

de-
arq

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of
Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Rodríguez, Juan Luis

Memorias de los años 50. Conversación con Francisco Pizano

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 3, 2008, pp. 16-29

Universidad de Los Andes

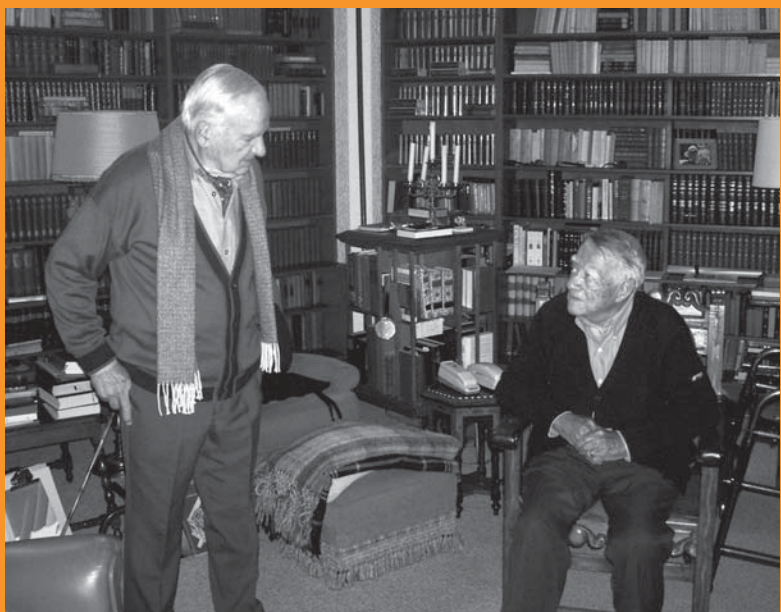
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630312002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Memorias de los años 50

**Conversación
con Francisco Pizano**

Por: Juan Luis Rodríguez

Francisco Pizano de Brigard nació en París en 1926. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional, 1943-46, y luego en la *Universidad de Michigan*, 1946-48, de donde se graduó. Miembro fundador de la Universidad de los Andes, se desempeñó en esta Universidad como Decano de arquitectura, Decano de Artes y Ciencias, Rector, Miembro del *Consejo Directivo* y Presidente del mismo. Entre 1959-1960 fue también Presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

Durante el período que va desde su ingreso como estudiante a la Universidad Nacional en 1943, hasta su participación como jurado de la II Bienal Colombiana de Arquitectura en 1964, Francisco Pizano fue protagonista de primer orden en la arquitectura bogotana. Construyó algunas obras reseñadas en las antologías e historias de la arquitectura moderna y figuró en una selección de arquitectura latinoamericana del *Museo de Arte Moderno* de Nueva York¹.

Al retirarse de la arquitectura en 1964, Pizano se dedicó a la dirección académica y a la ganadería². Este artículo pretende revisar la forma cómo se ha presentado su participación en un período que ha venido cobrando cada vez mayor importancia y que corresponde a los inicios de la arquitectura moderna en Colombia³.

Los temas se discutieron en varias reuniones en su casa del barrio La Cabrera⁴. Este texto se presenta como un artículo sobre los textos revisados y sobre la época, citando apartes continuos de las palabras de Pizano. Es

un homenaje que pretende rescatar la importancia de la labor y las propuestas de este arquitecto bogotano.

Domus

Los arquitectos Francisco Pizano, Hernán Viecco y Guillermo Bermúdez fueron los socios iniciales de la firma *Domus*; luego entraron Roberto Rodríguez y Jaime Ponce de León. Si bien *Domus* figura en varios textos como empresa colectiva, no duró mucho como tal. El nombre surgió de la revista italiana *Domus*, una de las muchas revistas que circulaban en la época junto con *Werke*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *Progressive Architecture* a las cuales la mayoría de los arquitectos estaban suscritos. Los jóvenes universitarios eran grandes consumidores de imágenes y acudían con entusiasmo a las revistas como fuentes de inspiración y material de estudio; siguiendo presumiblemente el método de análisis que todos habían visto aplicado en las clases de teoría del profesor Rother⁵.

La firma se inició en las postrimerías del 9 de abril. Francisco Pizano tenía veintitrés años:

“Recuerdo bien que el día del asesinato de Gaitán, habíamos ido con Roberto Rodríguez a Chicago, en carro, a conocer los edificios de Mies van der Rohe. Durante el regreso a Ann Arbor oímos por la radio que Bogotá estaba incendiada. El susto fue enorme porque la noticia era breve y dramática, y porque el sistema de comunicaciones colapsó y pasaron varios días antes de que supiéramos qué había sucedido con la ciudad y nuestras familias”.

1 Silvia Arango. “La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984”. 13° Anuario de la Arquitectura en Colombia. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 1984.

2 Hijo del pintor Roberto Pizano y hermano del arquitecto Juan Pizano de Brigard, miembro de la firma Pizano, Pradilla, Caro.

3 La metodología consistió en revisar los diferentes documentos para ampliar, precisar o corregir la información de los mismos. Las preguntas de partida en cada caso fueron si veían algún error o imprecisión en los textos, y qué tenía que agregar. La revisión de la historia de *Domus* se discutió desde las alusiones a la firma hechas en dos textos de amplia difusión en la historiografía arquitectónica en Colombia: Jorge Arango, Martínez, *Arquitectura en Colombia 1538-1810, 1946-1951*. Editorial Proa, Bogotá 1951 y Silvia Arango. *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Centro Editorial y Facultad de Artes, UNAL, Bogotá 1989, p. 223. El tema de la Casa Pizano se discutió a partir del boceto anotado hecho por Le Corbusier en misma casa en 1950, y desde un artículo reciente: Margarita González. “Dos casas en París”. En *Indicios - la casa moderna 81*, Editorial RED.C La escala errada, Bogotá 2003, pp. 22-28; en el cual se interpretan las anotaciones de Le Corbusier. La Bienal-64 se discutió desde el Fallo del jurado, y desde un comentario al mismo en el 13° Anuario de la Arquitectura Colombiana. op. cit.

4 Primera reunión, 24 de septiembre de 2008. Tercera reunión, 6 de noviembre de 2008, con la participación de Germán Samper y Hernán Viecco. La metodología consistió en revisar los diferentes documentos para ampliar, precisar o corregir la información de los mismos. Las preguntas de partida en cada caso fueron si veían algún error o imprecisión en los textos y qué tenía que agregar.

5 Ver el trabajo de Philip Weiss en el cual relaciona y comenta, la colección de revistas encontrada en la biblioteca de Guillermo Bermúdez: *Architectural Record*, *Architectural Review*, *Architectural Design*, *Architecture de Lumière*, *Bauen & Wohnen*, *Casabella*, *Domus*, *Interiors*, *L'Architettura*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Progressive Architecture*, *Proa*, *Urbanística* y *Zodiaco*. Philip Weiss Salas. 1 + 1 + 2 – uno. *Forma y Figura en el edificio Hermann de Guillermo Bermúdez*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Sede Bogotá Colección “Punto Aparte”, 2008.

