

ISSN 2301-1505 - ISSN 2301-1513 en línea
DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.20188>

ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.8/2018

Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad ORT Uruguay


UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Facultad de
ARQUITECTURA

ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.8/2018

Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad ORT Uruguay



Facultad de
ARQUITECTURA

PRESENTACIÓN

En esta ocasión tenemos el agrado de presentar el octavo número de Anales de Investigación en Arquitectura, una publicación de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad ORT Uruguay. Con este número comenzamos una nueva etapa para nuestra revista ya que la misma tendrá de ahora en adelante carácter semestral.

Participan en esta edición investigadores nacionales e internacionales. Dr. Pablo Frontini aborda la arquitectura moderna de la segunda mitad del siglo XX en Uruguay a través de la definición y sistematización de ciertos parámetros que pueden encontrarse tanto en la práctica del proyecto como en los discursos de los principales protagonistas. Por su parte, Dra. Paula Cardellino realiza un análisis de las relaciones entre alumno y maestro en las aulas escolares uruguayas para poder definir las características espaciales que ayuden a optimizar dicha interacción. Arq. Emilio Farruggia indaga sobre ciertos arquitectos sudamericanos, protagonistas de la arquitectura contemporánea, a partir de la aproximación de las prácticas proyectuales contemporáneas a las prácticas artísticas. Arq. Nadia Jacob estudia las representaciones espaciales del paisaje ganadero del litoral argentino, tomando como punto de partida la cartografía del período colonial, más específicamente aquella vinculada a los jesuitas. Ms. Aline Oliveira investiga sobre los vínculos entre el graffiti, como práctica cultural, y los emprendimientos de reestructuración urbana contemporánea, tomando como caso de estudio el Boulevard Olímpico de Río de Janeiro.

El Consejo Editor y la Dirección reiteran su invitación a los investigadores a presentar sus trabajos que posibiliten, en próximas entregas, una vez analizados y evaluados, acrecentar el intercambio conceptual y la difusión de la arquitectura latinoamericana.

Anales de investigación en Arquitectura

Publicación anual de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.
Vol.8/2018.

DECANO
Arq. Gastón Boero. Decano.
Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

DIRECTORA DE LA PUBLICACIÓN
Arq. Carla Nóbile. Docente de Conformación de la Región. Coordinadora Académica y Tutora de Memoria Fin de Carrera. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

EDITORA DE LA PUBLICACIÓN
Arq. Andrea Castro Marcucci. Docente de Análisis Crítico de la Arquitectura Contemporánea y Tutora de Memoria Fin de Carrera. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

CONSEJO EDITORIAL
Arq. Ruben García Miranda
Catedrático de Historia y Teoría de la Arquitectura. Docente de Enfoques y Problemas en Arquitectura, Introducción a la Arquitectura Contemporánea y La Conformación de la Región, Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Arq. Marcela Pizzi
Decana de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.

Arq. Mariella Russi Podestá
Tutora de Memoria Fin de Carrera. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Arq. Antonio Salinas
Docente, Facultad de Arquitectura, Universidad del Valle, Cochabamba, Bolivia.

Dr. Arq. Lylia Albuquerque
Directora, Carrera de Especialización en Gestión del Patrimonio Cultural. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

CORRECTOR TÉCNICO
Arq. Carla Nóbile.

CORRECTOR ORTOGRÁFICO Y DE FORMATO
Arq. Andrea Castro Marcucci.

MAQUETACIÓN Y OPERADOR OJS
Arq. Andrea Castro Marcucci.

ISSN 2301-1505
ISSN 2301-1513 (en línea)
DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8>
Depósito legal: 370033

© Universidad ORT Uruguay. Facultad de Arquitectura.
Bulevar España 2633. CP 11300.
Tel. (00598) 2707 1806
Montevideo, Uruguay
farqinvestigacion@ort.edu.uy

<https://fa.ort.edu.uy/analesarquitectura>
www.ort.edu.uy

Las opiniones expresadas en los artículos, entrevistas y reseñas son de responsabilidad exclusiva de sus autores.

La presente publicación es distribuida de forma gratuita.

La reproducción y/o transcripción total o parcial de esta publicación, con fines académicos o informativos, solo es permitida siempre que sea citada la fuente.

ÍNDICE

TRADICIÓN MODERNA E IDENTIDAD. LA ARQUITECTURA URUGUAYA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

Pablo Frontini

7.

ANÁLISIS VIVENCIAL DE LA INTERACCIÓN EDUCATIVA PARA LA DETERMINACIÓN DE CONDICIONES ESPECIALES DE AULA EN URUGUAY.

Paula Cardellino

25.

ARQUITECTURAS DE LAS CONTINGENCIAS.

Emilio Farruggia

43.

LA PESQUISA CARTOGRÁFICA. INDICIOS DE LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE GANADERO DEL LITORAL RIOPLATENSE.

Nadia Jacob

65.

BOULEVARD OLÍMPICO: EL GRAFFITI COMO PRÁCTICA CULTURAL DE LA CIUDAD

Aline de Souza Oliveira

83.

TRADICIÓN MODERNA E IDENTIDAD. LA ARQUITECTURA URUGUAYA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Pablo Frontini

PABLO FRONTINI

Doctor en Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA), Universidad Politécnica de Cataluña (España). Homologación a título Europeo de Arquitecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA), Universidad de Sevilla (España). Arquitecto, Laboratorio de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA), Universidad Politécnica de Cataluña (España), liderado por Helio Piñón y en las sedes de AH Asociados de Barcelona y Pamplona (España). Premio Nacional de Literatura de Uruguay en 2017, categoría ensayos sobre Arte.

FECHA DE RECEPCIÓN: 5 de setiembre de 2018

FECHA DE ACEPTACIÓN: 4 de diciembre de 2018.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: Frontini, P. (2018). Tradición moderna e identidad. La Arquitectura Uruguaya en la Segunda Mitad del Siglo XX. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 8, 7-24.

RESUMEN

América Latina es la región en la cual, por primera vez en la historia de la arquitectura occidental, un sistema normativo de ordenación del medio físico —de máxima trascendencia como el moderno— tiene una segunda oportunidad de desarrollo, una vez agotado su recorrido dentro de su lugar de origen.

Esta constatación nos conduce a intentar comprender el proceso de síntesis transcultural que se produce mediante la adaptación de ciertas bases filosóficas, organizativas y estéticas a una realidad sustancialmente diferente a la que existía en donde fueron concebidos.

Dentro de algunas circunstancias más generales, que se intentan fundamentar de forma sucinta en el texto, se pueden observar ciertas constantes que van pautando el desarrollo de la práctica del proyecto y la producción de arquitectura moderna en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX. Evitando la pretensión de hacer un inventario cerrado o definitivo, parece pertinente intentar definir y sistematizar algunos principios que se reiteran, aunque en sus más diversas expresiones, tanto en la práctica arquitectónica como en los discursos de quienes han definido el perfil de los mejores ámbitos urbanos del país.

Palabras clave: Arquitectura Moderna, Uruguay, Siglo XX, Modernidad, Universalismo, Autonomía Formal, Teoría del proyecto.

ABSTRACT

Latin America is the region in which, for the first time in the history of Western architecture, a normative system for the organization of the physical environment —of maximum transcendence such as the modern one— has had a second development opportunity, once its trajectory was ended in its place of origin.

This observation leads us to try to understand the process of transcultural synthesis that occurs through the adaptation of certain philosophical, organizational and aesthetic bases to a reality substantially different from the one in which they were conceived.

Within some general circumstances that are summarized in this text, certain constants can be observed. These principles guided the production of modern architecture in Uruguay during the second half of the 20th century. Avoiding the pretension of making a closed or definitive classification, it seems pertinent to try to define and systematize those values that can be found as constant —although in their most diverse expressions—, both in architectural practice and in theoretical explanations of those who have defined the profile of the best urban areas of the country.

Keywords: Modern Architecture, Uruguay, 20th Century, Modernity, Universalism, Formal Autonomy, Project Theory.



Figura 1.
Edificio Panamericano. Montevideo, 1958. Versión construida. Arq. Raúl Sichero.
Fotografía: Arq. César Loustau. Archivo de la familia Sichero.

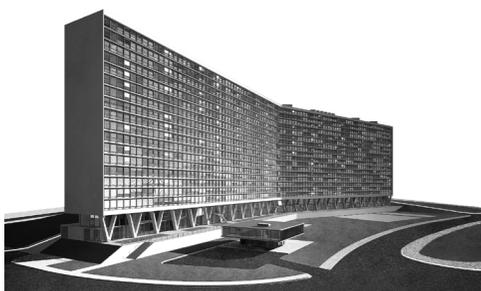


Figura 2.
Edificio Panamericano. Montevideo, 1958. Versión inicial no construida. Arq. Raúl Sichero.
Fotografía y construcción gráfica: Raúl Sichero y Pablo Frontini.

TRADICIÓN MODERNA E IDENTIDAD

América Latina es la región en la cual, por primera vez en la historia de la arquitectura occidental, un sistema de proyecto —de máxima trascendencia como el moderno— tiene una segunda oportunidad de desarrollo, una vez agotado su recorrido dentro de su lugar de origen.

Esta constatación nos conduce a intentar comprender el proceso de síntesis transcultural que se produce mediante la adaptación de principios filosóficos, organizativos y estéticos a una realidad sustancialmente diferente a la que existía en donde fueron concebidos.

Si bien otros sistemas de la importancia histórica del Barroco ya habían sido trasladados a América con éxito, su reelaboración fue casi sincrónica a su desarrollo en el sitio en que surgió. Esta reelaboración se produjo absorbiendo elementos locales de la cultura autóctona que lo convirtieron en algo nuevo, a veces demasiado alejado del original como para descifrar sus nexos con claridad. Sin embargo, la calidad de las obras barrocas realizadas en América Latina, principalmente en Brasil, en donde la combinación de elementos populares y eruditos producidos por las cofradías religiosas dio lugar a una arquitectura inédita, permitía entrever lo que sucedería con la llegada de la modernidad a América del Sur.

Pese a que el trasvase de conocimiento desde Europa hacia América se produjo fundamentalmente mediante la conservación y reformulación de los criterios visuales que estructuraban las obras originales, en Europa a menudo se afirma que en América del Sur no se ha producido una reflexión teórica que, como mínimo, acompañara el progreso material de la modernidad americana. Esta tendría, según los críticos europeos de mayor lucidez, un desarrollo consciente a nivel visual, aunque a nivel teórico adolecía de elaboración propia.

Aunque se puede verificar la abrumadora cantidad y calidad de producción material frente a una más reducida en términos teóricos, hay autores que han desarrollado un pensamiento autónomo, propio e inédito, alcanzando a vertebrar la modernidad americana desde un punto de vista absolutamente original y arrolladoramente moderno. Es necesario en este punto nombrar al pintor uruguayo Joaquín Torres García como valedor de la autonomía moderna americana y quien ha sido referencia, no sólo en América del Sur, sino también en Europa y en Estados Unidos en donde no ha sido nunca citado por los autores que lo han utilizado de manera casi literal.

A pesar de que no ha existido un esfuerzo de independencia continuado de los sistemas culturales primogénitos, la autonomía respecto de estos es flagrante, no, como es evidente, porque se trate de una invención insólita sin fuentes de referencias conocidas, sino porque

se ha mezclado con las condicionantes locales que han alterado las premisas originales. Aunque el peso del pasado ha alcanzado suficiente fuerza identificadora y estructuradora, este ha sido complementado con una dinámica de modernidad particular: la de la propia sociedad, que no se ha desarrollado con lógicas asimilables a las de los sitios de origen.

Hubo un momento en que en América del Sur la acumulación cultural interna fue capaz de proveer no sólo de material arquitectónico propio sino de una técnica eficiente para producir sus obras. Casi siempre la técnica de construcción en este continente ha sido inferior, en todos los ámbitos de comparación posibles, que la europea y más aún que la norteamericana. Sin embargo, esto no ha sido óbice para que la capacidad de sus arquitectos trascendiera estas limitaciones.

En los edificios modernos de América del Sur, las estructuras han tenido que ser más simples y de fabricación artesanal, los muros de vidrio han debido dividirse en pequeñas partes para asegurar su viabilidad económica y los revestimientos han sido menos pulidos y brillantes. No obstante, muchas veces se ha logrado disolver el límite entre interior y exterior gracias a una hábil relación de la estructura con el cerramiento. Los materiales, fueron habitualmente elegidos en virtud de su disponibilidad y sólo podían ser utilizados con medios primarios, aunque estos en diversos casos han servido más como vínculo físico



Figura 3.
Edificio Puerto. Punta del Este, 1959. Arqs. Rodolfo Lopez Rey y Guillermo Gómez Platero.
Fotografía: Archivo personal del Arq. Rodolfo López Rey.

con el lugar que como limitación insuperable. Lo necesario ha funcionado como catalizador de posibilidades más que como obstáculo, y la técnica se ha integrado de manera eficiente en la producción material como parte de la ley formal de los edificios.

Sin embargo, a pesar del gran número de arquitectos que con solvencia habían proyectado con los criterios que la modernidad puso a disposición general, sólo un puñado de ellos supo mantener sus convicciones modernas por encima de su fungibilidad general. Es justo aquí donde la arquitectura del sur de América adquiere un valor extraordinario.

ESPECIFICIDAD DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN URUGUAY

Si bien es cierto que en Uruguay nunca existió una marcada obsesión por definir una cultura local, algunos de sus más conspicuos exponentes intentaron enunciar los postulados que vertebran su identidad. Tampoco se ha cultivado una oposición férrea a las culturas dominantes, sino que se produjo una síntesis de sus posibilidades, adaptadas al medio, con la finalidad de forjar una posición propia y original.

Otra de las particularidades de la historia del arte en Uruguay ha sido la falta de un desarrollo independiente entre teoría y práctica. Esto, que en principio parece una desventaja, no lo ha sido tanto. Quienes desarrollaban una actividad artística relevante



Figura 4.
Edificio Bahía Palace. Punta del Este, 1955. Arqs. Antonio Bonet y Raúl Sichero.
Fotografía y construcción gráfica: Raúl Sichero + Pablo Frontini.



Figura 5.
Edificio Positano. Montevideo, 1959. Arq. Luis García Pardo.
Fotografía: Arq. César Loustau. Archivo Luis García Pardo.

extraían conclusiones de sus experiencias y dejaban por escrito sus observaciones acerca de unos resultados concretos, prescindiendo de conceptualizaciones ajenas a su práctica específica. Como ya se ha mencionado en el texto, el ejemplo más relevante es el de Joaquín Torres García, quien ha dejado plasmadas muchas de sus reflexiones en una amplia bibliografía. Rafael Barradas y Pedro Figari son también ejemplos significativos de pintores que trabajaron durante la primera mitad del siglo XX y dejaron constancia escrita de las reflexiones acerca de su interpretación de la modernidad y sus posibilidades de universalización.

La visión de Torres García ha logrado integrar, sin mayores contradicciones, la modernidad europea más vanguardista con el primitivismo aparente de las culturas indoamericanas, sin haber sido condicionado por las estructuras culturales existentes, por revolucionarias que hayan sido.

Esta mirada sobre una modernidad local fue, de diversas formas, continuada por los alumnos de su Escuela del Sur, pero también perpetuada por quienes, plenamente conscientes de sus valores formales, se han dedicado a prácticas más alejadas de la pintura.

En la arquitectura —seguramente la forma más pública de la producción cultural— fue aplicada buena parte del conocimiento desarrollado por Torres García en el siglo XX, mediante el cual se ha forjado la imagen física del Uruguay urbano.

Coherencia estructural, equilibrio formal y consistencia constructiva, ligados a una determinante continuidad —permanentemente reelaborada— de la tradición artística, son sólo algunos de estos principios que defendía Torres y que, de diversos modos, caracterizaron a una gran cantidad de edificios singulares y por tanto, de espacios urbanos concebidos durante este período.

Es imposible entender al Uruguay actual sin tener en cuenta la producción de los arquitectos que construyeron durante la segunda mitad del siglo XX. Ellos forjaron la imagen de serena modernidad que tuvo el país durante buena parte del siglo pasado y que hoy paulatinamente estamos perdiendo. Durante este período se han creado o decodificado los criterios modernos que se desarrollaron en Uruguay durante su historia reciente y se han construido múltiples espacios urbanos que definen la identidad de nuestras principales ciudades. En la actualidad se nos hace muy difícil entender estos principios que surgen de una síntesis transcultural muy concreta, compleja y sofisticada, que actualmente se encuentra en un triste proceso de disolución, inmersa en una globalización, que en muchos aspectos, resulta cada vez más pobre y genérica.

