dentro hacia el sur es como mirar una postal iluminada, enmarcada por el edificio; situación escenográfica que no sucede si de pronto los focos de la escena iluminan la platea", le he oído decir. En esta obra, conquista un sur que valoriza mediante un interesante tratamiento del patiecillo).

La determinante organización simétrica de la obra, que a ratos parece una contrita auto-limitación por sus cuidadísimas proporciones y detalles, presenta tres asuntos en que debemos reparar especialmente:

- La complementación helicoidal de la escalera con el espacio central que culmina en la bóveda oblonga y donde ambas proporciones y movimientos se hacen uno.
- La ilusión de aumento de la escala real interior, lograda con el recurso de empequeñecer las alturas de barandas y antepechos, a la vez que se exagera monumentalmente los pasamanos, obteniendo así un fuerte apoyo visual a la continuidad espacial.
- La inclusión de un lenguaje distinto, de un suceso colorístico y de una dinámica espacial diferente al resto de la galería, para una función de apoyo: pequeño remanso con recursos levemente deconstructivos, que logran un suspenso y recreo del ánimo.

Las series de progresiones graduales comentadas y estos tres últimos asuntos ponen de manifiesto el dominio de Sartori sobre lo que hace. Sin embargo, no es esta obra un lugar para ir en busca "de inventos y propuestas"; tampoco ella nos ha facilitado encontrar las coincidencias con las directrices telúricas y urbanas que el autor señala en su escrito como raíces de sus decisiones. Antes bien, su valor radica en la dignidad de una escala apropiada y en el cuidado que emplea de un lenguaje preexistente, retropropuesto para un sólido discurso, donde se dicen cosas y se dicen bien, con la propiedad medida de un Maestro.

(1) Departamento Cultural/Galería de Arte, Editorial Barcelona, Santiago de Chile, 1990