En 1951 Carlos Martínez y Jorge Arango presentaron en un libro una antología sobre lo que habían venido publicando en *Proa* desde la fundación de la revista en 1946. Se presenta la firma como “una asociación de tres amigos fundada en 1948 y disuelta hace poco”; y se presentan tres obras⁶. Además de que no eran tres sino cinco miembros, las obras son de autoría individual.

Como muchas firmas de la época, comenzaron recién graduados a trabajar en equipo; pero a diferencia de la mayoría, el esquema de organización no tenía un encargado del diseño, otro de la construcción y otro de la gerencia. En *Domus* afirma el arquitecto, “*Todos hacíamos lo mismo, todos teníamos algún conocimiento de lo que se hacía y participábamos por medio de opiniones y sugerencias, pero cada cual hacía sus propios proyectos. De las tres obras que aparecen en el libro de Martínez y Arango, dos son mías: la Casa Pizano y la Casa Municipal de Venadillo; la otra es de Guillermo*”.

De los miembros de *Domus*, Pizano, Ponce de León y Bermúdez trabajaban simultáneamente para el Ministerio de Obras Públicas, bajo la dirección de Jorge Arango, con otros arquitectos dentro de los cuales estaban Fernando Martínez, “el Mono”, y un venezolano de apellido Tobito, quien a su vez también estaba asociado con el Martínez. Fue allí, en el Ministerio, donde se hizo el tercer proyecto que menciona Martínez; la *Casa Municipal para Venadillo*. Jorge Arango, a su vez, era el socio de Carlos Martínez en *Proa*⁷.

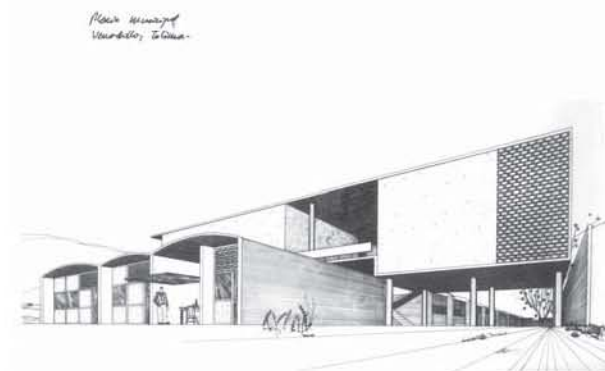
Bóvedas

En 1989, en su *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Silvia Arango. Esta presentación tiene dos nuevas imprecisiones: una técnica que responde al tipo de bóveda uti-

lizada, y otra histórica que alude a las influencias. Dice Arango que “*Parecería lógico pensar que este proceso se aplicó a la vivienda masiva, como efectivamente se hizo; pero lo que es sorprendente es que se aplique incluso en los ejemplos paradigmáticos de los ideales arquitectónicos, que son las casas propias de los arquitectos. Es el caso de la casa de Francisco Pizano (1951), o la de Bruno Violi (1953), donde se utilizaron bóvedas aligeradas sobre una sencilla planta cuadrada o rectangular*”.

Sin detenerse demasiado en el problema de la fecha -la casa ya estaba terminada cuando la visitó Le Corbusier en 1950- la primera revisión sobre esta descripción se refiere a la técnica: es impreciso decir que la técnica utilizada es “bóveda aligerada.” El tipo de bóveda utilizada en el caso de la *Casa Pizano* es la bóveda de empuje, también conocida como bóveda catalana, la cual es en realidad una bóveda pesada. La denominación “aligerada” alude a la técnica del concreto utilizada para placas horizontales, mediante la cual un elemento vacío intermedio -casetones o bloques huecos de ladrillo- funciona como aligeramiento⁸. Incluso, el término bóveda “ligera” también sería problemático por cuando la bóveda de concreto está concebida para ser más liviana que su antecesora de ladrillo. De modo que la bóveda de empuje, aunque las piezas de ladrillo con las que se fabrique sean huecas, es pesada con relación a la de concreto. Sin embargo, las bóvedas que aparecen junto a ésta hecha por Pizano, las de las casas hechas por Violi y Bermúdez, sí son en concreto; y sí están relacionadas con Ortega y la vivienda de bajos ingresos.

Para ahondar más la distinción entre el ladrillo y el concreto, hay más de veinte siglos de diferencia entre una bóveda y otra. En ello insiste Pizano al decir: “*He estado revisando mis libros y aunque los egipcios ya trabajaban*



el ladrillo a compresión, no parecen haberlo hecho con fines estéticos. No obstante, el hecho es que con El Pan-teón, que es del año 120, el ladrillo como material que trabaja a compresión ya estaba perfeccionado; en cam-bio, el equivalente en bóvedas de concreto me parece que apenas se logra durante los años 30 del siglo XX, en edificios como el Estadio de Florencia de Nervi (1932) o el Hipódromo de Madrid de Torroja (1935)".

La bóveda catalana de la *Casa Pizano* fue hecha así porque el arquitecto contó con la ayuda del catalán Fer-nando Murtra; incluso los obreros que trabajaban con él eran catalanes¹⁰. Sin Murtra de por medio, seguramente se hubiera utilizado concreto, pues para la época el con-creto se asociaba con ser *moderno*. El uso de la racilla, incluso, fue de más corta duración. Por ejemplo, la es-calera de concreto con peldaños en voladizo de la cono-cida casa de Guillermo Bermúdez estuvo planteada en algún momento en racilla; no se hizo de este modo, al parecer; por anacrónica.¹¹

La bóveda de ladrillo desaparece por un tiempo, tal vez hasta arquitectos como Herbert Baresch y Rogelio Sal-mona las ponen de nuevo en vigencia. Las bóvedas de Baresch, en tanto arcos de medio punto, transmiten la carga "casi" verticalmente. Casi, al decir de Pizano: *"porque por deformación pierden la geometría perfecta del arco y generan un pequeño empuje horizontal, lo cual, sin embargo, no les obliga a utilizar tirantes. Las bóvedas de Salmona, en cambio, siempre fueron de arco rebajado; y por lo tanto también requieren tensores o vigas laterales para contrarrestar el empuje horizontal"*. Las tres bóvedas de la *Casa Pizano* tenían tensores en los extremos; la bóveda del centro no los necesitaba.

La prevalencia del concreto es tal en la época en que se construye la *Casa Pizano* que incluso, una bóveda con una presencia cerámica tan fuerte como la de la casa de Ignacio Gómez, es de concreto: *"tiene un revestimiento que le da un efecto cerámico, pero técnicamente es de cáscara"*.¹²

6 Arango y Martínez, op. cit. pp. 60-63.

7 Los planos de Venadillo están en el archivo de Guillermo Bermúdez.

8 Silvia Arango: *Historia de la arquitectura en Colombia*. Centro Editorial y Facultad de Artes, UNAL, Bogotá 1989. p. 223.