Sin lugar a dudas, la construcción del Uruguay urbano ha sido un esfuerzo colectivo, catalizado por algunas buenas decisiones traducidas a normativas urbanas. Un claro ejemplo es la ley de propiedad horizontal que se pone en marcha



Figura 6.
Edificio Santos Dumont. Punta del Este, 1959. Arqs. Walter Pintos Riso y Raúl Sichero.
Fotografía: Arq. César Loustau.

a fines de la década del 40, o una ordenanza trascendente que permitía volar toda la extensión del frente de los edificios en altura, admitiendo el retiro de la planta baja, para dejar expuesta la estructura del edificio.

Estableciendo una compleja relación fundamentalmente visual —pero que no excluye otra más reflexiva desde lo práctico— haciendo un uso preciso de los criterios estructuradores de la modernidad europea y norteamericana, se alcanza un resultado que en ningún caso se contrapone a sus referencias iniciales, pero que es claramente original. Esto se ha logrado mediante la combinación de los paradigmas culturales importados con los de la realidad local que, a su vez, se desarrolla dentro de los inherentes a América Latina.

Mediante la combinación reconvertida de unos pocos elementos que forman parte del extenso acervo arquitectónico moderno — como la estructura, los parasoles, antepechos y barandas o las plantas bajas liberadas de masas pesadas en los rasantes—, se logra dotar de consistencia visual a varias ciudades en Uruguay. Conjugando estos elementos con la realidad geográfica y la topografía, elementos decisivos en la definición del posicionamiento y la orientación del edificio, se obtiene como resultado su posterior forma estructural. Lejos de intentar enunciar una fórmula, es necesario poner de manifiesto la complejidad de este proceso y la enorme cantidad de variantes posibles, cuya calidad no está, en absoluto,

asegurada por la inclusión de estos elementos en el proyecto.

Por otra parte, el hormigón armado ha sido el material que más se ha adecuando a la realidad económica y tecnológica del país en el diseño de las estructuras portantes. En Uruguay este material no fue utilizado como alarde de los avances estructurales de vanguardia —algo que pudo haber sucedido en una fracción de la modernidad brasileña—, sino para dotar de homogeneidad, consistencia y viabilidad económica a la construcción de la enorme mayoría de los edificios domésticos e institucionales. Las obras basadas en la gestualidad de sensuales curvas, expresión de un individualismo radical, son inexistentes en el país. En cambio, se han levantado sobrios edificios, pensados con recursos técnicos y materiales similares, que han consolidado una textura urbana de alta riqueza visual, al menos en las zonas en las que se contó con los medios económicos para su desarrollo.

La estructura —a la cual Torres García tenía como principio vertebrador de su Universalismo Constructivo, y que consideraba como nexo eterno entre las genuinas obras de la antigüedad y las de vanguardia— es utilizada, con elaborada espontaneidad, por los arquitectos uruguayos, vinculándola a su realidad geográfica y adaptándola a sus condicionantes locales. Por tanto, la arquitectura moderna uruguaya del siglo XX es una expresión de madurez cultural y no de riqueza económica o tecnológica. Es

sorprendente que esta arquitectura, de sobria creatividad y alta calidad, haya nacido en un lugar que si no se mira con cuidado podría considerarse periférico, casi marginal.

A pesar de los halagos que la arquitectura latinoamericana —en especial la brasileña y la mexicana— ha recibido en la prensa especializada de los años cuarenta y cincuenta, en términos generales, ha sido extensamente excluida de la producción de conocimiento arquitectónico más difundida.

No obstante, fue en este subcontinente — luego de que la arquitectura moderna fuera desplazada de los círculos intelectuales más influyentes del mundo— en donde dicha arquitectura tuvo su espacio de desarrollo en clave universal y local, y, por tanto, original e inédita, aunque siempre transmitiendo aquel espíritu ilustrado de la Europa que la caracterizó.

Este fenómeno permitirá comparar resultados, producidos en la segunda mitad del siglo XX, entre la arquitectura del Occidente desarrollado, atacado por el despilfarro, y la menos vistosa arquitectura moderna que se realizó en algunas zonas de Latinoamérica durante el mismo período. Quizá entonces se invierta la relación entre centro y periferia, y se cierre, por fin, el círculo, al menos en términos culturales. Algo parecido ya ha pasado en el campo literario y en el musical, por lo que quizá se podría ser moderadamente optimista.



Figura 7.
Edificio Finisterre. Montevideo, 1963. Arqs Rodolfo López Rey y Guillermo Gómez Platero.
Fotografía: Arq. César Loustau. Archivo personal del Arq. Rodolfo López Rey.



Figura 8.
Banco de Crédito. Montevideo, 1958. Arqs. Juan Antonio Rius y Luis Vaia.
Fotografía: Arq. César Loustau.

CONCLUSIONES PRIMARIAS

Dentro de estas circunstancias más generales que se intentaron fundamentar de forma sucinta en el texto precedente, se pueden observar ciertas constantes que van pautando el desarrollo de la práctica del proyecto y la producción de arquitectura moderna en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX. Evitando la pretensión de hacer un inventario cerrado o definitivo, parece pertinente intentar definir y sistematizar algunos principios que se reiteran, aunque en sus más diversas expresiones, tanto en la práctica arquitectónica como en los discursos de quienes han definido el perfil de los mejores ámbitos urbanos del país.

Raúl Sichero, Rodolfo Lopez Rey, Luis García Pardo, Mario Roberto Álvarez, o Miguel Amato han tenido un cometido preponderante en la construcción, padrón por padrón, de la ciudades modernas de nuestro país. Todos ellos compartieron algunos principios fundamentales sobre la práctica del proyecto, que expresaron con grados de elocuencia diversa pero con mucha claridad.

Con el riesgo de ser excesivamente esquemático y dejando múltiples conceptos por el camino, podría aventurarme a resumir cinco de los más relevantes, que por momentos están fuertemente entrelazados entre sí y que a veces se convierten en solo uno.

1. TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

Todos ellos, de una u otra forma, han coincidido en poner en valor los pequeños y a veces imperceptibles progresos que se van logrando con el paso del tiempo, cada uno de los cuales se alza sobre los alcanzados antes. Para afrontar un nuevo proyecto arquitectónico todos coincidían, sin excepción, en aproximarse a partir de obras propias y ajenas, que consideraban con la calidad necesaria para ayudarlos a resolver los problemas a los que se enfrentaban en ese nuevo desafío.

A nadie se le ocurría empezar a proyectar a partir de un papel en blanco esperando a que alguna epifanía surgiera para socorrerlos. Trabajaban a partir de elementos constitutivos básicos que, relacionados mediante criterios de forma claros y estables, les permitían reelaborar casos previos con la ayuda de la experiencia de quienes ya habían afrontado buena parte de los problemas a resolver. Salvo cuando la prefabricación se plantea como objetivo central, ningún proyecto coincide con otro posterior como para reproducirlo sin modificaciones sustanciales. Sin embargo, una vez constatada la naturaleza y complejidades de la nueva situación que enfrentaban y, en base a juicios estéticos de carácter subjetivo que tienden a alcanzar la universalidad en cada decisión, estos arquitectos fueron poniendo su imaginación al servicio de la tradición arquitectónica moderna, no siempre con el objetivo de subvertirla, sino para intensificar sus valores más relevantes. Todos tenían incorporado a su vida profesional



Figura 9.
Edificio Amarras del Este. Punta del Este. Arq. Raúl Sichero. Fotografía: Dr. Arq. Pablo Frontini.



Figura 10.
Edificio El Espigón. Punta del Este. Arq. Raúl Sichero. Fotografía: Dr. Arq. Pablo Frontini.



Figura 11. Edificio Amarras del Sol del Arq. Raúl Sichero y Edificio Cigale del Arq. Walter Pintos Risso. Punta del Este
Fotografía: Dr. Arq. Pablo Frontini.

el estudio sistemático de proyectos anteriores — tanto clásicos como modernos— que les serían útiles para moldear sus proyectos futuros, plantear criterios de trabajo y mecanismos de proyecto generales con el objetivo de orientar su práctica arquitectónica.

La historia de la arquitectura pone a disposición de quien proyecta la materia prima necesaria para abordar los proyectos futuros. Dichos materiales, manejados con criterios de forma

y responsabilidad histórica, permiten una estabilidad formal, y por tanto visual del proyecto, que no se puede alcanzar cuando se intenta producir ignorando el conocimiento y la información de calidad que nos antecede. La voluntad de continuidad con la mejor tradición arquitectónica nacional —y por definición internacional y moderna—, ha sido históricamente el único camino posible para aquellos arquitectos que moldearon el perfil de nuestras mejores ciudades.

2. LIBERTAD DE PROYECTO

Helio Piñón suele decir que es mejor saber elegir entre dos alternativas concretas que tener mil posibilidades y no saber por cual optar. Este concepto está ligado, en parte, al arriba mencionado. No se traiciona un proyecto por el hecho de comenzar a partir del conocimiento previo sobre un problema ya estudiado —limitando en parte nuestra libertad de acción— sino que, en base a la imaginación, en combinación con la intuición y la capacidad formalizadora del arquitecto, se pueden alcanzar situaciones de proyecto de alta consistencia y complejidad que resultan imposibles de conseguir partiendo desde una situación de libertad total.

Los arquitectos mencionados no temían en absoluto el comenzar a trabajar a partir de algunas pautas dadas, orientadas a su reelaboración consciente para conseguir proyectos de alta estabilidad formal y al vez, sumamente originales. Y no sólo proyectaban con las restricciones impuestas por los materiales de proyecto utilizados, sino también con las limitaciones generadas por los recursos económicos, los tecnológicos, los geográficos, climáticos y un largo etcétera.

Por tanto, la calidad de cada obra se generaba precisamente a partir de dichas condiciones, las cuales requerían una adecuación eficiente al enclave en que se insertaba, al programa funcional dado, a la técnica que se empleaba y a los materiales disponibles en el

momento. Sólo a través de la mediación de la capacidad de quien proyectaba se podía llegar a trascenderlas convirtiendo al edificio en una obra de valor universal.

Dicha tensión entre una libertad individual condicionada en el proyecto por tantas razones, y la férrea voluntad de alcanzar la universalidad a cualquier costo, ha moldeado la producción de los arquitectos modernos en el país, quedando representado, lúcidamente y con gran claridad, el espíritu de una época donde se producía sincrónicamente la integración a los valores de la arquitectura moderna internacional, pero cuyas limitaciones específicas le confirieron una calidad y carácter únicos.

3. AUTONOMIA FORMAL Y UNIDAD DE LO VISIBLE

En la arquitectura moderna uruguaya de la segunda mitad del siglo XX los mejores arquitectos procuraron, en muchos casos, proyectar a partir de elementos con atributos formales y, por tanto estéticos, que aislados, poseen una identidad concreta. Una mirada rápida a un edificio moderno nos permite entender su volumetría general y, a la vez, identificar los principales elementos que lo componen: pilares, losas, muros, placas, lamas, tensores, varillas, etc. Al combinarse en un proyecto, sus valores individuales se intensifican dado que pasan a formar parte de un conjunto de mayor complejidad, y, sin debilitar su autonomía, trascienden su propia esencia.

Si bien es cierto que en la mayoría de estos elementos se repiten en cada proyecto, la forma de combinarlos hace que cada obra sea única e irrepetible, siempre que las condicionantes de su enclave determinen su geometría base y la configuración de su estructura.

Por un lado, la arquitectura moderna ha cimentado buena parte de sus avances técnicos y formales en la configuración de sistemas repetibles que atiendan al carácter industrializado de su producción en relación a la época a la que pertenecen. Por otro, un sistema de componentes basados en un módulo aditivo e intercambiable para encajar en cualquier situación, no ofrece las garantías esenciales de calidad arquitectónica: el carácter de la forma del edificio se altera de acuerdo al tamaño del mismo, su situación y programa, determinando la transformación del sistema para su necesaria adaptación al proyecto. Es la voluntad de forma y la sensibilidad propia de cada proyectista que, al combinarlos con precisión, termina definiendo el valor arquitectónico de cada intervención.

Es por esto que la unidad formal del tejido construido en esa época del país —conformado por obras proyectadas a lo largo de medio siglo y en circunstancias tan complejas como diversas—, se debe a una búsqueda consciente de la unidad de lo visible y de una universalidad arquetípica de los proyectos desde la autonomía de su forma. Inevitablemente cada arquitecto partía de su interpretación subjetiva

de la realidad, aunque sin renunciar al origen de los principios, criterios y soluciones que enmarcaban la formalidad concreta de cada edificio. Tal como dice Helio Piñón, la identidad de cada obra se basa en el encuentro de la sistematicidad que la herencia propicia y la singularidad de las condiciones en que emerge cada proyecto. Dicha identidad es lo que construye e intensifica la unidad del entorno urbano a medida que se va incorporando cada nueva obra, trascendiendo su autoría y franja temporal concreta.

4. NOCIONES DISCIPLINARES ESPECIFICAS

Otro tema fundamental que se reiteraba en las conversaciones con Raúl Sichero y en el presente de forma constante con Rodolfo López Rey, es el abordaje del proyecto arquitectónico desde las nociones propias y esenciales de la arquitectura. El carácter intelectual y sensible de la forma arquitectónica surge siempre a partir de temas específicos de la disciplina y su sentido intrínseco. La estructura, la técnica, la escala, la construcción —y demás temas inmanentes a la arquitectura— funcionaron como catalizadores y fueron los fundamentos, las herramientas y la finalidad de los proyectos de estos importantes arquitectos.

Además, la actividad de proyectar, en tanto se encuentra dentro de la esfera del arte, se aleja de todo conceptualismo en términos discursivos y está, por otra parte, en estrecha relación con la visualidad. De acuerdo con Helio Piñón “el juicio, proceso esencial de la

experiencia estética, se produce —como Kant señaló hace más de dos siglos— por medio de una interacción atípica de los sentidos y el entendimiento. No se trata, por tanto, de escoger entre la razón o los sentidos, ya que estos por sí mismos, sin el concurso de aquella, no provocan más que meras sensaciones, en las que no es posible ningún reconocimiento de forma.”

La capacidad de juicio estético sucede por una influencia recíproca entre la intelección visual y la razón, y en el cual el conocimiento profundo del marco cultural en el cual se inscribe tiene un peso determinante.

El necesario carácter tectónico de los edificios los aleja también de las finalidades decorativas, pasando a ser éstas parte del orden constructivo —mediado por la capacidad formadora del arquitecto— del edificio. La singularidad funcional, técnica o de situación que estimuló la obra queda integrada en su sistematicidad global y el control de la apariencia de sus componentes, realizado por el arquitecto, ha trascendido el mero sistema de construcción.

Su calidad plástica se obtiene de la tensión formal aplicada a los materiales —a sus dimensiones y vínculos—, a los elementos que conforman el proyecto y al conjunto de relaciones entre ellos que interviene en la composición.

5. UNIVERSALIDAD

Fuertemente ligado a los conceptos anteriores, existe uno que los sobrevuela a todos y es el de arquetipo formal, entendido como un modelo que sirve como pauta para ser imitado, reproducido o copiado. Esta idea que ha permitido, durante más de dos mil años, generar un conocimiento acumulativo en arquitectura —y que sólo se ha abandonado hace poco más de cuatro décadas— es la que ha permitido a la arquitectura entrar dentro del ámbito del arte y por tanto conferirle un carácter de universalidad.

Tal como lo hemos indicado previamente, este concepto está presente en las raíces más profundas de la producción de los arquitectos modernos que hemos mencionado. Todos ellos partían de edificios existentes que consideraban de máxima calidad como referencia previa de su propia actividad con el fin de calibrar la estabilidad formal de sus propios proyectos.

Todos consideraban que la existencia de estos arquetipos generales representaban y contenían, en su esencia formal, lo necesario para resolver las situaciones particulares que la realidad de su proyecto les presentaba.

Es así que consideraban como punto de partida o material de proyecto ejemplos paradigmáticos del pasado y simultáneamente priorizaban la continuidad de sus propuestas previas hasta lograr la mejor versión posible de sus propios proyectos. De esta manera no sólo iban creando

soluciones constructivas y formales cada vez más eficientes sino que iban generando sectores urbanos de gran consistencia y calidad.

Sus propuestas formales, aunque intensamente teñidas por sus interpretaciones subjetivas de las dimensiones tectónicas del proyecto, permanecían inmersas dentro de las convenciones de la mejor tradición arquitectónica y dentro de unas dimensiones históricas que los trascendían a sí mismos y a su época. La concepción de sus proyectos en base a abstracciones de arquetipos formales hizo posible, a través de la sutil interpretación sensible de cada arquitecto, la revelación de una forma radicalmente original y, a la vez, indudablemente universal.