9 Nótese que el dibujo de Le Corbusier está fechado 19 de septiembre de 1950. También que la primera bóveda en ladrillo de Le Corbusier parece haber sido la de la Casa de fin de semana en 1932.

10 Fernando Murtra se asoció con Guillermo Bermúdez después del cierre de Domus. En conjunto hicieron, entre otros: Casa Ber-múdez, 1952; y el Barrio Mutis, 1955. Véase Silvia Arango: op. cit. p. 228. G. Bermúdez también tuvo asociaciones con Pablo Lanzetta, Emilio Arango, Rogelio Salmona y Gabriel Serrano. Véase: Carlos Niño y Fernando Montenegro La vivienda de Guillermo Bermúdez, Escala Editorial, Bogotá (S/F), p. 219.

11 Fernando Murtra estaba asociado con Bermúdez en este momento. La forma de un elemento en racilla aparece en los planos originales. Esta información fue suministrada por el arquitecto José Alejandro Bermúdez, quien se encuentra trabajando en la readecuación de la casa con un fin comercial.

12 En: *Bogotá Arquitectónica*. Suramericana editores, 1960. La casa aparece bajo la autoría de la firma Pizano, Pradilla, Caro. "Esta era la firma de Juan, mi hermano, y fueron ellos los constructores. Pero los planos de la casa de Ignacio Gómez fueron hechos por mí."

Casa Municipal para Venadillo. Archivo Pizano
Presentación de la Casa Pizano. Arquitectura en
Colombia, 1951. pp. 60 y 61



Plantas primer y segundo piso, casa de Pizano.
Tomadas de Martínez y Arango

El que Pizano no utilizara más la bóveda catalana, ni siquiera en la segunda casa que hizo para sí mismo, se debe en parte a la presión del espíritu de la época, y paradójicamente, en parte a la presión estudiantil: *“Como anécdota, y también como auto recriminación. Mi casa actual no tiene bóvedas porque cuando era decano y profesor de taller en Los Andes, me enteré que los alumnos decían ¡A Pizano hágale bóvedas que con eso le pone cinco! En parte por eso cambié. Luego me arrepentí, no porque no me guste el espacio de esta casa en la que aún vivo, sino porque el espacio abovedado me sigue pareciendo muy llamativo. En esta segunda casa, aparte del estudio que tiene doble altura, y del salón que es un poco más alto, los cielorrasos son bajos, de lo cual también me arrepiento; ello, a su vez, se debió a que hacia finales de los 50 muchos estábamos dominados por el Modulor de Le Corbusier. Tiranizados, debería decir”*.¹³

Otro aporte de Pizano no reconocido debidamente, fue el uso de cerámicas decorativas que empezó, precisamente, en su segunda casa, la cual no fue tan bien recibida como la anterior. *“Esta segunda casa, hecha en 1960, muchos la acusaron de “decorada”, debido a las cerámicas especiales en los muros exteriores y el cielorraso del estudio”*.

Las cerámicas fueron unas piezas encargadas especialmente por Pizano a un italiano de apellido Aymar que tenía una fábrica de ladrillo. Aymar, que se consideraba un artesano y como tal sentía mucho orgullo por el trabajo a mano, se mostró al parecer muy interesado en fabricar los moldes que Pizano necesitaba. El arquitecto diseñó dos piezas para el exterior y una para el interior. Después, diseñó una cuarta pieza para la bóveda de la casa de Ignacio Gómez, también con sentido ornamental. Al parecer, aceptar este tipo de ornamentos era algo

frecuente en ciertos círculos, sobre todo entre quienes admiraban a Frank Lloyd Wright; aunque era condenado con vehemencia por los admiradores “puristas” de Le Corbusier, *“a quien yo también admiraba mucho”*.

Estas cerámicas dan pie para una nueva precisión sobre la historiografía de la arquitectura en Colombia. En el libro *Arquitectura en Colombia*, 1962, Carlos Martínez afirma que para el *Teatro México*, obra de Obregón y Valenzuela, se utilizaron *“piezas cerámicas animadas con motivos inspirados en las culturas precolombinas que florecieron en México”*.¹⁴ Sin embargo esta referencia a México es dudosa, si nos atenemos al origen de las piezas, dos de las cuales provienen de la segunda Casa Pizano y una tercera de la casa realizada por él para Ignacio Gómez; dejando espacio para que la tercera sea un diseño especial para el teatro, de Obregón y Valenzuela.

Según Pizano, las piezas diseñadas por él no fueron pensadas como motivos mexicanos o precolombinos; *“eran simplemente motivos geométricos”*. Anota, además, que *“Aymar me consultó si podía utilizarlas porque él consideraba que eran diseño mío, pero a mí me parecía que lo importante era la fabricación de los moldes y que por eso eran de él y podía comercializarlas como quisiera”*.¹⁵

Después de haberse utilizado para un edificio tan emblemático como el *Teatro México*, es tan posible que la caída en desuso de este acabado se deba a que fuera un mal negocio para Aymar, como a que se tratara, nuevamente, de una consecuencia de la condena al ornamento que ejercía el peso de purismo de Le Corbusier. Aunque para la época esta idea por parte de Le Corbusier ya no era vigente, podemos acudir a un comentario de Dicken Castro como explicación. Comentando el espíri-



tu corbuseriano que dominaba la Universidad Nacional de Colombia durante los años cincuenta, dice Castro que por corbusianismo en ese momento se entendía todavía lo que eran sus ideas de los años treinta. Explica Castro que “eso, claro está, no lo sabíamos; y tal vez por eso se tenía tanta devoción por la pintura blanca”.¹⁶ A lo cual habría que añadir que esa misma devoción a la pintura blanca, funcionaba recíprocamente en forma de animadversión al ornamento.

El aspecto más interesante de revisar la *Casa Pizano* surge de la confusión que genera el mismo Le Corbusier en sus dibujos de la bóveda y la escalera. Le Corbusier visitó Bogotá desde 1947 para la elaboración del *Plan Regulador*, y visitó la *Casa Pizano* en 1950, cuando Pizano era parte del grupo de jóvenes con quienes trabajaba en Bogotá.¹⁷ “Recuerdo lo mucho que disfruté durante la construcción al ver cómo iban pegando la racilla de la escalera, pieza por pieza, con yeso y sin formaleta; y también el vivo interés de Le Corbusier al visitar la casa; lo

que no recuerdo haberlo visto hacer este dibujo; el cual hasta ahora tampoco sabía que existía”.