La mayoría de las ciudades del Uruguay cuentan con espacios urbanos o frentes costeros modernos caracterizados por los principios arriba mencionados, los cuales vertebran, al menos en parte, la forma concreta que estos arquitectos tienen o tenían de entender la arquitectura. No solo debemos ser conscientes de su valor estético —y por tanto arquitectónico y urbanístico— sino que debemos encontrar los medios adecuados para lograr su preservación para las futuras generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. (1970). *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- FRONTINI, P. (2015). *Raúl Sichero. Arquitectura Moderna y Calidad Urbana*. Facultad de Arquitectura. Udelar
- GASTÓN, C. (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquithesis.
- GREENBERG, C. (1961). *Art and culture*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- HILDEBRAND, A. (1893). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La dehumanización del arte*. Barcelona: Espasa Libros, 2003.
- PIÑÓN, H. (2002). *Raúl Sichero*. Barcelona: Edicions UPC, ETSAB.
- PIÑÓN, H. (2006). *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions UPC, ETSAB.
- ROWE, C. (1999). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: GG Reprints.
- TORRES GARCÍA, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón.

ANÁLISIS VIVENCIAL DE LA INTERACCIÓN EDUCATIVA PARA LA DETERMINACIÓN DE CONDICIONES ESPACIALES DE AULA EN URUGUAY

Paula Cardellino

PAULA CARDELLINO

Doctora en Arquitectura y Urbanismo, Universidad del Bío Bío (Chile). Master Intelligent Buildings, University of Reading (Reino Unido). Docente e Investigadora, Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Investigadora Nivel I, Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Agencia Nacional de Investigación e Innovación (Uruguay).

FECHA DE RECEPCIÓN: 27 de agosto de 2018

FECHA DE ACEPTACIÓN: 14 de noviembre de 2018.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: Cardellino, P. (2018). Análisis vivencial de la interacción educativa para la determinación de condiciones espaciales de aula en Uruguay. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 8, 25-42.

RESUMEN

La arquitectura educacional es un soporte crucial para lograr educación de calidad. Sin embargo, su diseño actual presenta una uniformidad formal basada en condiciones constructivas de hace un siglo con escasas referencias a cambios sociales y particularidades funcionales. Esto es notorio en el espacio de aula donde forma y dimensión son parámetros incuestionables por parte de los responsables de su diseño como por aquellos que lo usan. Este artículo presenta una metodología de análisis vivencial aplicada al aula escolar para diagnosticar la relación alumno - maestro que permita determinar características arquitectónicas que contribuyan a una mejor interacción. En aulas uruguayas se analizan: información fotográfica obtenida in situ, registros video-fotográficos, y entrevistas con maestras. Las conclusiones señalan que este corpus metodológico permite cuantificar variaciones perceptivas según relaciones de proporción y distribución espacial. Se enfatiza también la necesidad de integrar registros perceptivos al diseño arquitectónico para asegurar la calidad de las relaciones.

Palabras Clave: Escuelas; aula escolar; interacción alumno - maestro; diseño arquitectónico; análisis vivencial.

ABSTRACT

Educational architecture is crucial to support quality education. However, its current design presents a formal uniformity based on constructive conditions 200 years old with few references to social changes and functional characteristics. This is evident in the classroom space where its shape and dimension are considered to be unquestioned by those responsible for its design and those who use it. This paper presents a methodology of experiential analysis applied to the classroom environment to diagnose pupils -teacher relationship to determine architectural characteristics that can contribute to a better interaction. In Uruguayan classrooms photographic information obtained in situ, video-photographic records and interviews with teachers are analyzed. The findings suggest that this methodological corpus can quantify perceptual variations related to proportion and spatial distribution. The need to integrate perceptual records to architectural design to ensure the quality of relationships is also emphasized.

Keywords: Schools, classroom; interaction pupil-teacher; experiential analysis; architectural design.

INTRODUCCIÓN

La infraestructura educacional se considera crucial para lograr una educación de calidad (Horne-Martin, 2004; Higgins et al., 2005; Woolner, 2010; Darmody y Smyth, 2012). Sin embargo, el diseño de los establecimientos actuales, en su mayoría, presentan una uniformidad formal basada en condiciones constructivas que datan de hace más de un siglo con escasas referencias a los cambios sociales, particularidades funcionales y/o culturales del lugar y del momento (Burgos, 2001; Gislason, 2007; Leiringer y Cardellino, 2011; Woolner, 2015). Esto es particularmente notable en el aula escolar (Scott-Webber et al., 2014; Barrett et al., 2015). Si bien existen estudios sobre la transformación del espacio de aula en general (Dussel y Carusso, 1999; Cabanellas y Eslava, 2005), desde el punto de vista pedagógico (Brailovsky, 2013) y el arquitectónico (Grementieri y Shmidt, 2010), así como para el caso de Uruguay en particular (Barran, 2008), el aula tradicionalmente concebida ha permanecido prácticamente inalterada en su proporción y distribución espacial. El aula suele ser tomada como incuestionable por parte de los responsables del diseño de los contenedores educativos e inalterable por aquellos que lo usan (Cardellino et al., 2017).

La forma rectangular de aula, con bancos y sillas dispuestas en filas rectas y con amplias ventanas, resulta legítima y necesaria a

comienzos del siglo XX ya que satisface las necesidades básicas del momento. El aula estrecha y larga, por ejemplo, surge de la necesidad de proveer iluminación a todo el espacio, previo a la aparición de la luz eléctrica. El frente de la clase quedaba, entonces, determinado por la localización de las ventanas, ya que los alumnos se sentaban de forma que la luz proveniente de la ventana ingresara por encima de su hombro izquierdo (Sommer, 2007). A pesar de cambios y desarrollos en aspectos lumínicos, acústicos y de estructura, la arquitectura escolar continúa estando compuesta por "cajas" que contienen aulas, que se caracterizan por su forma rectangular y por la disposición tradicional del mobiliario donde los alumnos se sientan en filas con la maestra al frente de la clase constituyendo la fuente principal de información junto al pizarrón (Lim et al., 2012). Si bien existen ejemplos que intentan romper con el patrón rígido y estructurado (por ejemplo: Burgos, 2001; Barran, 2008; Hertzberger, 2008) y aunque los primeros investigadores en educación promovieron de forma invariable un aprendizaje basado en una inmersión en el mundo o sociedad y no solo en el aula (por ejemplo: Rousseau, Pestalozzi, Fröbel y Steiner), las escuelas consideradas "experimentales" resultan ser la excepción y no la regla.

Recientemente, se dispone de nuevos medios de registro y estrategias de análisis perceptivo vivencial que demuestran aportes en estudios de corte antropológico y urbano que, aplicados

a la arquitectura de pequeña escala, resultan útiles para diagnosticar el desempeño actual de los espacios escolares e identificar condiciones de diseño que contribuyan a su mejor utilización en el futuro. En este sentido, la aplicación de estos medios ofrece la oportunidad de obtener una nueva perspectiva sobre la relación espacio/usuario y el espacio.

En este artículo se presenta una metodología de análisis vivencial de la interacción educativa para determinar condicionantes arquitectónicas del aula. Se toma como punto de partida el concepto de aula como contenedor formal donde ocurre la interacción educativa entre maestro y alumnos y donde el fenómeno de enseñanza y aprendizaje se define como el proceso de comunicación directa, cara a cara, entre el maestro y los alumnos. De acuerdo con la teoría de la comunicación, para que la recepción de un mensaje sea óptima ésta debe llegar al receptor sin ruido que lo distorsione en el camino (Davis, 1978). Esta interacción se lleva a cabo en un espacio determinado, el aula, durante períodos definidos con tradiciones culturales propias y en organizaciones institucionales masificadas. De esta forma, el estudio se basa en un estudio de casos de aulas tradicionales en Uruguay donde se le presta especial atención a la relación entre las interacciones educativas maestro - alumno y las condiciones espaciales de las aulas. Se concluye que hay aspectos espaciales de proporción del aula y de disposición espacial del mobiliario que afectan los registros perceptivos de los alumnos.

LAS PERSONAS COMO OBJETO DE ESTUDIO

Esta forma de investigar deriva del movimiento científico/filosófico fenomenológico que surge de manera oficial con el filósofo alemán Edmund Husserl (1859 - 1938) y que aboga por el estudio sin supuestos previos (prejuicios o hipótesis) de los fenómenos apelando a la experiencia o percepción pura, la que bien practicada nos aproxima a la esencia de los objetos observados. Sin embargo, es Goethe quien señala que la fenomenología no implica separar al observador del fenómeno, sino que busca un encuentro íntimo con el fenómeno a través de los sentidos educables de la percepción humana (Seamon y Zajonc, 1998). Por tanto, el énfasis que Goethe es el de la permanencia o fidelidad del observador con la experiencia del fenómeno durante el transcurso del estudio. Este es un punto de contraste crucial con el estilo fenomenológico de Husserl donde, aunque el investigador comienza con la experiencia del fenómeno, luego retrocede y lo examina cerebralmente a través de la reflexión y otras herramientas del intelecto (Varela et al., 2009).

Para la fenomenología goetheana la teoría surge de la experiencia misma, del estado contemplativo del objeto donde la clave de la comprensión del mundo depende de la co-presencia y codependencia entre objeto y sujeto (del Solar, 1993). En este sentido, varios autores argumentan que la fenomenología de

Goethe no ha sido aún superada (Steiner, 1989, 2000, 2008; Seamon y Zajonc, 1998; Zajonc, 1994; Amrine et al., 1987; Amrine, 1995).

El foco central de la fenomenología en el quehacer arquitectónico tiene que ver con la forma en que las personas existen en relación con su mundo. Heidegger (1962) argumenta que la relación entre las personas y su mundo es indivisible ya que la persona no puede existir aparte de su mundo, sino que ambas están íntimamente relacionadas. Stewart y Mickunas (1990) las consideran como una unidad indisoluble y Heidegger (1962) como being-in-the-world (ser en el mundo). De este modo, no es posible disociar a la persona del mundo, y viceversa, ya que ambos existen siempre unidos y, por lo tanto, solo pueden ser interpretados en términos de una relación holística (Seamon, 1990; 2000). Entonces, uno de los desafíos fenomenológicos es la descripción de esta íntima relación persona-mundo de manera que legítimamente escapen de cualquier dicotomía sujeto-objeto (Seamon, 2000).

Esto dicho, esta rama de investigación centrada en el estudio del comportamiento humano ha permanecido, en cierta forma, en un estado de subdesarrollo metodológico. Su instrumentalización hasta la fecha ha sido exigua y dispersa. Una de las razones por las cuales ha quedado, de alguna forma, rezagada es que, en general, los autores se han remitido a hablar de la teoría sin sugerir, o testear, una posible metodología para su

análisis. Este subdesarrollo metodológico tiene repercusiones a la hora de proyectar complejos arquitectónicos ya que las consideraciones de aspectos vivenciales no son tomadas en cuenta (Helio Piñon, 2006; Muñoz Cosme, 2008; Corona Martínez, 2009). Los diseños arquitectónicos tienden a estar basados en programas arquitectónicos preestablecidos y de "supuestos" vivenciales - es decir, de la memoria personal de las actividades.

Desde los estudios seminales de Hall (1969) concernientes con el impacto que el espacio tiene sobre el comportamiento humano se sabe que el espacio hecho por el hombre influye directamente en su comportamiento así como en las relaciones humanas que dentro de él se desarrollan (Hall, 1969). Esto, a su vez, impacta en la forma en que se organiza el espacio circundante. Naturalmente, la mejor manera de testear un espacio es experimentar personalmente la relación espacial y la escala del lugar. Una vez que se comienza a medir, reunir y sistematizar las observaciones personales, los conceptos como escala humana, sentidos y necesidades toman un significado más concreto. Estos conceptos ya no son incorporados como una idea luego de finalizado el proyecto, sino se incorporan naturalmente desde el comienzo del diseño para las "personas" (Lawson, 2001; Gehl y Svarre, 2013).

EL AULA ESCOLAR COMO ESCENARIO DE INTERACCIÓN

Maestros y alumnos pasan la mayor parte de su día dentro del aula donde mantienen una relación educativa formal. En este sentido, el aula es considerada como espacio social de participación e interacción dentro del ámbito escolar (Fragoso Franco, 1999). Esto le provee al aula un estatus único entre los espacios de uso humano, considerado entre las estructuras físicas más importantes de la sociedad. El entorno físico del aula puede estimular o inhibir el tipo de interacción deseada, y por lo tanto el aprendizaje (García Ponce, 2000). Por ejemplo, la distribución espacial de los alumnos determina su mayor o menor participación, que a su vez depende del tamaño del aula y de si se ubican o no en el campo visual del maestro. La capacidad de "hacer contacto visual" (mirar a alguien a los ojos) es, al menos en la cultura occidental, la clave para establecer la comunicación en un grupo, y es particularmente importante para el maestro.

El estudio del aula como escenario de interacción físicamente estructurado ha sido limitado. En efecto, Marx y colegas (2000) afirman que entre los aspectos físicos del aula que necesitan consideración son aquellos que dictaminan la posición relativa de los alumnos en relación con el maestro. Estudios sobre la distribución del mobiliario en este espacio suelen coincidir en que la distancia entre el maestro y los alumnos influye en la calidad de

la interacción y la comunicación (Holliman y Anderson, 1986; Gump, 1987). Varios estudios argumentan que la interacción educativa está fuertemente relacionada con la posición del alumno en una distribución tradicional en filas (Marx et al., 2000). Investigaciones del aula tradicional con alumnos sentados en filas enfrentados a la maestra han tendido a indicar que aquellos alumnos sentados en la parte delantera y central de la clase se comunican más con la maestra. En este sentido, MacPherson (1984) analiza el entorno del aula tradicional y señala que la percepción que los alumnos tienen sobre las ventajas y desventajas de estar localizados en la parte delantera del aula tiene que ver con la proximidad al maestro y el pizarrón como agentes educativos. Así mismo, los alumnos destacan la visibilidad del pizarrón, la audibilidad del maestro y la oportunidad de interacción uno a uno como aspectos destacables de estar ubicados en la primera fila. Sommer (2007), por su parte, manifiesta que los alumnos ubicados en las primeras filas y en el centro del aula tienen mayor participación que aquellos sentados en los laterales. Por su parte, Lim y colegas (2012) señalan la existencia de espacios en el aula que adquieren significados específicos dependiendo del posicionamiento y la distancia de esta área en relación con el alumno y la maestra. En su trabajo investigan los diferentes tipos de espacios en el aula y el significado afectivo que se les asocia.

Es a partir de estos trabajos de investigación que este estudio encuentra su punto de partida.

Se argumenta, por tanto, que la desatención de la perspectiva del alumno implica que partes de la lógica que estructuran la distribución espacial del aula quedan ignorados o descuidados. De hecho, a pesar de numerosos estudios, son pocos los investigadores que ponen la dimensión arquitectónica del aula bajo la lupa para determinar la relación de interacción que existe entre ellos y las fuentes de información.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La estrategia metodológica que se propone es de corte fenomenológico ya que se argumenta que el problema arquitectónico no abarca tan solo lo construido sino que, también, a los individuos que acoge. De hecho, es la relación obra-individuo la que permite hablar, en términos contemporáneos, de fenómeno arquitectónico. En este sentido, se cuestiona la noción unilateral de ‘hacer’ arquitectura ya que los individuos juegan un papel fundamental en la dialéctica espacio - usuario.

Aceptando que todo tipo de registro de una experiencia es una reducción de la misma, la estrategia metodológica que se propone deriva básicamente (1) de estudios visuales (2) de las distancias derivadas de la proxémica y (3) de información video-fotográfica obtenida in situ, que se obtienen desde el punto de vista del alumno como usuario del espacio de aula.

RELACIÓN VISUAL

La visual de carácter experiencial se puede describir como el campo visual efectivo, fotográficamente abstraído, que se obtiene desde una ubicación determinada en el espacio. Esta visual plasma, de forma tangible y efectiva, lo que se ve del espacio en un instante desde una ubicación determinada. Es decir, que se busca ver lo que el alumno está viendo. Para este estudio, la visual del alumno se obtiene a través de la captura fotográfica que el mismo realiza desde su ubicación espacial en dirección al pizarrón. Esta imagen fotográfica proporciona datos concretos sobre los elementos que componen el campo visual del participante de donde se extraen los porcentajes de maestra, pizarrón y alumnos (ver figura 1).

RELACIÓN PROXÉMICA

Partiendo de la teoría de la proxemia, el concepto de esferas de interacción surge de las distancias de comunicación que define Hall (1969) como: íntima, personal, social y pública. Cada una de estas distancias, que se generan cuando dos o más personas interactúan, tiene características propias referidas al tipo de comunicación cara a cara que se lleva a cabo. A los efectos de este estudio, estas esferas comunicacionales sirven para estimar el tipo de relación de interacción que cada alumno mantiene con la maestra dentro del aula, siempre considerando que la ubicación del alumno en el aula es constante. Para llevar a cabo el registro se superponen las esferas - íntima, personal, social y pública - a la planta arquitectónica del aula de acuerdo con



Figura 01. Registro fotográfico de un alumno y la distinción de porcentajes de maestra, pizarrón y alumnos (elaboración propia).

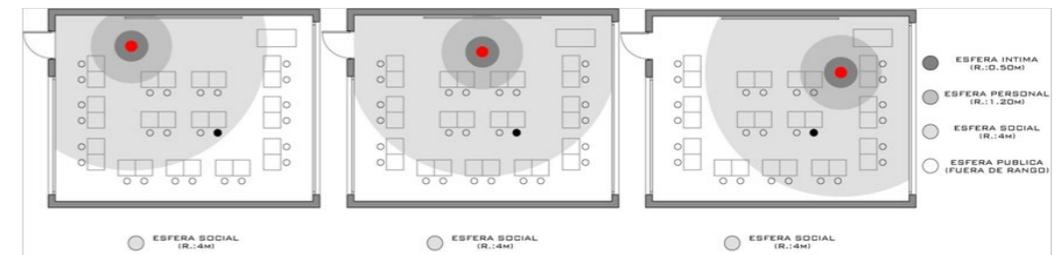


Figura 02. Planta de aula con distancias proxémicas correspondiente a un alumno (elaboración propia).

la ubicación espacial de la maestra (figura 2). A los efectos de esta investigación, se realizan tres registros distintos cuya variación se vincula con las posiciones espaciales más comunes de la maestra. De este modo, las esferas se dibujan como arcos concéntricos a la maestra y plasman de forma gráfica la esfera en la cual queda ubicado el alumno. El siguiente ejemplo representativo muestra al alumno con un punto negro y a la maestra con un punto rojo. Para cada instancia de ubicación de la maestra, el alumno queda ubicado en una esfera que está determinada por la distancia que lo separa de la maestra.

RELACIÓN CINÉTICA

El registro del movimiento proporciona datos sobre los patrones de desplazamiento de las personas. El rastreo, entonces, implica el dibujo de líneas en un plano de acuerdo con el movimiento de las personas durante un período de tiempo determinado. Para el registro cinético dentro del aula, primeramente, se filma la clase donde la filmadora se coloca en un lugar determinado del aula desde donde se puede captar la mayor cantidad de actividad. La filmación se realiza con el fin de registrar los desplazamientos que realizan los alumnos y la maestra dentro del aula durante una hora de clase. A partir del video se extraen los desplazamientos de cada uno de los alumnos,

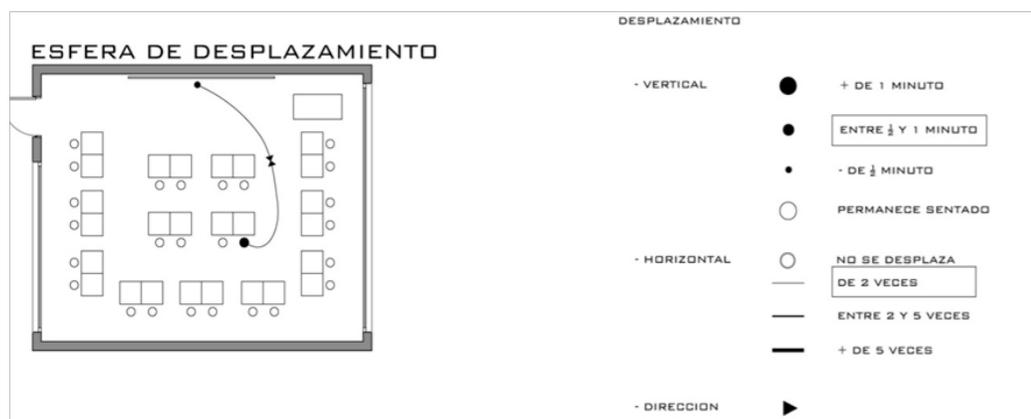


Figura 03. Registro de la relación cinética de un alumno (elaboración propia).

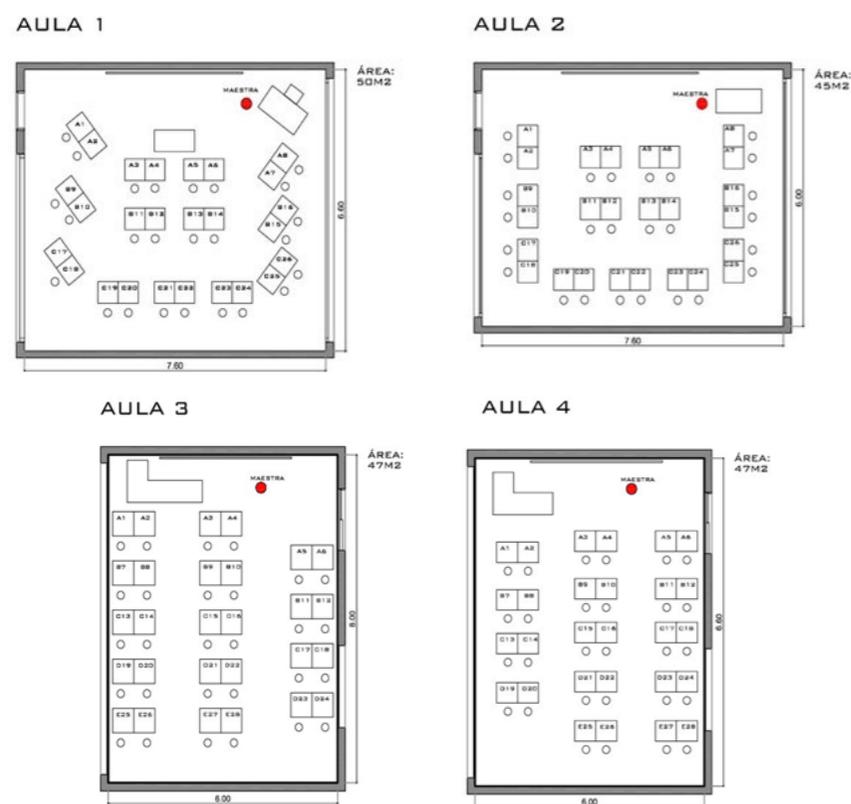


Figura 04. Área, proporción y disposición espacial de las aulas de los casos de estudio.

los cuales se dibujan como líneas en la planta arquitectónica el aula (figura 3).

Por último, se realizaron entrevistas con las maestras que informan sobre su percepción de lo que sucede en el espacio de aula. Las mismas se llevan a cabo con tres maestras que utilizan el método tradicional de enseñanza. Los casos de estudio donde se realiza el análisis son cuatro aulas tradicionales ubicadas en dos escuelas en Uruguay. Las aulas albergan alumnos de 4to grado y acogen, respectivamente, 28 alumnos con 1 maestro a cargo. Su forma es rectangular y con una disposición tradicional de alumnos (figura 4).

ANÁLISIS DE LOS CASOS DE ESTUDIO

Del análisis vivencial de estos casos de estudio se identifican y cuantifican variaciones perceptivas de interacción entre alumno y maestro según relaciones de proporción y de disposición espacial.

PROPORCIÓN DEL AULA

Las variaciones en la proporción de aula permiten el aumento, o la disminución, de la cantidad de alumnos en relación visual óptima. En este sentido, se considera como relación 'óptima' cuando el alumno puede interactuar con la fuente de información de forma fluida y sin mayores interferencias.

Las aulas 1 y 2 tienen proporción tendiente a la forma cuadrada (con proporción aproximada

de 0,9) donde la distancia máxima entre la ubicación del pizarrón y la pared del fondo es de 6 metros. Esto hace que el máximo de filas quede restringido y determinado por las proporciones del espacio. Implica, a su vez, que no exista la posibilidad de una distancia mayor a 6 metros entre la maestra y el alumno sentado en la fila del fondo. Por el contrario, las aulas 3 y 4 tienen forma rectangular, donde la profundidad del aula corresponde al lado más largo (de 8 metros). Esto hace que la distancia entre la maestra y los alumnos sentados al fondo del aula sea mayor y que, por tanto, el número de filas se pueda incrementar a cinco.

Las aulas 1 y 2, en este respecto, son 25% menos profundas comparadas con las aulas 3 y 4. Esto implica que en las dos primeras la distribución espacial sea en 3 filas, o sea que no existen alumnos en estas clases que tengan más de 2 alumnos por delante. Para los casos de aula 3 y 4, por el contrario, la distribución espacial está constituida por 5 filas, que se distribuyen en profundidad, aspecto que implica que hay alumnos que tienen hasta 3 o 4 alumnos por delante.

Con respecto a la profundidad del aula, aquellos alumnos en la primera fila poseen los porcentajes de maestra y pizarrón más altos comparado con los alumnos localizados al fondo. Este porcentaje disminuye considerablemente en aquellos alumnos localizados en las filas posteriores donde para aquellos alumnos en la fila 2 se reduce un 50% y en la fila 3 la reducción

es de un 75% de visual. Esta disminución abrupta en los porcentajes de los alumnos en la fila 3 corresponde a una distancia de 5 metros de los centros de información. Esto hace suponer que la profundidad de aula es un factor clave ya que un aula considerada profunda “invita” a tener mayor número de filas y que, por tanto, las proporciones del espacio ejercen un control directo en este sentido.

Las maestras, a su vez, coinciden en que la profundidad del aula está relacionada con sus posibilidades de interacción con los alumnos y señalan que los espacios de aula son rectángulos de un largo muy profundo, no es cuadrado o un rectángulo más cerca al cuadrado, es muy alargado, es muy larga la profundidad (Maestra, aula B).

Así mismo, se desprende del análisis proxémico que la cantidad de alumnos a una distancia recomendable (dentro de la esfera social proxémica) en las aulas 1 y 2. En las aulas 3 y 4 hay 18 alumnos en cada aula que quedan en la esfera pública con respecto a la maestra. La cantidad de alumnos dentro de esta esfera en las aulas 1 y 2 desciende a la mitad, aspecto que se correlaciona con los resultados de la relación visual y las entrevistas e indican una vinculación directa con la profundidad del espacio de aula.

Los resultados del análisis permiten argumentar que la proporción de ancho de aula, a su vez, tiene influencia en la cantidad de alumnos

en óptima relación visual. En este sentido, se constata que aquellos alumnos localizados en las zonas del costado del aula muestran bajos porcentajes de maestra y pizarrón en su campo visual aunque estén localizados en las zonas delanteras. La captura que efectúan los alumnos desde su ubicación en el espacio de aula muestra que aquellos ubicados a los costados del aula tienen visuales muy laterales de la maestra y el pizarrón. Este aspecto indica que quedan fuera del foco de atención de la clase con respecto a la maestra y sugiere una relación entre la percepción y la perspectiva de los alumnos.

La proporción del aula, a su vez, tiene incidencia en la cantidad de alumnos que puede alojar el espacio de aula ya que tener 28 alumnos dentro del aula hace que algunos queden en condiciones deterioradas con respecto a la interacción con la maestra. Los resultados obtenidos sugieren que el número de alumnos no debe superar los 24.. Así mismo, este aspecto encuentra su correlato en las entrevistas con las maestras quienes indican conciencia sobre la problemática del elevado número de alumnos en el aula. Específicamente, una de las maestras señala que:

“Cuando faltan a la clase te das cuenta, el espacio se agranda... son muchas horas y muchos nenes, mucha gente dentro de una clase” (Maestra, aula C).

A partir del análisis de los datos que surgen de los registros y de las entrevistas con las

maestras, se puede intuir que para igualar las condiciones de interacción educativa, las proporciones del espacio deben estar acotadas no solo en la relación de profundidad sino que, también, en el ancho del espacio de aula.

DISPOSICIÓN ESPACIAL DE LOS ALUMNOS

La cantidad de filas dentro del aula impacta en el número de alumnos en óptima relación visual con la maestra y el pizarrón. Con la disposición espacial de las aulas 1 y 2 una mayor cantidad de alumnos interactúan de forma óptima con la maestra a través de la disposición en tres filas. Efectivamente, durante las entrevistas las maestras afirman que tres filas es lo más recomendable para este tipo de aulas ya que: “Los que estaban atrás no estaban lejos (con la nueva disposición). Me parece que aunque fueran tres filas estaba perfecto. O sea, les veía las caras [...] cuando ya tenés 4 o 5 filas de alumnos con 3, 4 o 5 niños adelante no los ves” (Maestra, aula C).

A su vez, y tomando en cuenta la ideología de panóptico característico de la educación tradicional (Foucault, 2002), las maestras indican la necesidad de estar en control de lo que sucede con los alumnos dentro del aula. Así mismo señalan que “... en realidad es mejor tenerlos más cerca, más a mano y mis ojos alcanzan a ver a todos por igual” (Maestra, aula C).

CONCLUSIONES

Existen muchas condicionantes físico-sociales con variadas connotación que infieren en la interacción alumno - maestro dentro del espacio de aula. En este estudio se extrajeron aspectos espaciales que se considera han estado relativamente postergados y que permiten una mejor comprensión del espacio físico de aula, sin olvidar el aspecto social ya que ambos son los que generan un ambiente óptimo para la interacción.

La metodología aplicada en los casos de estudio se basa, principalmente, en el análisis desde el punto de vista del alumno la interacción –con los centros de información (maestro y pizarrón) en el espacio. Este análisis de corte fenoménico permite la caracterización y cuantificación de características arquitectónicas del aula que no habían sido previamente analizadas desde un punto de vista vivencial y por tanto serán de utilidad para informar diseños futuros.

Los resultados muestran que a partir de una distancia de 5 metros desde la maestra el deterioro acumulado de interacción de los alumnos cae abruptamente y es superior al 50% comparado con los restantes; aspecto que se hace más severo según la relación longitudinal del aula. La interacción queda entonces afectada por la proporción del aula, a partir de donde se puede estimar que la situación recomendada tendería a una proporción similar de ancho y profundidad del espacio.

Más allá del potencial analítico del análisis vivencial, es más importante aun la posibilidad de potenciar el diseño informado en base a evidencia de nuevas configuraciones espaciales. Es fundamental destacar, entonces, que la posibilidad de transformar el concepto de análisis vivencial en una herramienta de diseño implica un cambio en el acto de diseñar. Este nuevo método sugerido puede ayudar a los arquitectos a explorar formas, proporciones y distribuciones espaciales más complejas y eficientes otorgando seguridad a la hora de proponer aproximaciones al problema en las diferentes etapas del diseño proyectual. Pues, sea cual sea la forma, el objetivo central de los análisis perceptivo/vivencial es optimizar y equilibrar la interacción entre los usuarios durante la utilización de los espacios educativos, a la vez de abrir nuevas líneas de investigación, diseño y de cómo pensar el espacio arquitectónico.

BIBLIOGRAFÍA

- AMRINE, F., ZUCKER, F. y WHEELER, H. (1987). *Goethe and the sciences: A reappraisal*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- AMRINE, F.(1995). *Goethe in the history of science*. New York: Grove/Atlantic.
- BARRAN, P. (2008). *Interacciones entre las prácticas proyectuales y las ideas educativas en el Uruguay moderno y contemporáneo*. Montevideo: FARQ – UdelAR
- BARRETT, P., DAVIES, F., ZHANG, Y. y BARRETT, L. (2015). The impact of classroom design on pupils' learning: Final results of a holistic, multi-level analysis. *Building and Environment*, 89 (Julio), 118–133.
- BRAILOVSKY, D. (2012). *La Escuela Y Las Cosas. Experiencia escolar a través de los objetos*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- BURGOS, F. (2001). Revolución en las aulas. *Arquitectura Viva*, 78, 17 – 22.
- BURKE, C. y GROSVENOR, I. (2008) *School*. London: Reaktion Books.
- CARDELLINO, P.; VARGAS SOTO, E. Y ARANEDA C. (2017). La evolución del diseño de aula escolar: los casos de Uruguay y Costa Rica [en línea] Fecha de consulta: 23-08-18. *ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno*, 12(34), 97-122.
- CARUSO, M., y DUSSEL, I. (1999). *La invención del aula. Una genealogía de las formas de enseñar*. Buenos Aires: Santillana.
- CORONA MARTÍNEZ, A. (2009) *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: Nobuko.
- DARMODY, M. y SMYTH, E. (2012) Exploring school and classroom environments in Irish primary schools. *Children, Youth and Environments*, 22(1), 178-197.
- DAVIS, F. (1978) *La comunicación no verbal*, 7ª edición. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, M. (2002) *Vigilar y castigar : nacimiento de la prisión*.- 1a, edición. Buenos Aires : Siglo XXI Editores.
- FRAGOSO FRANCO, D. (1999) *La comunicación en el salón de clases*. Razón y palabra, 13(4).
- GARCÍA PONCE, I. (2000) *Cinética y proxemia en el aula*. Educacion, IX, 18 (Septiembre).
- GEHL, J. y SVARRE, B. (2013) *How to study public life*. Washington: Island Press.
- GISLASON, N. (2007). *Placing education: The school as architectural space*. Paideusis, 16(3), 5–14.
- GREMENTIERI, F., y SHMIDT, C. (2010). *Arquitectura, educación y patrimonio: Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina.
- GUMP, P. (1987). School and classroom environments. In I. Altman, And J.F.Wohlwill (eds), *Handbook of environmental psychology* (pp. 131-174). New York: Plenum Press.