Los bocetos y anotaciones de Le Corbusier son de evidente carácter constructivo, pero anota Pizano: “Fue el espacio lo que más le llamó la atención; esto lo recuerdo con claridad porque lo reiteró especialmente, con el argumento traído de los cabellos de que eso se debía al ancestro italiano de mi apellido.”¹⁸

El artículo de Margarita González sobre las *Casas Jaouli*, en el que se habla de la Casa Pizano, requiere dos nuevas precisiones: una menor que responde seguramente a un *lapsus*, y otra sobre el dibujo de Le Corbusier. El *lapsus* estaría en que el dibujo fue hecho en la casa del pintor Eduardo Pizano. El papá de Pizano era el pintor Roberto Pizano, pero la casa fue hecha por el arquitecto para él y su familia en 1949.¹⁹ El error más significativo en este artículo sobre las *Casas Jaouli*, estaría en dar por hecho que las bóvedas de la *Casa Pizano* eran como

13 Casa en el barrio La Cabrera, carrera 10ª, calle 87, construida en 1960.

14 Carlos Martínez y Edgar Burbano. *Arquitectura en Colombia, 1951-1962*. Ediciones Proa, Bogotá 1963, p. 175.

15 Para dos aplicaciones de estas piezas ver: *Ibid.* Casa de Ricaurte Carrizosa y Prieto con cielorraso en cerámica (carrera 8 No. 93-51), p. 18; y Teatro México de Obregón y Valenzuela, p. 174.

16 Juan Luis Rodríguez, “City Hall on a Hill” En: *Ensayos*, Universidad Nacional, Bogotá. No. 12-2007. p. 69.

17 Mientras Pizano trabaja en Bogotá en la Oficina del Plan Regulador, Germán Samper y Rogelio Salmona trabajaban en el estudio de Le Corbusier en París. Cuenta Germán Samper que el proyecto, en París, quedó en sus manos; “Martínez había sido contratado por Le Corbusier, pero, inesperada y repentinamente, al llegar a Nueva York, se devolvió para Bogotá”.

18 Aunque la apreciación es aparentemente irrelevante, podría servir para llamar la atención sobre la utilidad que para el presente podría tener una investigación técnica y espacial sobre bóvedas en Colombia. A lo largo de la conversación con el arquitecto Pizano surgieron suficientes indicios para esta posible historia, en la cual, aparte de un gran número de arquitectos, están involucrados un gran ingeniero y un gran inventor. Lo fundamental de la sugerencia es que el espacio arquitectónico abovedado, tiene todavía mucho que aportar. Y seguramente, también el ladrillo texturado y ornamentado.

19 Margarita González, *op. cit.*, p. 25.

Sala, escalera de la casa Pizano, Bogotá. Fotos de Paul Beer suministradas por Pizano.

Cocina casa Pizano. Tomado de Martínez y Arango, 1956.



Casa de Ignacio Gómez J. Bogotá
Fotografías: Izquierda, tomada del libro *Bogotá arquitectónica 1960* y derecha, suministrada por Pizano

dice Le Corbusier; lo cual no habría cómo verificarlo, de no ser por la claridad con la que Pizano recuerda cómo se hizo la bóveda.

Según el boceto la bóveda era en racilla. Pero lo que era en racilla era la escalera, no la bóveda. La escalera sí tenía las tres hiladas que dice el apunte: “3 *couches de rassilia*”. Según el boceto, la racilla es una tableta delgada de 25x12x2. Al respecto, dice Pizano: “Yo creo que la racilla tiene menos de 25 centímetros pero eso es lo que dice el dibujo y no tengo como desvirtuarlo; tampoco sé cuáles serían exactamente las dimensiones del ladrillo, pero seguramente era algo parecido al estándar actual de 24x12x6”.

Sin embargo, se puede especular acerca de la posible equivocación de Le Corbusier; a partir de la historia del proyecto Jaoul. González Precisa: “Le Corbusier trabajó en estas casas en intervalos de tiempo que van desde 1934 a 1954...El primer esquema que se conoce...se trata de un pabellón de dos plantas cubierto por una placa a dos aguas, en forma de alas de mariposa. Sin más detalles, los dibujos y las intenciones de construir la casa se dilataron por más de 20 años...El proyecto que vemos construido hoy en día, es el que retomó Le Corbusier desde el 8 de enero de 1953. El 16 de abril de ese mismo año se inició su construcción. Las casas Jaoul, como la pequeña casa de fin de semana de 1934, están construidas en ladrillo y bóveda catalana.”²⁰

Según Pizano, lo primero que pudo pasar es que “Le Corbusier no me haya entendido”. También es posible que haya hecho el dibujo pensando en cómo usaría la técnica en las *Casas Jaoul*, las cuales, como lo muestra la

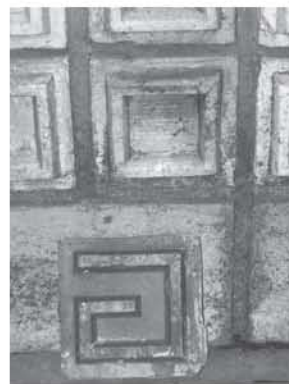
secuencia cronológica de González, se encontraban en proceso en ese momento, en 1950; de modo que, Le Corbusier pudo haber anotado la imaginada bóveda Jaoul, y no la bóveda que tenía frente a los ojos. O tal vez el dibujo fuera una modificación de una bóveda de empuje anterior; como la que él mismo había proyectado en 1932 para la *Casa de Fin de Semana*. Pizano confiesa: “Yo suponía que antes de su viaje a Bogotá Le Corbusier sólo había hecho bóvedas en concreto”, como si sus primeras bóvedas en ladrillo hubieran sido las de las conocidas *Casas Jaoul* en las que trabajaron Salmons y Samper²¹. Pizano también aclara: “El hecho es que la bóveda de mi casa no estaba construida con tres hiladas de racilla sino con dos hiladas de ladrillo; lo que estaba construido en racilla era la escalera”²².

Influencias

La segunda corrección a partir de la relación de Silvia Arango entre la vivienda popular y las casas de Pizano y Violi se refiere una situación no comparable por cuanto un sistema de bóvedas de las primeras es de cáscara y el otro de empuje. Además, hay que tener presente que el dibujo de Le Corbusier hecho en esta casa está fechado el 19 de septiembre de 1950.

Para contextualizar el tema de las bóvedas se podría aludir a las *Casas Monol* que Le Corbusier había propuesto en 1920, y a su propio apartamento en *Porte Molitor* en 1930, ambos con bóvedas en concreto, y ambos muy publicitados. Sin embargo, aunque sus dibujos eran ampliamente conocidos y estaban en la mente de todos, para Pizano “el mayor impacto para mí lo generaban las estructuras de Nervi y Torroja”.