- HEIDEGGER, M. (1962) *Being and Time*. New York: Harper & Row.
- PIÑÓN, H. (2006) *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- HERTZBERGER, H. (2008) *Space and learning*. Rotterdam: 010 Publishers.
- HIGGINS, S., HALL, E., WALL, K., WOOLNER, P. y MCCAUGHEY, C. (2005). *The Impact of School Environments: A Literature Review*, London: Design Council.
- HALL, E. (1969) *The Hidden Dimension*. Nueva York: Anchor Books Editions.
- HOLLIMAN, W.B. y ANDERSON, H.N. (1986). Proximity and student density as ecological variables in a college classroom. *Teaching of Psychology*, 13 (4), 200–203.
- HORNE-MARTIN, S. (2004) Environment-behaviour studies in the classroom. *The Journal of Design and Technology Education*: 9(2), 77-89.
- LAWSON, B. (2001) *The language of space*. Oxford: Architectural Press.
- LEIRINGER, R. y CARDELLINO, P. (2011) Schools for the twenty-first century: school design and educational transformation. *British Educational Research Journal*, 37(6), 915–934.
- LIM, F. V., O'HALLORAN, K. L., PODLASOV, A. (2012) Spatial pedagogy: mapping meanings in the use of classroom space. *Cambridge Journal of Education*, 42(2), 235 – 251.
- MACPHERSON, J. C. (1984). Environments and interaction in row-and-column classrooms, *Environment and Behavior*, 16(4): 481–502.
- MARX, A, FUHRER, U. y HARTIG, T. (2000). Effects of classroom seating arrangements on children's question-asking. *Learning Environments Research*, 2 (3), 249-263.
- MUÑOZ COSME, A. (2008) *El proyecto de arquitectura: concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté.
- SCOTT-WEBBER, L., BRANCH, J., BARTHOLOMEW, P. y NYGAARD, C. (2014) Practising Learning Space Design. En: Nygaard, C., Branch, J., Scott-Webber, L. y Bartholomew, P. (eds) *Learning Space Design in Higher Education*. Faringdon: Libri Publishing, pp. 1-20.
- SEAMON, D. (1990) Awareness and reunion: A phenomenology of the person-environment relationship as portrayed in the New York photographs of André Kertész. En: ZONN, L. (ed.) *Place images in the media*. New Jersey: Totowa, Roman and Littlefield, pp. 87-107.
- SEAMON, D. (2000) A way of seeing people and place: Phenomenology in environment-behavior research. En: WAPNER, S.; DEMICK, J., YAMAMOTO, T. y MINAMI, H. (eds) *Theoretical perspectives in Environment-Behavior Research*. New York: Plenum, pp. 157 – 178.
- SEAMON, D. y ZAJONC, A. (1998) *Goethe's Way of Science: A phenomenology of nature*. New York: SUNY Press.
- SOMMER, R. (2007) *Personal space. The behavioral basis of design*. Edición actualizada. Bristol: Bosko Books.
- STEINER, R. (1989). *Goethe y su visión del mundo*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner.
- STEINER, R. (2000) *Nature's Open Secret: Introductions to Goethe's Scientific Writings*. New York: Anthroposophic Press.
- STEINER, R. (2008) *Goethe's theory of knowledge. An outline of the epistemology of his worldview*. New York: Anthroposophic Press.
- STEWART, D. y MUKUNAS, A. (1990) *Exploring phenomenology: A guide to the field and its literature*. 2da edición. Ohio: Ohio University Press.
- VARELA, F. THOMSON, E. y ROSCH, E. (2009) *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. 4ta. Edición. Barcelona: Editorial Gedisa.
- WOOLNER, P. (2010) *The Design of Learning Spaces*. London: Continuum.
- WOOLNER, P. (2015) *School Design Together*. London: Routledge.
- ZAJONC, A. (1994) *Atrapando la luz*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

ARQUITECTURAS DE LAS CONTINGENCIAS

Emilio Farruggia

EMILIO FARRUGGIA

Doctor (Cand.) en Arquitectura y Arquitecto, Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Licenciado en Educacional Tecnológica. Universidad de Salamanca (España). Ejercicio profesional Independiente. Docente, educación secundaria, terciaria y universitaria. Director de la Carrera de Arquitectura, Sede Regional Rosario, Universidad Abierta Interamericana (Argentina). Ex presidente, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe y del Distrito dos Rosario.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 de agosto de 2018

FECHA DE ACEPTACIÓN: 7 de noviembre de 2018.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: Farrugía, E. (2018). Arquitecturas de las contingencias. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 8, 43-64.

RESUMEN

No alcanza con ser parte del presente para acreditar las cualidades que caracterizan este tiempo, al menos en sus versiones más relevantes y transformadoras. La prueba de ello, es que muchos proyectistas de Arquitectura, evitan las tensiones actuales y actúan anclados a permanencias e invariables que sobreviven gracias a la repetición, la regularidad y discreción de sus ofertas. En este escrito se habrá evidenciado nuestra interpretación de ciertas arquitecturas contemporáneas, operadas por arquitectos sudamericanos dispersos por los ciudades de este continente, interesados en salir de la especulación visual y sostener expectativas en la recepción conceptual y sensorial de sus obras, menos aplicados en fijar principios y definiciones y más ocupados en avanzar actuaciones y argumentos.

Por lo tanto, para moverse hacia lo contemporáneo es necesario el movimiento, o el desplazamiento hacia otros lugares, topografías las llama Ignasi de Sola Morales, es decir, hacia otros ámbitos alternativos de procedimientos teóricos-prácticos. En este escrito trataremos de aproximar el proyecto de algunas de las arquitecturas actuales de Sudamérica caracterizadas por sus cualidades materiales, objeto de nuestras indagaciones, a las prácticas artísticas actuales. Se trata de múltiples actuaciones simultáneas que a modo de mosaico emergen en el suelo sudamericano y, como acontecimientos, sacuden la regularidad de las producciones mayormente discreta de esta disciplina.

Palabras clave: Desplazamientos - acontecimiento – artístico – expansión.

ABSTRACT

It is not enough to be part of the present to prove the qualities that characterize this time, at least in its most relevant and transformative versions. The proof of this is that many architects of Architecture, avoid current tensions and act anchored to permanence and invariables that survive thanks to the repetition, regularity and discretion of their offers. In this paper we have demonstrated our interpretation of certain contemporary architectures, operated by South American architects scattered throughout the cities of this continent, interested in getting out of visual speculation and holding expectations in the conceptual and sensory reception of their works, less applied in setting principles and definitions and more occupied in advancing actions and arguments.

Therefore, to move towards the contemporary movement is necessary, or the displacement towards other places, topographies called the Ignasi de Sola Morales, that is, towards other alternative fields of theoretical-practical procedures. In this paper we will try to approximate the project of some of the current architectures of South America characterized by their material qualities, object of our inquiries, to current artistic practices. These are multiple simultaneous actions that, like a mosaic, emerge in the South American soil and, as events, shake the regularity of the mostly discrete productions of this discipline.

Key words: Displacement – event – artistic - expansion.

En los últimos años se ha puesto de relieve el trabajo de un buen número de arquitectos sudamericanos residentes en las ciudades de este continente, a los que premios internacionales, difusión en publicaciones y valoraciones críticas, los han proyectado sobre la escena mundial de las producciones arquitectónicas. Solano Benítez (Figuras 1 y 2) y Javier Corbalán (Figura 12) en Paraguay, Rafael Iglesia (Figura 6), Marcelo Villafaña (Figura 7), Nicolás Campodónico (Figura 3), de Rosario, Argentina, José Saez Vaquero (Figura 4) y estudio Al Borde (Figura 5) de Quito, Ecuador, Smiljan Radic (Figura 8 y 9), German del Sol, y Alejandro Aravena (Figura 11) de Chile, Felipe Mesa (Figura 10) y Giancarlo Massanti, en Colombia, entre otros, se han convertido en realizadores destacados de la arquitectura de estas regiones y referentes principales del nuevo contexto cultural creado en buena medida por ellos.

El trabajo que exhiben es amplio y diverso y responde a los alcances de una demanda mayormente privada, local y cercana, procurando atender aplicadamente todos los aspectos de esta disciplina. Sin embargo nuestra percepción focaliza en unos aspectos particulares y recorta lo que nos parece uno de los tramos más relevantes y causales de estas obras: un singular interés por involucrar en su labor una fuerte incidencia de la materia y la técnica en los procesos de ideación. Variaciones en la disposición de los materiales, experimentaciones técnicas y constructivas, la

interrogación estructural, focalizan la atención formal y plástica de los arquitectos que en esta instancia concitan nuestro interés. No es igual en todos los casos, en algunos hay una manifiesta voluntad por experimentar de modo directo y personal con los materiales y las técnicas, en otros se percibe que el ingenio está puesto de relieve para usar materiales en forma no convencional, sea como alternativa estructural, constructiva, o económica. La utilización de materiales convencionales y cotidianos como por ej. la madera, el ladrillo, el hormigón, entran en relación dialógica con la idea. El concepto arquitectónico emerge de este diálogo entre materia, técnica y forma.

Las operaciones proyectuales de estos arquitectos incorporan otras opciones que alteran los procedimientos ya paradigmáticos en esta disciplina por los cuales el diseño queda separado de la construcción. Como se dijo anteriormente en estas alternativas la materia se presenta como oportunidad de la invención y adquiere un rol sustantivo, por lo tanto, el trabajo de investigación iniciado indaga esos procesos proyectuales y las propias ideaciones constructivas que dan lugar a estas obras en el contexto de la ampliación de las prácticas artísticas que caracteriza el estado actual de la cultura arquitectónica.

LA CONDICION CONTEMPORANEA

Ubicamos la situación temporal de nuestras indagaciones en lo contemporáneo, esto es, un

entorno que no se describe sólo por los años en los que suceden los hechos que indagamos sino, además, por los sentidos que distinguen estas fechas de otras anteriores. Gianni Vattimo en la década de los ochenta anunció que la modernidad había concluido, al menos en varias de sus características más definitorias. En su opinión, concluyó la época “en que ser moderno se convierte en un valor determinante” (Vattimo, p.73, 1989), lo que supone que se modificaron no solo formas de pensar las cosas, sino por sobre todo, se presentaron otras prácticas sociales que identifican, en los mismos ámbitos, otros modos de actuación. Vattimo nos propone reflexionar sobre dos situaciones que alteraron el estado de cosas en el último cuarto del siglo XX, en su libro “La sociedad transparente” dice:

Han ocurrido muchas cosas y muy diferentes: los llamados pueblos primitivos, colonizados por los europeos en nombre del recto derecho de la civilización “superior” y más evolucionada, se han rebelado, volviendo problemática, una historia unitaria centralizada. (...) Junto con el fin del imperialismo y el colonialismo, otro gran factor ha venido a resultar determinante para la disolución de la idea de historia y para el fin de la modernidad: se trata del advenimiento de la sociedad de la comunicación. (Vattimo, 1989, p. 77).

Desde nuestro punto de vista, estas dos circunstancias son principales para nuestro

interés y aprecio por varias de las arquitecturas que suceden en Sudamérica. La disolución de ese orden imperialista, no representó únicamente una condición política de la relación de poder entre los países, además conlleva la configuración de otro orden cultural, en el que las manifestaciones artísticas tampoco responden a una matriz vertical con centro en Europa o EEUU. La intensa circulación de información sobre hechos, imágenes, argumentos, ha creado un estado de cosas paralelo y simultáneo, sincrónico, en que cada vez más se debilita la percepción del tiempo como historia, unitario y sucesivo, diacrónico.

Por lo tanto aquella posmodernidad anunciada y descrita por Gianni Vattimo hoy la comprendemos como un proceso globalizador que muestra el desmembramiento de los centros de poder y las polaridades de otros tiempos claramente modernos, y en su despliegue, no se reconocen posiciones dominantes, liderazgos permanentes, aunque sí fuertes conflictos, diferencias, alianzas regionales y conveniencias. Es evidente además, que nada de ello ha sucedido por fuera de los desarrollos tecnológicos tanto en el ámbito de la producción como de las comunicaciones, sin embargo se trata de un conjunto ilimitado de impulsos que lejos de disminuir las disparidades sociales, ha acentuado la desigualdad y la distancia entre ricos y pobres.

Reconocer los valores de las producciones sudamericanas y alinear sus méritos en el

contexto mundial era impensado no muchos años atrás y exponen los sucesos de un proceso comunicacional más amplio y global en el que han proliferado y dispersado los ámbitos de producción cultural por todo el planeta, incorporando y combinando un sin fin de actividades de diversa naturaleza.

Los arquitectos que indagamos, Solano Benítez, Smiljan Radic, Rafael Iglesia, Alejandro Aravena, Al borde, Marcelo Villafañe, Nicolás Campodónico y las arquitecturas producidas por ellos nos lo presentamos como un mosaico, que los vincula el suelo sudamericano, e intencionadamente cruzamos sus trayectorias en la cuestión de la materialidad, en tanto nos admira el tratamiento diferenciado y singular que dan a la concreción material de la obra, aun siendo trayectorias que se inician en distintas regiones, se procesan y dan resultados estéticos distintos.

Según Ignasi de Solá Morales la arquitectura ya no debe ser interpretada como un árbol, desde una raíz, un tronco, ramas y hojas. En su lugar, nos detenemos en la idea de mosaico, pensando en aquel material compuesto por trozos pétreos de distintos tamaño y forma, dispersos en su superficie expuesta, sin contacto entre ellos y unidos por la mezcla cementicia. La analogía nos parece oportuna si vemos la emergencia reciente, en los últimos 25 años, de ese número significativo y elocuente de proyectistas sudamericanos destacados, dispersos entre los países del continente, sin

huella de relaciones previas entre ellos, ni involucrados en un programa común, aunque unidos por el suelo sudamericano y el espesor de un tiempo opacado por la intensa carga de la información simultánea que nos alcanza. Esta lectura opacada del tiempo la referenciamos en Gianni Vattimo, quien lo explica de la siguiente manera:

Lo que intento sostener es: a) en el nacimiento de una sociedad posmoderna los mass media desempeñan un papel importante; b) que estos caracterizan tal sociedad no como una sociedad más “transparente”, más consciente de si misma, más “iluminada”, sino como una sociedad más compleja, caótica incluso; y finalmente c) que precisamente en este caos relativo residen nuestras esperanzas de emancipación.

(Vattimo, 1989, p. 17)

Cuando situarnos la arquitectura contemporánea en las condiciones de la posmodernidad no lo hacemos siguiendo una lógica binaria, negativa, antagónica, sino mirando estas diferencias irreversibles, positivamente, como alteraciones que anuncian la emergencia de ricos valores para la arquitectura y sus procedimientos de producción. Durante el tramo del ascenso moderno en Sudamérica, la cultura de la especialidad convocaba a incorporarse a un modo racional de proceder, necesariamente fundamentado, y a trabar vínculos a través del dominio del código de un lenguaje moderno universalizado, el tiempo presente

muestra la persistencia de su contrario, esto es la disolución de la uniformidad de procedimientos, la fuga según múltiples huellas estéticas y experiencias críticas. Es decir, estos arquitectos no anhelan ser modernos y, en este sentido, seguimos la huella de una versión posestructural del procedimiento proyectual en el que no se siguen “procesos deductivos cuyos movimientos iniciales determinan la suerte de todos los pasos sucesivos” (Gianni Vattimo, 1983, p.19), esto es, movimientos guiados por principios preconstituidos, tenidos como verdaderos, probados y seguros relacionados con la funcionalidad, la estética y la materialidad. En su lugar, estamos frente a procedimientos conjeturales, en los que los argumentos, los recursos materiales y formales inducen procesos imaginarios que no aseguran la certeza del resultado y siguen las oportunidades que se derivan de la contingencia.

Según esto, a nuestro criterio, se aplica más adecuadamente la noción de acontecimiento que de tradición. En el acontecer contemporáneo, con los arquitectos sudamericanos indagados y con la intensa circulación de información, vemos irrumpir proyectos y obras en simultáneo y distantes, que iluminan los temas de la arquitectura sin referentes cercanos, según iniciativas, argumentos proyectuales y opciones materiales disímiles. Por ello esta noción de acontecimiento se deduce mejor de la percepción empírica que de una lógica abstracta. La noción de

acontecimiento la encontramos expuesta con amplitud por Ignasi de Solá Morales en su libro “Diferencias. Topografías de la Arquitectura contemporánea”. En este texto el autor utiliza el concepto de “arte intempestivo” y luego introduce el de “arquitectura intempestiva”, para explicar su irrupción del acontecimiento en arquitectura. A partir de reconocer como condición contemporánea la multiplicidad ilimitada de posiciones, el ejercicio de la arquitectura se acompaña de construcciones provisionales que argumentan, más que fundamentan, los proyectos. Sucede un pasaje de la idea (metafísica e invariable) a la experiencia, por lo que la obra queda vinculada, al momento, a las contingencias, y a “la proposición levantada en el lugar”, dice Ignasi de Solá Morales.

La noción de acontecimiento que suscribimos parte de aceptar y promover la heterogeneidad de la situación actual y confronta con aquel descreimiento de la corporación y con las insuficiencias críticas del aparato académico. Entendemos descreídas aquellas concepciones discretas y ordinarias, solo ocupadas en la utilidad, la funcionalidad, y las estéticas más seguras, aquellas de la representación de lo mismo. La heterogeneidad es el relieve de la superficie contemporánea en la que se observan la expansión de sus procedimientos y sus cualidades específicas atravesando los criterios modernos, ya tardíos, de construir el problema y buscar sus soluciones. Estas arquitecturas sudamericanas son apenas unas

de las muchas modalidades en las que esta especialidad cultural se ha dispersado a lo largo del globo.

EL AMBITO ARTISTICO DEL PROYECTO

En el ámbito extenso e ilimitado del arte contemporáneo, el que corre en paralelo a la globalización, es el tiempo en el que la arquitectura recupera sus vetas artísticas expandiendo sus expectativas más allá de los límites de los esquemas modernos, ampliando sus propios enunciados mediante los conocimientos de otras especialidades e incorporando positivamente argumentos de otras medios artísticas. El surgimiento de estas corrientes no es reciente y siguen la evolución de las modificaciones que tuvieron lugar en el último cuarto del siglo XX, y sobre los que Andreas Huyssen en el año 1986 escribió un texto significativo llamado “Después de la gran división”. En él encontramos referencias como la siguiente:

Aunque la desmedida publicidad acerca del posmodernismo en la arquitectura y en las artes sacó el fenómeno a la luz pública, oscureció al mismo tiempo su historia larga y compleja. Mi análisis se basará en gran medida en lo que se advierte en un nivel como la última moda, producto publicitario y espectáculo vacío y falso, forma parte de la lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales; (Huyssen,1986, p. 311)

Si nos remitimos a los cursos de formación de estos profesionales vemos que con diferencias de pocos años, en su mayoría atravesaron la década del '80, cuando la tormenta posmodernista sacudió particularmente a la Arquitectura y a la tranquilidad descreída del estilo internacional. Si bien ese momento y sus realizaciones han sido olvidados, no podemos soslayar el altísimo impacto que tuvo sobre los arquitectos y sus proyectos, cuando de pronto, se habilitaba la mirada sobre el pasado de la arquitectura al que se lo tomó como archivo disponible para nuevas proyecciones estéticas.

La arquitectura encontró en esta novedad ecléctica, globalizada, la fuga al vacío alcanzado por el estilo internacional y, luego de ello, ya nada volvió a su lugar. Como lo dice Huyssen fue una “tentativa inútil... definir lo posmoderno meramente en términos de estilo”. (Huyssen, 1986, p.9). Es significativo este momento, porque más allá del fracaso de varios intentos teóricos y estéticos, muy difundidos, no hay duda que señala las limitaciones y los cuestionamientos a lo moderno como ámbito de pensamiento y construcción de la realidad. Para Huyssen, se produjo lo siguiente

“Por un lado la emergencia de una cultura cargada de eclecticismo, un posmodernismo afirmativo que había abandonado toda pretensión de crítica, transgresión, o negación, y por otro la aparición de un posmodernismo alternativo en el cual la resistencia, la crítica y la negación del

estatus quo fueron definidos en términos no modernistas y no vanguardistas, términos que acompañan la evolución política de la cultura contemporánea más eficazmente que las viejas teorías del modernismo”. (Huyssen, 1986, p.324).

Precisamente aquello que el autor advierte y teoriza en los '80 es lo que verificamos en varios proyectistas de la actualidad. Este cambio de las sensibilidades, formaciones discursivas y proposiciones se originan como desplazamiento o distanciamiento de lo existente, aquella cultura moderna envejecida, autónoma y vaciada de contenidos contextuales y culturales. Terry Smith en línea con el desmembramiento de las dicotomías anunciado tiempo antes por Andreas Huyssen, advierte las diferencias, aunque ya no antagónicas, o destructivas:

Como he señalado, el concepto de lo contemporáneo, lejos de ser singular y simple –un sustituto neutro de lo “moderno”-significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos. Estos modos, desde ya, siempre estuvieron allí. La diferencia reside en que en nuestros días, las multiplicidades de forma de ser contemporáneo predomina sobre los distintos poderes generativos y destructivos. (T. Smith,2012, p.21)

Es posible reconocer las situaciones que acuñadas en los tiempos modernos ya no suceden. Una que se destaca y podemos

comprobar en el ámbito de la Arquitectura, es que las obras no reconocen corrientes o estilos estéticos a los que representar. Smith conjetura que en este tiempo es poco probable que el arte de lugar a un nuevo paradigma predominante, y con ello a estilos que dominen la escena artística.

En lo concerniente a las artes visuales, resulta evidente que, desde los años setenta, ninguna tendencia logró una predominancia similar, capaz de posicionarla como firme candidato a ser el estilo dominante de la época.”(2012. P 303). Y, agrega “existe la impresión de que el arte contemporáneo tiene una diseminación local, regional, lateral y transversal cada vez mayor, eludiendo la integración vertical impuesta por el mercado y el sistema publicitario del arte internacional. (Smith, 2012, p. 312).

Cesar Aira en su pequeño pero ilustrativo libro “Sobre el arte contemporáneo” participa de esta lectura, pero lo hace en términos de nombre:

En la década de 1960 hubo una aceleración explosiva; los nombres, y lo que designaban los nombres, proliferaron: pop, op, minimalismo, conceptual, land art, fotorrealismo, arte povera y cien más. Como toda explosión en forma, dejó la tierra arrasada; en adelante ya no hubo nombres; los pocos que se propusieron después, como pattern painting, o bad painting, o Die Neu Wilden (los nuevos fauves) (todos en los setenta), o la transvarguadia, fueron fugaces

o limitados. Se había clausurado el carnaval de los nombres...(Aira, 2013, p.32).

Es oportuno aclarar que la estética contemporánea no delimita los campos de actuación a ciertas áreas. Por el contrario se extiende por igual, casi de forma líquida, al diseño de una máquina agrícola, la grifería, la indumentaria, la informática o las producciones audiovisuales. Es en ese contexto contemporáneo cuando los procedimientos artísticos encuentran su ampliación y desarrollo, y lo útil, necesita imprescindiblemente de conceptos de belleza que lo instalen y diferencien de la infinita oferta de productos que circulan tanto de modo tangible como virtual. La arquitectura se desenvuelve en las condiciones de este tiempo y la proliferación de las actividades artísticas la involucran y es más, necesita de sus realizaciones para que el mundo alcance las evidencias de su representación. Terry Smith aporta lo siguiente:

Hoy el arte está determinado de una forma más profunda por su situación dentro de la contemporaneidad. (...)La contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás.
(T.Smith, 2012, p.21).

César Aira destaca dos situaciones principales para la construcción de un horizonte artístico en una actividad cultural y productiva: por un lado crear “valores nuevos” y, por otro, y vinculado a ello, alejarse “de los parámetros de calidad ya fijados”, o lo que es lo mismo, alejarse de ciertas tradiciones dominantes. Las obras de los proyectistas mencionados procuran indagar y revisar los tópicos que inician y movilizan los proyectos y si bien, como decimos, se percibe una fuerte impresión en las cuestiones materiales, los entornos conceptuales en los que ello se produce también son sometidos a interrogaciones decisivas. Vemos por un lado, las invocaciones a metáforas, memorias, supuestos lógicos, atmosferas, recursos materiales disponibles, contextos, ambientes, y sobre todo, el alejamiento de los patrones funcionales y formales más habituales que acompañan los desarrollos proyectuales corrientes. En esta interrelación entre lo subjetivo y lo material, puede verificarse alteraciones significativas en la definición de los espacios, los recorridos, las relaciones entre exterior e interior, los esquemas estructurales, las envolventes.

OBRAS Y PROYECTISTAS

En el período en el que nos ha tocado atravesar esta profesión, las palabras forma, estética, artístico, belleza, subjetivo... fueron recurrentemente evitadas y hasta reprimidas en las especulaciones proyectuales y, por supuesto, en el discurso académico. Nuestro

reconocimiento de las obras que hoy nos ha interesado investigar resuena en aquel mismo ámbito artístico que los restos de esta cultura tardo moderna, aún activa, se ocupa de soslayar. Su tratamiento particularmente imaginativo de las materialidades, es revelador de compromisos críticos y contextuales que recuperan para la Arquitectura la proyección de valores propios de las actividades artísticas, particularmente próximas al estado actual de las controversias contemporáneas.

La nómina de los proyectistas y obras que distinguimos es sólo una parte de la producción reciente dispersa por Sudamérica, la que la reconocemos más extensa y tan rica como la que aquí se presenta. A la vez, esta selección no es un perímetro cerrado, en tanto otros proyectistas y otras obras, total o parcialmente, suman nuevos casos a esta interpretación. Buscamos entre aquellos colegas que amplían y crean valor tanto en los procedimientos proyectuales como en las formalizaciones obtenidas. sin embargo, nos interesa verificar ese doble movimiento que, por un lado, promueve la ampliación de los procesos que hibridan conceptos, materiales, técnicas y formalizaciones, y al mismo tiempo, se afana por escapar de los trayectos detenidos en la resolución visual.

Los proyectistas y obras que a continuación incluimos son algunos ejemplos de un listado mayor del que también forman parte José Sáez Vaquero, Javier Corvalán, Marcelo Villafañe,

Daniel Bonilla, Nicolas Campodónico, Angelo Bucci, etc.

Solano Benítez en una entrevista reciente publicada por la revista “30-60. Cuaderno latinoamericano de Arquitectura”, es coincidente con la opinión de Aira:

“Cuando empezamos nosotros sabíamos construir bien, pero lo que sabíamos costaba 15.000 o 20.000 dólares. Necesitábamos construir la misma cantidad de espacio pero teníamos 5000 dólares. Todo lo que sabíamos no nos servía. Entonces teníamos que inventar, teníamos que empezar a mirar la materia de una manera distinta, que más allá de la importancia de cómo se pone el ladrillo, es la actitud de poder decirle a una disciplina que está ultra entrenada en la reproducción y en el bien hacer que en realidad bien haciendo y de la mejor manera no alcanza...”
(Colección 30-60.Cuaderno latinoamericano de Arquitectura, 45, p179).

En el año 2012 visitamos una obra de Solano Benítez en Patiño, un poblado cercano a la ciudad de Asunción del Paraguay a orillas del lago Ipacará y, como toda la región ya tropical en este continente, presenta un vegetación profusa, tierra colorada, superficie mayormente llana y temperaturas elevadas durante todo el año. Visitamos la casa que Solano Benítez construía para un joyero suizo y su familia.



Figura 01.
Casa en Ipacarái. Paraguay Arqs. Gabinete de Arquitectura. Año 2011. Fotografía Emilio Farruggia.



Figura 02.
Centro rehabilitación infantil Teleton. Asunción del Paraguay. Arqs. Gabinete de Arquitectura. 2010. Fotografía Emilio Farruggia

Rápidamente reparamos en la altura de los muros, su espesor y su textura 'cruda'. La impresión no era sólo estar frente a una pared sino frente a un material. La creación de este material y la técnica de construcción estaba dirigida a mejorar los tiempos y los costos de la obra, y a percibir una cualidad fuertemente matérica antes que formal. Este mampuesto con una cara de cascote al exterior construido mediante el uso de tutores se completa en su cara interior mediante una pieza prefabricada con los mismos materiales más un agregado de cemento, que hace de encofrado y permite el llenado posterior con hormigón de cascote. estas paredes se levantaban sobre vigas de hormigon, separadas del piso y todo el conjunto alcanza un espesor atento a las alturas requeridas y se justifica en los tiempos de construcción y la utilización del material del lugar: la tierra colorada, cuya viscosidad reemplaza el rol aglutinante de la cal. .

En el año 2008 el arquitecto Rafael Iglesia proyecta y construye una Clínica de Reproduccion Asistida en la ciudad de Rosario. La obra era la reforma de una casa de dos plantas existente y para ello el proyectista decide ocultar la fachada de la vivienda mediante un plano de chapa plana cromada que refleja y "reproduce" las imágenes que le son próximas. Al describir el frente de chapa cromada y reflejante, con el que se construye la fachada de las dos plantas de la Clínica comenta Iglesia:

"Esto que no se sabe bien qué cosa es, esconde detrás una clínica de reproducción asistida. Reproducción. Donde tiene más valor la idea que el contenido, el significado como principio constructivo. Nada hace suponer que es habitable, no hay puertas, ni ventanas, cornisas, todo eso que diferencia a la Arquitectura. Esta fachada no tiene memoria, no recuerda estilo, un modo de hacer, una época o nos comenta una utilidad. El ingreso surge cuando un módulo del frente se empuja hacia atrás para abrir un vano que permite entrar o salir. Es decir el verbo, entrar, salir, cerrar, abrir y no el sustantivo puerta". (Revista Gua-y, 2012, UAI).

En el año 2010 el arquitecto chileno Smiljan Radic proyecta y construye el restaurante "El mestizo", al que visitamos en este año 2018, y donde una gruesa pérgola de hormigón visto, crudo, pintado de negro conforma el espacio intermedio que da continuidad al parque y sus lagunas en los límites propios del restaurant y al que Radic llama "un interior en el exterior". Sin embargo, para conseguir el ambiente, o la atmósfera que se propone en el proyecto, Smiljan Radic recurre no sólo al hormigón crudo sino también a grandes piezas de granitos de varias toneladas que puntualmente sostienen la pérgola. Explica Smiljan Radic:

"Estas piedras macizas son la estructura del edificio, son el soporte no sólo de sus cargas propias sino también de su imaginario, de su organización interna, y de la memoria que se



Figura 03.
Clínica de Reproducción asistida. Arq. Rafael Iglesia. Rosario. Argentina. 2004. Fotografía Gustavo Farías.



Figura 04.
Clínica de Reproducción asistida. Arq. Rafael Iglesia.
Rosario. Argentina. 2004. Fotografía Gustavo Farías.
Autorizada.

tiene de él. El usuario asocia los granitos a la estructura formal del parque, a la intemperie, aunque su verdadera labor sea sostener una cubierta suspendida sobre uno de sus rincones”.

(Entrevista por José Castillo. Revista Bomb, 106.)

Así dicho, el proyecto del restaurant participando de un parque y sus lagunas no está orientado a significar una forma edilicia que identifica un programa; en su lugar se interesa por construir un ambiente, siendo el ambiente la interpretación más específica del espacio con la que este pierde abstracción y se vuelve cosa física, se vuelve un proyecto de la intemperie. Las enormes piedras de granito y el hormigón visto construyen el significado, se ocupan de la dimensión subjetiva, el imaginario, que trasciende la finalidad.

En el año 2007 el estudio Al borde, constituido por los arqs. David Barragan y Pascual Gongotena proyectan y construyen una casa en las faldas del volcon Ilaló, cerca de Quito. El proyecto evita las fuertes pendientes del lugar y su unidad la consigue mediante la adición horizontal de las dependencias requeridas por el programa dispuestas paralelas y con vistas al valle. Para ello recorta el perfil de la ladera configurando una platea sobre la que desplegar la planta ideada; se trata de 8 dependencias recorridas por un corredor paralelo a la vereda de ingreso. La materialidad de este pasillo es la piedra del lugar y la madera cortada “enbuena



Figura 05.
Casa Entremuros. Tumbaco. Ecuador. Arqs. Al borde. 2008. Fotografía Al borde.



Figura 06.
Casa Partimento. Quito. Ecuador. Arqs. José M. Vaquero – David Barragán. 2006. Fotografía Al borde.