Modelos de la cerámica. Cielorraso y estudio de la casa de Pizano en la Cabrera. Fotografías: JLR



Pizano hace notar que en Colombia, las personas sobre las que debe caer un mayor peso de influencia son Guillermo González Zuleta y Álvaro Ortega, con lo cual una vez más rescata la labor de los constructores en el diseño (como en el caso de Murtra y la bóveda catalana). *“Cuando hice la casa de la carrera 1ª con calle 70A, las bóvedas eran algo que estaba comenzando en Bogotá. Pero al volver a lo que pasó, deberíamos hablar más bien de tres “afluentes” diferentes y simultáneos”*. Por un lado está el episodio del ladrillo en la *Casa Pizano*; por otro, está lo que muchos hicieron beneficiándose de la maestría González-Zuleta como ingeniero; y por otro lo que hicieron Ortega y su socio Gabriel Solano, con el desarrollo del sistema *Vacuum Concrete* para la vivienda de interés social. *“Aunque la propuesta era evidentemente de los dos, Ortega pensaba más como un inventor que como un arquitecto; el arquitecto yo diría que era Solano”*.

Había una gran preocupación por los barrios de invasión y lo que Pizano recalca como *“sorprendente”* es que la solución de Ortega para vivienda de bajos recursos se hubiera impuesto con tanto furor para luego abandonarse casi con la misma celeridad. *“El Instituto de Crédito Territorial abrió una licitación y novedad de la propuesta de las bóvedas y paredes prefabricadas se vio unánimemente como la mejor solución”*. La intención de ellos, sin embargo, *“no era estética como la nuestra, sino económico-constructiva; la estética era apenas una consecuencia”*. Prefabricar paredes era ya algo conoci-

do, pero prefabricar placas presentaba la dificultad del peso excesivo. De modo que cuando apareció la prefabricación de bóvedas cáscara, estas bóvedas se vieron como una solución ideal al problema de prefabricar toda la vivienda. *“Lamentablemente, por la misma virtud del material, y desde luego por economía, las paredes eran muy delgadas y los problemas de junta nunca se resolvieron satisfactoriamente”*²³.

Varios arquitectos hicieron uso de los experimentos de Ortega con el sistema *Vacuum Concrete*, para vivienda de estratos medios y bajos, en viviendas. Este fue el caso de Violi y Bermúdez. Pizano, las utilizó en 1953 para la fábrica de *Chicles Clark's*: *“Este edificio sí es una consecuencia directa de las investigaciones de Ortega, a las cuales lamentablemente les hicieron falta un par de años de desarrollo, precisamente por la urgencia de las soluciones para las cuales se originó”*²⁴.

El edificio de la fábrica de *Chicles Clark's* fue luego reseñado por Henry Russell Hitchcock. El *Mercado Súper Rayo*, hoy conocido como el Carulla de la 63, fue un edificio diseñado con Roberto Rodríguez, aunque al igual que la casa para Ignacio Gómez, aparece asignado a la firma *Pizano, Pradilla, Caro*; la cual, en efecto, las construyó. *“Se caracteriza por una bóveda de doble curvatura que en su momento creo que fue la estructura más grande de este tipo en Colombia. La idea la tomé de una fábrica inglesa que no recuerdo cuál es. El ingeniero también fue González-Zuleta”*²⁵.

20 *Idem*, pp. 25-26.

21 La aclaración sobre esta participación en el proyecto Jaoul la hizo Germán Samper en la reunión del 6 de noviembre en casa de Pizano.

22 “Pero las bóvedas son dos ladrillos y un mortero de impermeabilización, de eso estoy seguro: el impermeabilizante final no recuerdo cuál puede haber sido. Recuerdo el de esta casa que es neopreno, pero en la casa de la carrera 1ª, no estoy seguro. Planos no hay y si los hubiera, es posible que no tendrían esta información por cuanto este tipo de detalles, simplemente no se hacían”.

23 Una sobre otra, en torre, y levantadas mediante grúas y chupas. Véase Martínez y Arango, op. cit. p. 80.

24 Hitchcock, Henry Russell. *Latin American Architecture since 1945*. The Museum of Modern Art, New York, 1955. pp. 106 y 107. Situada en la Calle 19 con carrera 34. Remitirse al artículo de Hugo Mondragón en este mismo número. Hitchcock: “In this chewing gum factory the prefabricated shell vault elements of Solano y Ortega are skillfully utilized. The finish of the concrete elements reflects the colombian work of Violi, a Perret pupil, and well illustrates the high quality of structural technique in Bogotá.” Hitchcock enfatiza: “En los Estados Unidos las fábricas no tenían cualidades arquitectónicas especiales, y que en cambio, nosotros las veíamos como una oportunidad para la innovación. Al parecer, en ese momento las bóvedas cáscara se utilizaban para todo lo que fuera posible. Hitchcock: “Las fábricas en Latinoamérica son generalmente pequeñas para los estándares norteamericanos, pero muchas en Colombia tienen cualidades arquitectónicas que no se ven en los Estados Unidos, e indican que los arquitectos latinoamericanos dan a menudo a tales trabajos, con sus oportunidades de innovación técnica, sus mejores pensamientos.”

25 Proyectado con Roberto Rodríguez poco después de la disolución de Domus. “El ingeniero fue González-Zuleta, en parte porque él ya era un reconocido experto en membranas y voladizos, lo último en técnicas del concreto; y en parte porque a José Gómez Pinzón no le interesó. Roberto y yo fuimos a su oficina a pedirle que fuera el calculista, pero se trataba de un proyecto muy pequeño, comparado con lo que Cuéllar, Serrano, Gómez hacía en ese momento. Además, las técnicas con las que ellos trabajaban eran otras.”

La avanzada

Pizano considera muy importante su formación en la Universidad Nacional, marcada sobre todo por las figuras de Bruno Violi y Leopoldo Rother. Sus apreciaciones y aprendizaje contrastan fuertemente con su experiencia por fuera de Colombia, en la *Universidad de Michigan* en Ann Arbor:

“Durante mis tres años de estudio en la Nacional (1943-46), nos centramos en aprender a hacer edificios modernos. Bruno Violi y Leopoldo Rother fueron las personas que más me marcaron. Con Bruno, a pesar de su perretismo, aprendíamos lo último en arquitectura moderna; y con Rother, todo lo que había que saber sobre medidas y materiales, también a partir de lo último en la arquitectura europea. A Rother lo veíamos más como un ingeniero que representaba algo así como la enciclopedia de la arquitectura humana. La otra gran parte de lo que aprendimos se lo debemos a él, a su erudición, dedicación y a la minuciosidad de sus dibujos. Este material podría constituirse en un manual de dimensiones hecho en Colombia, el cual estoy seguro que no tendría nada que envidiar al famoso Neufert, al que entiendo que todavía se le conoce como la Biblia”.