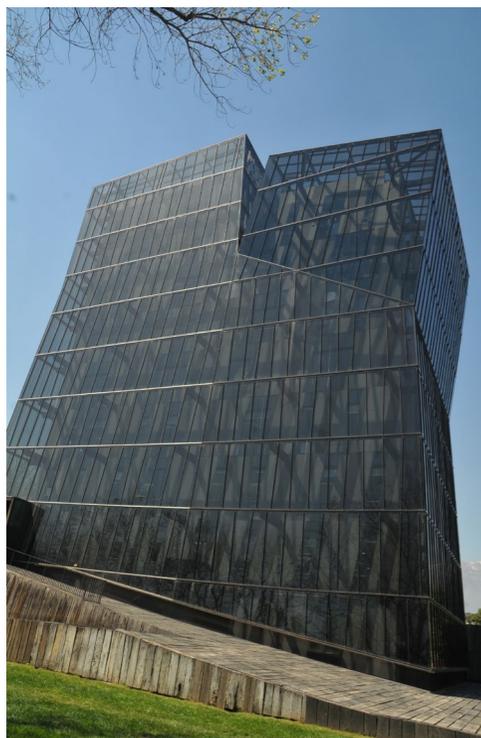


Figura 07.
Torres Siamesas, Campus San Joaquín, Universidad Católica de Chile. Santiago. Arq. Alejandro Aravena. 2005. Fotografía Emilio Farruggia

luna” sin maquinar, usada como columna y como cieloraso.

Las habitaciones se delimitan mediante gruesos muros portantes construidos con tierra consolidada obtenida del recorte del terreno. El desarrollo vertical de esas tapias se modula para incluir unas losas de hormigón que sirven a estabilizarlas. Los muros así construidos son 10 y no se los hace paralelos para evitar el efecto dominó. Los argumentos de sus autores refieren a economizar utilizando mayormente material del lugar, como la tierra y la madera, saludable, no contaminante y sustentable. A la vez los volúmenes adicionados, sus variaciones en altura, la horizontalidad, el color resultante, instalan una arquitectura que al decir de sus autores “busca poner en evidencia la naturaleza material de los elementos que lo componen, potenciando sus cualidades estéticas, formales, estructurales y funcionales”.

Cuando la Universidad Católica de Santiago le propuso al arquitecto Alejandro Aravena construir un edificio con su envoltura de vidrio, de varias plantas, destinado a alojar los medios informáticos con los que cuenta la institución en el campus San Joaquín, los proyectistas debieron atender varios problemas: las cualidades del vidrio, las áreas de trabajo y las limitaciones presupuestarias. Estas condiciones crearon el problema material y formal del edificio para lo cual se imaginó un ingenioso proyecto.



Figura 08.
Capilla San Bernardo. Pcia. De Córdoba. Arq. Nicolás Campodónico. 2015. Fotografía N. Campodónico.

El proyectista dudó fuertemente de la eficacia formal de las proporciones del edificio resultante según los compromisos programáticos. En su lugar optó por dividir los pisos superiores en dos alas y alterar las verticales. El proyecto del edificio sigue la lógica constructiva de las construcciones en seco, y por lo tanto, diferencia el cierre exterior del interior, estableciendo para cada una, una materialidad acorde a su función: el vidrio simple, económicamente accesible resuelve la primera capa, la externa, la que no toca el piso, previene la lluvia y el polvo, regula la luz, pero no controla la temperatura interior. El fibrocemento atiende el cerramiento interior, conforma la segunda capa separada del vidriado, con la que se protege las cualidades ambientales interiores. Esta separación introduce el tercer

material, el aire, y a modo de chimenea facilita el ascenso de las corrientes calientes tras el vidrio. Las envolventes de fibrocemento apenas perforadas buscan generar una iluminación intencionadamente regulada y apropiada a la utilización de las pantallas de los monitores. Capilla San Bernardo. Zona Rural. Provincia de Córdoba. Arq. Nicolás Campodónico.

Una pequeña obra pero de alto valor emocional es la capilla dedicada a San Bernardo que el arquitecto Nicolás Campodónico realizó en la zona rural de la Piedad, en la Provincia de Córdoba, lugar alejado y de escasos recursos materiales y técnicos. La obra fue seleccionada y finalista de la Bienal de San Pablo del año 2016.

Su aspecto exterior no denota que se trata de un edificio religioso, y tampoco coincide con el diseño de su espacio interior. Si por fuera se presenta como una volumetría de fuertes aristas rectas, recortada en su lado oeste mediante una cara oblicua que capta el movimiento de la luz que produce la rotación de la tierra, su interior se configura con las curvas de un techo abovedado, también parcial, para abarcar el ingreso de la luz solar durante la tarde.

El recinto no cuenta con ningún elemento propio del equipamiento religioso, e invita más a la reflexión que al rito. No tiene altar, ni atrio, y su cruz, no es material, sino una sombra que se compone a cierta hora de la tarde cuando los dos maderos, uno vertical y otro horizontal, puestos separados en la abertura proyectan su sombra conjunta sobre uno de los muros que conforman el cierre interior.

Toda la obra es de ladrillo, buena parte de los cuales fueron recuperados de las demoliciones anteriores realizadas en el campo. El pequeño edificio se instala dentro de un recinto delimitado por una secuencia de paredes que a modo de patio delimitan su exterior dentro de la extensa llanura pampeana. Las bóvedas fueron construidas según una ingeniería no habitual que evitó la cimbra y aceptando el riesgo de derrumbes. Seguramente su destino religioso encuentra en la austeridad de su proyecto y construcción la respuesta más apropiada. Sin embargo debe resaltarse además, el compromiso formal y tectónico que

la obra asume y responde de modo altamente satisfactorio.

CONCLUYENDO

Los proyectos de las obras descritas adquieren riqueza, esto es valor y suman complejidad en tanto, como se ha tratado de mostrar, la materia no es inerte, o simple consecuencia; en esos casos se establece en el lugar de la reflexión que desplaza la centralidad de la forma visual. Desde nuestro punto de vista esta es la situación que nos parece más meritoria de estas arquitecturas relevantes de la actualidad sudamericana: salir de la especulación de la forma visual, y pasar a las expectativas de la recepción conceptual y sensorial.

Cuando Florencia Garramuño analiza la obra de Nuño Ramos, caracterizada por instalaciones que combinan distintos materiales y medios artísticos, enuncia conceptos que ilustran nuestras observaciones relacionadas con el interés de los arquitectos incluidos por alejarse de los lenguajes formales y, en su lugar, procurar otras configuraciones sensibles. Dice Florencia Garramuño:

La disposición de materiales y los medios en el espacio lleva al espectador a considerar los efectos y enigmas que esta disposición produce, en vez de centrarse en la forma estética. Al retirar el arte de la forma y acercarlo a los efectos sensoriales que emanan de esta disposición, la consideración



Figura 09.
Casa Brown. Arq. Marcelo Villafañe. Funes. Argentina. 2007. Fotografía Marcelo Villafañe.

de los efectos y de las relaciones entre los objetos y materiales adquiere mayor importancia en la recepción de esta práctica estética.
(Garramuño, 2015, p172)

De este modo la autora aventura una mayor precisión al vincular el desplazamiento desde la valoración de la forma hacia los efectos sensoriales que surgen de la disposición de los materiales, y en nuestro caso, en la propia configuración del edificio y sus espacios.

La arquitectura, en versiones críticas, ha dejado de ser objeto referenciado. Tampoco la entendemos como reflejo o expresión de sentidos ocultos y no da evidencias de

corrientes globales en las que se arraigan; en todo caso, cuentan de un mundo en el que también circulan corrientes que se oponen a las fuerzas globalizadas con afán de hegemonizar. Las desviaciones hacia procedimientos imaginativos no habituales son parte de la intensa proliferación de las más diversas manifestaciones artísticas y muestran sus alcances en el ejercicio de la arquitectura. Como hemos dicho más arriba, las entendemos como múltiples acontecimientos dispersos que forman parte de un mosaico ilimitado y global. Es lo que vemos cuando Smiljan Radic incorpora la escultura en sus obras, analogías con la escenografía y ciertas metáforas que le ayudan a componer los relatos de sus proyectos. También cuando Rafael Iglesia reitera sus conexiones

con la literatura de Jorge Luis Borges, y verificamos la atención que puso también en la metáfora y en cierta lógica de lo primitivo, originario, relacionada a la experimentación. Lo verificamos en la trayectoria de Marcelo Villafañe cuando en silencio piensa pintura y arquitectura. Finalmente cuando Solano Benítez vincula la investigación material con el compromiso de inventar los modos de salir de las cosas “bien realizadas”.

Florencia Garramuño diría que estas operaciones representan “alteraciones de la estética contemporánea” y en ambos caso “propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y de autonomía”. Parece estar presente todos los indicios del desplazamiento hacia lo inespecífico e impropio. “No se sabe bien qué es” dice Iglesia y es cierto, y por su condición urbana, el frente de la clínica se asimila más a una instalación que a una obra de arquitectura, en la que el reflejo distorsionado de las fachadas de enfrente cambia según las horas del día y el recorrido del caminante. En el caso del restaurante Radic las enormes piedras de granito y el hormigón visto construyen el significado, se ocupan de la dimensión subjetiva, el imaginario, que trasciende la finalidad.

Esa transformación de valores que reconocemos sucede en el ámbito sudamericano no se presentan a modo de teorías y manifiestos que confrontan con un orden que debiera ser olvidado y superado, o dicho de otra manera,

no son opciones confrontativas al modo moderno, es decir, no surgen como contra cultura. Sus autores se sienten parte de este mundo que los ha destacado y puesto en valor y a la vez que se involucran, son críticos, y buscan distanciarse de las reducciones funcionalistas, utilitarias, el pragmatismo, la pereza intelectual. No obstante, queremos decir que estas arquitecturas no predominan y son expresiones menores dentro de un contexto pragamático, profesionalizado según los requisitos necesarios de las corporaciones tanto productivas como formativas. Sin embargo esta disciplina da muestra constantes, de ser partícipe de los actividades y movimientos artísticos que circulan en los tiempos en los que se desenvuelve, por los que ve afectada por sus reflexiones y producciones, sin que por ello pierda su finalidad práctica, útil y necesaria. Sus rasgos artísticos se muestran cuando en lugar de pensar en nuevas estéticas derivadas de nuevas formalizaciones y la presentación de nuevas tendencias, como sucedió en otros momentos, piensan en otros procedimientos, otras sensibilidades y otros relatos. Finalmente, estas producciones más que suponerse con el romanticismo de una vanguardia que imagina una sociedad transformada por la arquitectura, prefieren ubicarse obstinadamente en los márgenes de la producción artística de una profesión que la evita.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C.(2013). *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires. Randon House Grupo Editorial.
- ADORNO, T. (1970). *Teoría Estética*. Buenos Aires. Hipamerica Ediciones.
- ARGÁN, G. (1973). *El concepto del espacio Arquitectónico*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- BOUDRILLARD, J. (2000). *Los objetos singulares*. Ed. Fondo de Cultura Economica.
- BERTONI, G. (2012). *Forma y Materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana contemporánea*. Santa Fe. Ediciones UNL.
- CORONA MARTÍNEZ, A. (1998). *Ensayo sobre el Proyecto*. Editorial CP67. Buenos Aires.
- DE SOLÁ - MORALES, I. (1990). *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona. Ed. Gustavo Gilli.
- DELEUZE, G. (1989). *El Pliegue*. Paris. Ed. Paidós Iberica.
- FERNÁNDEZ, R. (2004). *Lógicas del Proyecto*. Buenos Aires. Ed. FADU-UBA.
- FERNANDEZ, R. (2007). *Teoría del Proyecto Americano*. Seminario. Bolivia.
- FERNÁNDEZ, R. (2013). *Inteligencia Proyectual. Un manual de investigación en arquitectura*. Buenos Aires. Ed. Teseo.
- FRAMPTON, K. (1990). *El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural en Historia Crítica de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gilli.
- FRAMPTON, K. (1999). *Estudios sobre la cultura tectónica*. Madrid. Gustavo Gilli.
- GARRAMUÑO, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- GAUSA, M. y DEVESA, R. (2010). *Otra Mirada. Posiciones contra crónicas*. Barcelona. Ed. Gustavo Gilli.
- GUTIÉRREZ, R. (1997). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- HUYSEN, A. (1986). *Después de la gran división*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora S.A. Buenos Aires.
- LIERNUR, J. (2010). *Arquitectura, en teoría*. Buenos Aires. Nobuko.
- MONTANER, J. (2002). *Las formas del siglo XX*. Madrid. Ed. Gustavo Gilli.
- MONTANER, J. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires. Ed. Nobuko.
- PALLASMAA, J (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial corporal en la Arquitectura*. Madrid. Ed. Gustavo Gilli.
- Piñon, H. (2005). *Materiales del proyecto*. Barcelona. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Barcelona.

LA PESQUISA CARTOGRÁFICA. INDICIOS DE LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE GANADERO DEL LITORAL RIOPLATENSE

Nadia Jacob

QUETGLAS, J. (1999). *Pasado en limpio II*. Barcelona. Ed. Pre-Textos. Colegi d'Arquitects de Catalunya.

RIGOTTI, A. y PAMPINELLA, S. (2009). *Una cosa de Vanguardia*. Rosario. A&P ediciones. UNR.

ROWE, C. (1978). La estructura de Chicago en *Manierismo y arquitectura moderna*. Barcelona. Ed. Gustavo Gilli.

SENNETT, R. (2008). *El artesano*. New Haven. Ed. Anagrama.

SMITH, T. (2009). *Qué es el arte moderno*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.

WANG, W. (2009). *The O'Neil Ford Duograph Series. Center for American Architecture Design*. The University of Texas of Austin.

VATTIMO, G. (1989). *La sociedad Transparente*. Ediciones Paidós Iberica S.A. Barcelona.

ZUMTHOR, P. (2014). *Pensar la Arquitectura*. Basilea. Ed. Gustavo Gilli.

NADIA JACOB

Doctora (Cand.) en Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Docente de Teoría y Técnica Urbanística, Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Becaria Doctoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Investigadora, Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales (Argentina).

FECHA DE RECEPCIÓN: 6 de setiembre de 2018

FECHA DE ACEPTACIÓN: 7 de diciembre de 2018.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: JACOB, N. (2018). La pesquisa cartográfica. Indicios de la configuración del Paisaje Ganadero del Litoral Rioplatense. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 8, 67-84.

RESUMEN

La cartografía entendida como un objeto de cultura, y no simplemente como una producción técnica, se convierte en una herramienta que permite estudiar el paisaje a escala territorial. En este sentido, el mapa es un testimonio, es el resultado de una simbolización colectiva, pero también personal. Asimismo, su condición de imagen le confiere la capacidad de comunicar de manera clara e “instantánea” los resultados de complejos procesos de transformación.

En el Litoral Rioplatense argentino, el paisaje ganadero tuvo un proceso de industrialización diferido, producto de su contexto de producción, y de la existencia de terrenos de bajo costo y de ganado cimarrón. De esta manera, aunque esta actividad productiva estuvo asociada históricamente a la región geo-ecológica conocida como Pampeana, no se considera solamente la matriz física para definir la unidad de paisaje a analizar.

Un paisaje solo puede entenderse desde la comprensión de los diversos procesos que le dieron origen y que lo fueron configurando. Es por esto que para este trabajo nos proponemos el estudio de las representaciones espaciales del paisaje ganadero comenzando por el análisis de la cartografía de período colonial que evidencia las primeras formas de organización espacial de la producción ganadera en el área de estudio.

Palabras clave: Cartografía, paisaje cultural, historia ambiental, territorio, litoral rioplatense.

ABSTRACT

Cartography understood as an object of culture, and not simply as a technical production, becomes a tool that allows us to study the landscape on a territorial scale. In this sense, the map is a testimony, it is the result of a collective symbolization, but also personal. Also, its image condition confers the ability to communicate clearly and “instantaneously” the results of complex processes of transformation.

In the Litoral Rioplatense of Argentina, the livestock landscape had a deferred industrialization process, product of its context of production, and the existence of low-cost land and wild cattle. In this way, although this productive activity was historically associated to the geo-ecological region known as Pampa, it is not considered only the physical matrix to define the unit of landscape to be analyzed.

A landscape can only be understood from the comprehension of the various processes that gave it origin and which were configured. That is why for this work we propose the study of the spatial representations of the livestock landscape beginning with the analysis of the cartography of colonial period that evidences the first forms of spatial organization of livestock production in the Study area.

Key words: Cartography, cultural landscape, environmental history, territory, litoral rioplatense.

EL PAISAJE DESDE LA CARTOGRAFÍA

La pintura y la cartografía son las primeras prácticas técnicas cuya génesis estética inaugura la mirada paisajística en el Renacimiento, alrededor del siglo XV. Algunos autores como Roger (2007) y Cauquelin (2006) coinciden en que la pintura inventa un nuevo espacio, el primero haciendo hincapié en la invención de la “ventana” pictórica, y la segunda en el desarrollo de la técnica perspectiva. Sin embargo, Maderuelo (2008) insiste en que fue la confección de mapas la que dirigió la mirada de los pintores hacia el territorio, convirtiendo al país en objeto de contemplación. Según el autor, los mapas y las pinturas suelen ser estudiados como tipos diferentes de imágenes, ignorando la convergencia artística que las vincula. Tal es su complementariedad, que hasta el siglo XIX los mapas eran acompañados por vistas topográficas que los ilustraban.