“Después de este período en la Nacional, Roberto Rodríguez y yo nos fuimos a estudiar a la Universidad de Michigan. Allí, para sorpresa nuestra, la arquitectura moderna no existía. La enseñanza también era sobre cómo hacer edificios sin mayor consideración sobre el urbanismo, pero con arquitectura “norteamericana”, que era una apropiación muy elaborada de la arquitectura europea, principalmente francesa. Contrario a lo que pasaba en la Nacional, donde nada anterior a 1925 nos inspiraba, en

Ann Arbor, nada posterior a 1925 tenía cabida. Incluso, poco después de regresar a Colombia, hice un viaje a Europa y regresé con unas fotos de todas las ciudades, catedrales, plazas y edificios en general que había visitado. Di una conferencia en la Nacional y no exagero si afirmo que sería como ir hoy al Putumayo a hablar del Barroco. Teoría seguía siendo lo que enseñaba Rother, y de urbanismo se tenía alguna idea por Brunner; pero en historia, nadie tenía idea de nada”.

“En Michigan lo que estaba ausente era el modernismo. La ausencia era tan grande que no sabían que hacer con nosotros y con un canadiense de apellido Del Piero, un individuo muy interesante pero muy trastornado por la guerra, extremadamente opuesto a la escuela y gran admirador de Le Corbusier. Además del trauma por la guerra, lo particularizaba el que discutía, airada y públicamente, en francés con el decano, quien era francés, sobre lo atrasada que era la escuela. Además de él y “los dos colombianos”, había otros estudiantes conscientes de que en universidades como Harvard y el Instituto Tecnológico de Illinois, se enseñaba únicamente arquitectura moderna.”

“Todos sabíamos, además, que Alvar Aalto acababa de terminar la residencia universitaria Baker House en MIT y esto causaba un enorme impacto. Había suficiente para cargar el ambiente con una tensión muy grande entre la arquitectura tradicional y los primeros empujones de la arquitectura moderna. Roberto y yo con nuestra formación de la Nacional, pertenecíamos a la avanzada, a la cual la escuela tampoco combatía y prefería dejar “suelta”. Incluso, por fuera de la escuela la situación era tan incierta que a mí me contrató una firma de Detroit para trabajar en el proyecto de un club campestre, tan sólo

Modelos de la cerámica. Entrada de la casa de Pizano. Foto: JLR. Detalle del cielorraso de la bóveda de la casa de Ignacio Gómez, archivo Pizano y fachada del Teatro México, Bogotá; tomada de *Arquitectura en Colombia*, 1962.



porque uno de los miembros de la firma decía que yo hacía arquitectura como la que se veía en el MoMA. Pero él era una minoría dentro de la oficina, y era evidente que tanto el cliente como los demás socios, querían arquitectura tradicional. Por eso duré poco."

Urbanismo

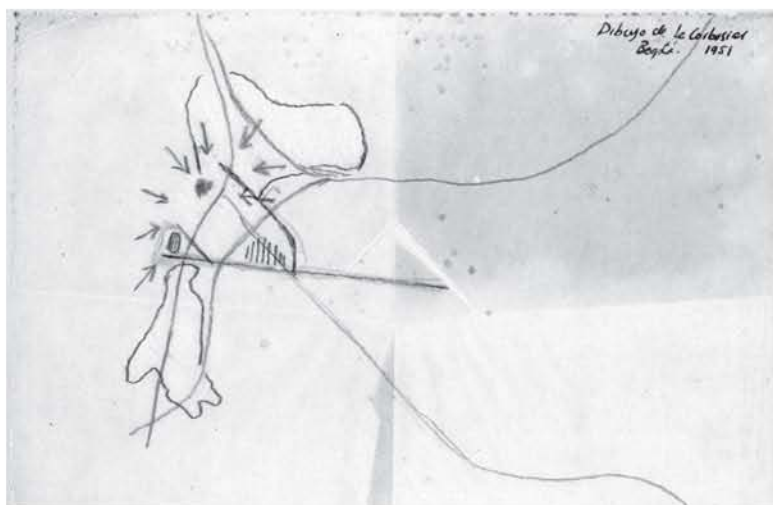
Aunque el planeamiento de Bogotá se había lanzado en grande con la contratación de Le Corbusier en 1947, el urbanismo era algo que todavía no estaba en la mente de los arquitectos que como Pizano, comenzaron a trabajar en la Oficina del Plan Regulador. El 9 de abril había reforzado la tendencia que ya tenía Bogotá a desarrollarse en barrios alejados del centro. A esta dispersión urbanística debe sumarse que los arquitectos colombianos graduados de la Nacional, como el mismo Pizano lo ha descrito, hacían exclusivamente arquitectura "moderna"; y que aquellos que venían del exterior, como el mismo también cuenta haberlo vivido, no pensaban en otros términos que no fueran los de la arquitectura "moderna".

"Conocí a Le Corbusier en 1950 cuando entré a la Oficina del Plan Regulador. El plan se manejaba desde el Ministerio de Obras Públicas al cual yo estaba vinculado pero en la sección de Edificios Nacionales. En el Ministerio las cosas cambiaron cuando Laureano Gómez subió a la presidencia (1950-53): Mazuera y Ritter salieron de los cargos de Alcalde y Director del Plan Regulador, respectivamente, y el nuevo alcalde, Santiago Trujillo, nombró a Carlos Arbeláez Camacho como director del Plan, y él me

nombró a mí como jefe de zonificación. Cecilia Cifuentes y Jaime Ponce de León entraron a trabajar conmigo en esta dependencia. Cuando Le Corbusier entregó sus dibujos del Plan Piloto, Wiener y Sert se encargaron de precisarlo como Plan Regulador y todos continuamos trabajando con ellos."

Las propuestas de Le Corbusier, Wiener y Sert le parecieron aceptables en un principio. Pero era una actitud irreflexiva y letárgica, de la cual al parecer despertaron gracias a Carlos Martínez y a su vehemente oposición al plan desde la revista *Proa*. *"Fue a través de Le Corbusier que el urbanismo tomó auge, pero creo el urbanismo sólo dejó de ser ajeno para los arquitectos de esa época, cuando Carlos nos despertó. Con anterioridad, teníamos noticia del urbanismo por Brunner, aunque de ello no nos preocupamos sino hasta Le Corbusier, pero fue Carlos quien nos metió de lleno en el tema de la modernización de Bogotá"*.

Carlos Martínez, afirma Pizano; *"Era muy generoso y fue él, desde Proa, quien nos introdujo al tema de una modernización más realista, y quien nos hizo caer en la cuenta del "absurdo" de las cuatro funciones de la Carta de Atenas. La idea entonces era casi unánime en cuanto a que esos principios constituían una propuesta para robots"*. Para Martínez, como lo denunció desde *Proa*, uno de los grandes problemas del Plan Regulador era el exceso de demolición. Defendía que en lugar de un único gran proyecto se necesitaban varios proyectos de modernización. Como crítico de gran influencia, los orientó a pensar de este modo, en un momento que empezaban a pensar, a partir de cero, en el urbanismo.



Boceto urbanístico de Le Corbusier 1951, suministrado por Pizano

Bogotá se había partido en varios pedazos, y todos, incluido el centro, tomaban un rumbo exclusivamente moderno. La discusión giraba sobre la modernización de la ciudad, y dado que el resto de la ciudad era relativamente nueva y no podía ser sino moderna, la polémica contra el Plan Regulador se limitaba a la modernización del centro. Lo interesante de la discusión contra Le Corbusier, Wiener y Sert, radica precisamente en la postura crítica impulsada por Martínez; según la cual lo que estaba en duda no era la modernización sino la concepción antiurbana de Le Corbusier: *“Eran grandes dibujos y grandes ideas pero carentes de sentido práctico. Aunque Brasilia no es su proyecto, el carácter antiurbano de Brasilia ilustra en cierta medida lo que Le Corbusier quería para Bogotá.”*

Bienal-1964

En la II Bienal Colombiana de Arquitectura en 1964 el premio se declaró desierto. *“Este famoso fallo mediante el cual se supone que le negamos el Premio Nacional de Arquitectura al conjunto El Polo, yo realmente no sabía que era tan famoso. Supongo que gran parte de la fama se debe a que los autores fueron Salmons y Bermúdez. Pero la declaración de “premio desierto” no significa que se le haya negado especialmente al conjunto El Polo, sino que no se le dio a ninguna obra”.*

El Acta del jurado, publicado en la Revista *Proa* N.166 de Agosto 1964, anota:

“Al analizar el material expuesto el Jurado ha observado que en la actualidad existen dos tendencias muy marcadas en la arquitectura colombiana, de las cuales participan en mayor o menor grado todos los proyectos. En

estas circunstancias el Jurado ha considerado que su aporte debe ser el de fijar un criterio con respecto a estas tendencias y analizar algunos de los proyectos más significativos a la luz de ese criterio. Como resultado, y no habiendo encontrado un trabajo que reúna todas las condiciones necesarias para un Premio Nacional; se ha abstenido de adjudicarlo... Existe una tendencia a hacer un tipo de arquitectura basada primordialmente en producir valores estéticos, cuyas principales preocupaciones son de tipo plástico o escultórico o simplemente decorativo. Esta tendencia busca crear un campo propio para su expresión estética en el rechazo de lo racional, lo generalizable, lo eficiente, lo técnico, lo industrializado. El jurado considera que inicialmente esa actitud produce resultados plásticos interesantes. Sin embargo lleva a una arquitectura incomunicable, episódica y peligrosamente caprichosa que finalmente se refugia en un estatismo puro y completamente individual. El jurado es consciente de que en este sentido el gran problema de la arquitectura contemporánea está en crear una síntesis que tenga finalmente un significado estético; pero ese significado no puede buscarse creando una arquitectura en contra de su época. Es necesario desarrollar una arquitectura que enfrente con plena conciencia las exigencias de la industrialización y de la producción en masa, capaz de resolver problemas de tipo económico y social con eficiencia y precisión. De lo contrario, la renuncia a afrontar los problemas que plantea nuestro tiempo, conducirá a que las soluciones sean dadas por profesionales diferentes a los arquitectos.

La Comisión: Profesor: Serge Chermayeff. Arquitectos: Gabriel Serrano, Francisco Pizano, Orlando Hurtado, Manuel Lago. Bogotá, Agosto 28 de 1964”.²⁶



Es posible que el jurado estuviera tras un imposible y por eso no lo encontraron, pero la reiteración sobre el fallo por parte de Pizano más de cuarenta años después, requiere entender que la industrialización era un tema dominante, y que premiar un conjunto como *El Polo*, hubiera sido para el jurado negar algo que consideraban esencial. Esto concuerda con lo que cuenta Silvia Arango: que Salmona se defendió alegando que *El Polo* se adecuaba al lugar, y que él, Salmona, no compartía los criterios de estandarización del jurado. Sin embargo ellos, el jurado, tenían claro que debían fijar un criterio, y que ese criterio sería su aporte respecto a las tendencias que había en el momento. *“Debíamos buscar un proyecto que tuviera conjugados valores individuales y valores colectivos; y eso no lo vimos en ninguno”*.

Pizano confiesa desconocer que la molestia causada por el fallo hubiera sido tan grande; *“tampoco tenía idea, sino hasta ahora, sobre la polémica en el Museo Nacional y el debate en las universidades”*²⁷. Al parecer, Chermayeff y Serrano eran las figuras dominantes, aunque ninguno lideró el jurado. *“Curiosamente, Hurtado, Lago y yo estábamos de acuerdo con Serrano y Chermayeff*

*que se notaba una tendencia al formalismo moderno que no queríamos promover.”*²⁸ *A mí llegaron a decirme que Chermayeff me había dado en la “vena del gusto”, pero en realidad había una especie de acuerdo cultural en cuanto a la necesidad de evitar pasar de la dictadura del ángulo recto a la dictadura de la libre imaginación. Evitar un nuevo Barroco, como decíamos entonces”*.

El hecho es que *El Polo* y las demás obras a las que se les otorgó mención, fueron reconocidas por el jurado como las mejores obras. El acta resalta las virtudes de cada una pero insiste también que ninguna podía constituirse en un modelo a seguir. Se tenía la idea que el ganador debía convertirse en una guía, y desde el tribunal que constituye todo jurado, éste de Bienal del 64 estuvo de acuerdo en que ninguna de las obras de la muestra tenía lo suficiente para constituirse en un modelo a seguir para la arquitectura nacional.

Agrega Arango que Salmona defendió una postura a favor del sentido del lugar y contra la estandarización. Esta postura argumenta que diseñar con columnas representaba la *racionalización*, en tanto diseñar con mu-

26 Proa N.166 Agosto 1964. Acta del jurado Bienal II de la Arquitectura Colombiana.

27 Silvia Arango. “La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984.” 13 Anuario de la Arquitectura en Colombia, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 1984, p. 44. “En la acalorada discusión que se adelantó después en el Museo Nacional a raíz de las decisiones del jurado, se plantearon más claramente las dos posiciones. Por ejemplo, al defender el proyecto del [Polo Club] (Conjunto El Polo), Salmona defendió una postura más general, a favor del sentido del lugar y contra la estandarización, con frases de este tipo: “El proyecto fue hecho para ese sitio específico; si el proyecto fuera 20 metros más adelante, hubiera sido distinto. Yo no diseño con columnas (eso representa la racionalización de la construcción), yo diseño con muros de carga”. En el libro Veinte Bienales Colombianas de arquitectura 1962-2006, SCA, Bogotá, 2002, no aparece relacionado el año 1984; la bienal XIII fue en 1992.

28 La posición de Chermayeff refleja también una posición dominante entre muchos arquitectos norteamericanos de esa época. Por ejemplo, Chermayeff participó en otro jurado, en 1965. El fallo, publicado en la revista *Progressive Architecture*, insiste en el mismo tipo de arquitectura exigida por el jurado colombiano el año anterior: una combinación de belleza y funcionalismo que subordina la belleza a la función. Ver: “Jury Decision” *Progressive Architecture*, January 1965.



Mercado “Super Rayo”. Calle 63 con carrera 7ª, Bogotá.
Fotografías de Paul Beer suministradas por Pizano

ros de carga representaba lo opuesto. Además, sostiene que Salmona defendía el proyecto como hecho a la medida para *el lugar*.

De esto ser así, habría un problema en establecer una dualidad entre columnas y muros de carga. Salmona en ese momento defendía supuestamente una arquitectura en la que los muros son protagonistas del espacio, en contra de una tendencia que todavía persiste, a hacer de las columnas protagonistas del espacio. Pero siguen siendo columnas, sólo que están recubiertas y convertidas en muros, como lo están en el Edificio de *Posgrados de la Universidad Nacional*, o en la *Biblioteca Virgilio Barco*. Por contraste, en la última obra de Salmona, el *Centro García Márquez*, las columnas son protagonistas de un modo evidente, y sin duda diferente a como lo son en estos otros dos edificios recientes, y en *El Polo*. En unos, las columnas están recubiertas y convertidas en muros; en otros no. Pero cuando las columnas se han recubierto no significa que la carga la asuman los muros, tal como no la asumen en cualquier edificio con estructura de pilares de concreto. Sin desconocer que el conjunto *El Polo* constituía un aporte en muchos sentidos, el fallo del jurado de la Bienal-64 consideró fundamental el criterio de la racionalización de la construcción y atacarlo desde la racionalización de la estructura es un error. En tal sentido, y precisamente por su especificidad e insistencia en lo artesanal, este conjunto no era, para el jurado, un ejemplo ideal. Lo cual es diferente a un mal ejemplo.

El tema de *lugar* ha servido desde entonces como pretexto para descalificar o subvalorar muchas arquitecturas. Sin embargo, de la ratificación por parte de Pizano se puede deducir que para arquitectos como los del jurado

de la Bienal-64, con el lenguaje funcionalista propio de la época, toda obra está condicionada por unas *determinantes*, que como su nombre lo indica determinan o condicionan un proyecto en términos de topografía, orientación, clima y paisaje; determinantes que debían *determinar* la forma, en el sentido de participar de la misma; lo cual no es lo mismo que generarla. Para un grupo de arquitectos guiados por las ideologías del funcionalismo y el racionalismo, la insistencia en *el lugar* como algo diferente a las determinantes, deja la sensación de que *“se desconoce algo que siempre ha existido como condición para una buena arquitectura que es adecuar los edificios a las condiciones del lote”*.

Actualidad

Como parte de su relectura del fallo, Pizano se vio revisando su propia noción de arquitectura. A continuación, y como terminación para esta combinación de artículo y entrevista, procuro sintetizarla.

Según la reflexión retrospectiva de Pizano, honestidad y disciplina eran los valores positivos más determinantes del momento; tal como el formalismo y la pretensión eran los más negativos. En ese momento, pensar así era bastante común y la honestidad, entendida como honestidad constructiva, era muy relevante. *“Hoy preferiría hablar de creatividad y disciplina, aludiendo a la literatura; pues como la literatura, la arquitectura es una actividad que requiere, además de creatividad, mucha disciplina. Nicolás Gómez Dávila afirmaba que el que no tortura su prosa, tortura al lector. Torturar, claro está, en un sentido positivo de rigor sobre el proyecto; no en el sentido de torturar la forma arquitectónica para que parezca creativa, sino torturar los procesos de diseño y construcción para*



Casa de Pizano, Bogotá. Fotografía de Paul Beer suministrada por Pizano

evitar que sea el usuario quien corra con las consecuencias de una idea mal llevada a término”.

Lo esencial de su reflexión parece estar en la distinción entre originalidad y creatividad. No son lo mismo pues la originalidad, como la disciplina, es algo individual; pero la creatividad puede ser compartida. Así, una obra puede ser carente de originalidad pero esto no la exime del rigor y la imaginación *“Me parece que hay muchos arquitectos rompiéndose la cabeza en busca de lo des-pampanante, con la desafortunada consecuencia de que cuando se termina la obra a veces no saben que fue lo que hicieron; porque después de la “idea”, el resto queda en manos de sus ayudantes. A lo que me opongo, o por decirlo de otro modo, lo que lamento, es que haya tanto arquitecto preocupado por hacer arquitectura original en lugar de buenas obras de arquitectura.”*

Desde un punto de vista humanista, Pizano se inclina a creer que *“Los grandes artistas lo son en parte porque inician un nuevo mundo y lo hacen florecer y son necesarios en todas las disciplinas; a la mayoría nos corresponde ayudar a florecer el mundo, principalmente a partir de lo que han sembrado los grandes artistas. Sin duda los cableados, los diferentes sistemas, los mobiliarios y programas cambian, pero las estructuras y terminados exteriores de un edificio deben ser hechos para durar. Es evidente que estas arquitecturas hechas con descuido tienden a olvidar que el agua daña los edificios; y por eso*

van perdiendo con el tiempo. En cambio, las arquitecturas más interesantes son aquellas que con el tiempo, van ganando”.

A partir de una larga disquisición sobre el agua y después de revisar nuevamente sus propios libros de historia, Pizano remarca que antes de la Revolución Industrial, *“la única alternativa durante más de cinco mil años para manejar el peso era por compresión y mediante muros cada vez más esbeltos y depurados; y para manejar el agua, se buscaba en lo posible hacerlo por fuera del edificio mediante gárgolas y cornisas, con el propósito de expulsarla, partirla y gotearla adecuadamente. Pero a partir de este momento en el siglo XVIII, primero el hierro, después el acero, y por último, el concreto, cambiaron por completo las nociones de carga y esfuerzo, produciendo lo propiamente moderno”.* Y concluye, que en el proceso a muchos se les olvidó la existencia del agua, la cual se supone que tiene la culpa de *“la mala vejez de los edificios”.* Sin embargo, la crítica de Pizano se dirige obviamente a culpar a los arquitectos, y no al agua. *“Este tipo de actitud es la que corresponde a la arquitectura para los clubes nocturnos, construidos por definición para ser in-permanentes”.* Lo cual no debería confundirse, según Pizano, con la tendencia contemporánea a una arquitectura “efímera”, pues en los casos de arquitectura hecha para no permanecer *“tanto el promotor como el arquitecto saben que están haciendo un campamento, y esto es aceptable, pero para un club nocturno.”* 