De todas maneras, ambas formas de construir el espacio ambicionaban representar al mundo desde una pretendida objetividad científicista que se basaba en la observación. Esta suponía una distancia entre el observador y el objeto que está, asimismo, implícita en la noción de paisaje. La principal diferencia entre la pintura del paisaje y la cartografía se encontraba en la adopción del punto de vista desde el que posicionaron su mirada. Como destaca Maderuelo (2008), “los cartógrafos van a representar esa faz del mundo observándolo desde arriba, desde un punto hipotético y

matemático (...) Por su parte, los pintores (...) del espectador que subido en un altozano es testigo de un suceso” (p.71).

Esta divergencia procedimental fue determinante en el ingreso de la idea de paisaje a la Ciencia, particularmente a las denominadas Ciencias del Territorio desde el siglo XIX. En este sentido, la cartografía se presentaba como la técnica más adecuada a través de la cual dotar de objetividad al paisaje. Además de la condición abstracta y sintética del mapa, la exclusión del hombre de la escena se adaptaba a las ideas que encarnaba la visión clásica de la ciencia. La misma se asentaba sobre dos premisas: el modelo newtoniano de presente eterno y el dualismo cartesiano que propiciaría la división entre hombre/naturaleza y mundo físico/mundo espiritual (Wallerstein, 2006).

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX esta visión de la cartografía como objeto técnico y objetivo comienza a virar hacia un abordaje cultural. Así, el mapa se asume como el resultado de una simbolización colectiva, pero también producto del proceso intelectual personal de quien lo confecciona (Lois, 2009). Esta nueva mirada advierte asimismo el poder de persuasión de los mapas que “no solo reproducen una realidad topográfica, sino que también la interpretan” (Urteaga, 2009, p. 244). Como destaca Favelukes (2012), los historiadores vienen utilizando los mapas y planos para reconocer las transformaciones materiales del territorio desde hace mucho

tiempo. La novedad está hoy en que estas imágenes se convierten en objetos de estudio en sí mismas, no solo en relación a su contexto de producción, sino también como constructoras del territorio.

Algo similar ocurre con la idea de paisaje, que vuelve a escena por razones contrarias a las que propiciaron su ingreso a las ciencias. Ahora es su cualidad subjetiva la que adquiere valor, fundamentalmente desde un enfoque que sostienen numerosos autores quienes, como Nogué (2007), interpretan al paisaje “como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (p.11-12). El retorno al paisaje tiene también otras connotaciones vinculadas a la pérdida de coordenadas espacio-temporales que ha tenido lugar en las últimas décadas. Según Zusman (2004), el paisaje se instala al enfrentar esta realidad desde tres estrategias.

En primer lugar se refiere a la nostalgia del pasado, que se refleja en la nueva preservación patrimonial que excede a los elementos arquitectónicos y cambia de escala. Esta nueva dimensión territorial de lo patrimonial implica alcanzar lo inmaterial, anclado en la identidad de los pueblos. En segundo lugar aparece la nostalgia por la naturaleza, pero en esta ocasión no es la mirada contemplativa del hombre de la ciudad la que la crea. Esta vez son las preocupaciones ecológicas las que abonan

al interés por el paisaje. Por último, la autora identifica la nostalgia del lugar, producto de la desterritorialización que generan los nuevos nomadismos. Los paisajes adquieren así, una nueva capacidad simbólica como agentes de valorización de las identidades sociales.

A partir de lo anterior, podemos deducir que la cartografía no solo tuvo un rol fundamental en la construcción de la primigenia idea de paisaje, sino que se convierte hoy en una herramienta clave en su estudio. De la misma manera que el abordaje ambiental se convierte en una táctica de resistencia del paisaje a partir de la comprensión tanto de las transformaciones colectivas del medio natural como de su dinámica actual. Como sostiene Gómez Sal (2006), “los ejemplos armoniosos y estables de integración de hombre-naturaleza han entrado en crisis de viabilidad antes de que hayamos sido capaces de entenderlos y documentarlos”(p.85-86). En este sentido, el estudio del paisaje desde la cartografía posibilita el descubrimiento de la historia ambiental, de las relaciones entre sociedad y naturaleza que están detrás de su configuración.

LA IMAGEN DE LA NACIÓN ARGENTINA, UN PAISAJE LITERARIO

La relevancia del estudio de un paisaje desde la cartografía sienta sus bases en la preeminencia de la construcción literaria de los paisajes en Argentina. Según Silvestri (2011), esto se debe a que, fundamentalmente en el ámbito

rioplatense, la cultura fue producida desde la ciudad letrada. Esto significó una dominancia del discurso escrito en la configuración de los imaginarios espaciales. Como señala Rama (1998), en América Latina no existió un movimiento de artistas paisajistas que se dedicaran a representar el territorio. Las imágenes provenían en su mayoría de pintores a los que se les encargaba el trabajo de reproducir escenas militares y retratos burgueses.

En este contexto resulta natural que el paisaje ganadero, ícono de la “Nación” argentina, se gesticone en sede literaria. Este recorrido comienza por los relatos de viajeros del siglo XIX, y continúa en el género de la novela, el cuento y hasta en el teatro. Asimismo, la historiografía argentina coincide en que fue durante el centenario argentino, alrededor de 1916, cuando el campo intelectual vio la necesidad de definir las bases de la identidad nacional. Así, el Martín Fierro, poema narrativo escrito en 1872 por José Hernández, se presenta como el texto fundador de la Nación.

Más allá de la centralidad de la literatura, es importante resaltar que el paisaje ganadero tuvo, de un modo singular, un lugar preponderante en la escasa iconografía argentina. En las primeras décadas del siglo XX se produce una explosión del consumo de la imagen, fundamentalmente a través de las revistas y postales. Estas últimas retrataban una gran diversidad de lugares a lo largo y a lo ancho del país, sin embargo, no existieron series

postales dedicadas exclusivamente al paisaje pampeano. Como concluye Masotta (2007) en sus estudios iconográficos, este “solo se presentó, al igual que en la pintura, como telón de fondo de la escena gauchesca” (p.13). Sin embargo, la numerosa cantidad de ediciones postales de temática gauchesca terminaron por imponer este paisaje como constitutivo de la esencia Nacional.

LOS MAPAS INTANGIBLES DEL PAISAJE GANADERO

Esta actividad productiva estuvo asociada históricamente a la región geo-ecológica conocida como Pampeana. Sin embargo, es un área tan compleja y extensa que no puede ser entendida como una unidad de paisaje. Asimismo, este paisaje productivo ha sido estudiado mayormente desde el proceso de construcción territorial bonaerense. De esta manera, se relegaron otras áreas como el Litoral Rioplatense donde el paisaje ganadero tuvo un proceso de industrialización diferido. Esta particularidad está relacionada con su específico contexto de producción, con la existencia de terrenos de bajo costo y abundante ganado cimarrón. Así, no se considera solamente la matriz física para definir el ámbito territorial de estudio sino el hecho de que las provincias de Santa Fe y Entre Ríos hayan tenido vínculos políticos y administrativos en relación a la protección y posterior explotación de este recurso desde antes de delimitarse como tales .

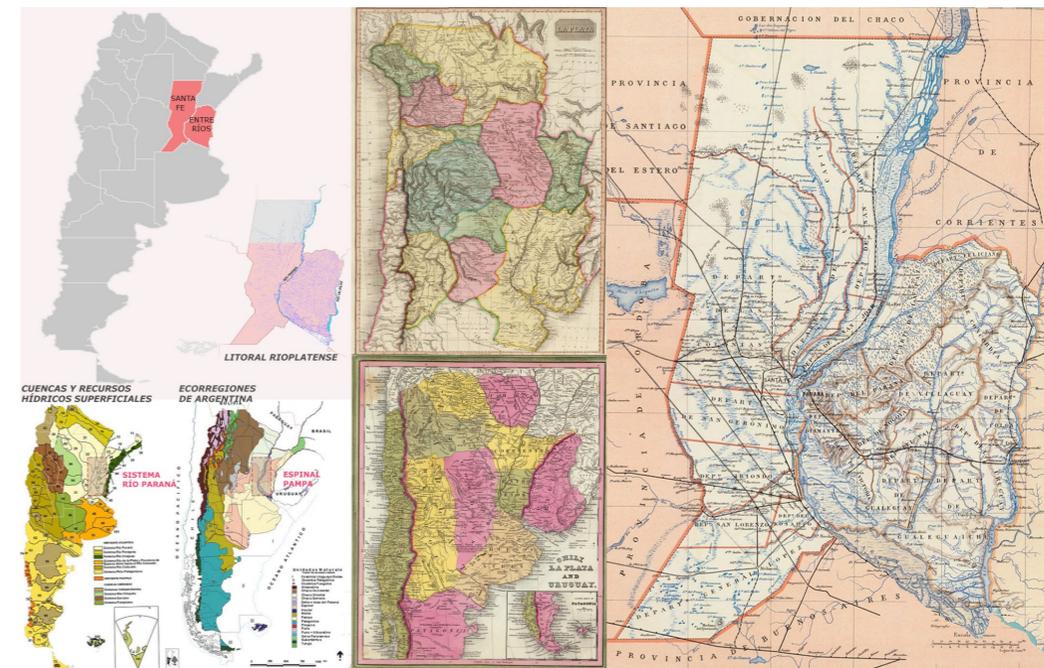


Figura 01. Área de Estudio: El litoral rioplatense argentino. Vínculos ambientales y proceso de configuración administrativa. a) Delimitación sector – Mapa de Cuencas y Recursos Hídricos Superficiales – Mapa de Ecorregiones b) “La Plata” Mapa de John Pinkerton (1812) (arriba) - “Chile, La Plata y Uruguay” Mapa de Samuel A. Mitchell (1846) (abajo) - “Provincia de Santa Fe” y “Provincia de Entre Ríos” Mapas de Mariano F. Paz Soldan (1888).

Por otro lado, el paisaje ganadero del litoral rioplatense puede definirse como un paisaje de la acción en cuya construcción tuvo un rol fundamental la dinámica entre ambiente/sociedad. Esta se presenta como una aproximación al objeto de estudio que permite tanto evaluar las cualidades simbólicas como sus relaciones con el medio. Es desde esta postura que entendemos que no todos los paisajes pueden leerse como antropización positiva, y destacamos al paisaje ganadero como el resultado de una específica relación entre el sistema ecológico y el socioeconómico

en la que primó un vínculo equitativo y hasta de alguna manera sensible con el territorio.

En el espacio en el que se desarrolló esta actividad productiva no se conservó el vínculo mitológico que mantuvieron con el territorio muchos de los pueblos originarios de otras regiones del continente. Probablemente la fuerte colonización que tuvo lugar en el litoral argentino sea una de las causas, en principio en manos de los jesuitas de la Compañía de Jesús, y luego con la fuerte inmigración europea, como tampoco puede obviarse que gran parte

de la población fue diezmada. A pesar de esto, el mestizaje propició, a través de los gauchos como mayor exponente, que se mantuviera una visión y un conocimiento de la naturaleza más vinculado con los imaginarios locales.

Asimismo, la tardía explotación de los recursos naturales y principalmente del ganado -que pese a haber sido introducido por los conquistadores pudo reproducirse, entre otras causas, por la falta de interés de estos en la pampa- permitió que los habitantes desarrollaran una particular relación con el paisaje. Cabe aclarar que hasta la independencia, el único conocimiento que tenían los extranjeros del territorio era recorriendo los caminos reales o de postas. Esto se advierte, tanto en los numerosos registros en formato de diarios de viaje de la época, como en la escasa cartografía con la que se contaba. En su mayoría elaborada por los padres jesuitas durante los siglos XVII y XVIII.

Existen nutridas descripciones que identifican a los baqueanos como gauchos que poseían saberes que les permitían “leer” el pasto y podían así orientarse. Domingo Sarmiento (1845) lo caracteriza en su libro “Facundo” como “el topógrafo más completo; es el único mapa que lleva un general para dirigir los movimientos de su campaña (...). Un baqueano encuentra una sendita que hace cruz con el camino que lleva: él sabe a qué aguada remota conduce” (p.44). Así como también “olían” las hierbas higrófilas o las “degustaban” para guiarse en la búsqueda de agua dulce, y hasta

reconocían los pastos que podían servirles de lecho en una noche a campo raso (Ramos, 1992). De la misma manera se refiere Darwin (1839) a los llamados rastreadores, a quienes según el autor “una ojeada por el rastro les dice (...) una historia entera” (p. 144).

Este modo sensible de relacionarse con la naturaleza puede apreciarse también en la toponimia registrada en la cartografía temprana. Los lugares se nombraban a partir de referencias geográficas o basándose en características atravesadas por los sentidos. Los ríos salado, dulce, grande: el pago de los arroyos, de la rinconada o del monte; el paraje el ombú o el puesto de la rinconada del carcarañá, todos nombres referidos a nuestra área de estudio que luego se reemplazaron por designaciones religiosas o por apellidos de propietarios. Sin embargo, tanto estas marcas en el territorio como los saberes de los habitantes mestizos confirman la existencia de un patrimonio rioplatense más identificado con el ambiente que con la producción material.

LAS REPRESENTACIONES ESPACIALES JESUÍTICAS

En esta pesquisa cartográfica partimos de la presunción de que un paisaje solo puede entenderse en su evolución histórica, desde la comprensión de los diversos procesos que le dieron origen y que lo fueron configurando. Es por esto que nos proponemos, particularmente para este trabajo, el estudio de las representaciones

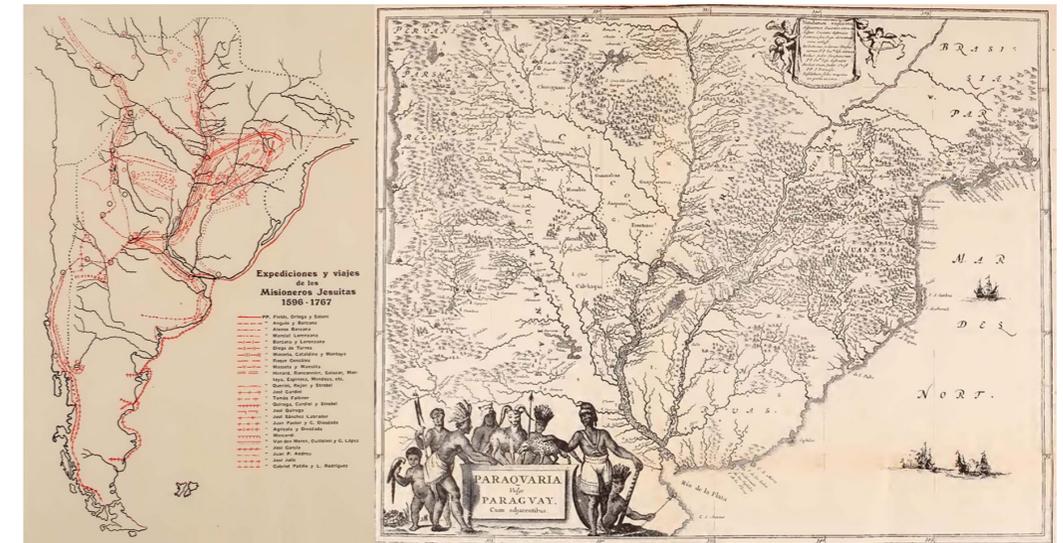


Figura 02. Cartografías de la experiencia. a) Expediciones y viajes de los Misioneros Jesuitas. 1596-1767. b) Mapa de las regiones del Paraguay_1647_Padre Luis Ernot.

espaciales del paisaje ganadero del litoral rioplatense centrándonos en el análisis de la cartografía de período colonial que evidencia las primeras formas de organización espacial de la producción ganadera.

Según Guillermo Furlong (1937), destacado historiador jesuita, se pueden identificar cuatro períodos en la evolución de la cartografía colonial rioplatense (el 1° de 1500-1544, el 2° de 1544 hasta mediados del siglo XVII, el 3° desde este último hasta mitad del siglo XVIII y el 4° finalizando con la Revolución de Mayo). El criterio de delimitación de estas etapas está vinculado, tanto con los diferentes instrumentos de medición utilizados como con quienes estuvieron a cargo de su confección. En este sentido, Furlong (1937) advierte que

“si los cartógrafos españoles y portugueses delinearon las costas de nuestro país, lenta pero progresivamente desde principios del siglo XVI hasta principios del siglo XVII, cabe a los jesuitas el haber hecho otro tanto del interior de nuestro vasto territorio”(p.11).

Esto último se observa claramente en un mapa que el mismo Furlong (1933) elaboró para registrar todos los recorridos de las expediciones y viajes que realizaron los Padres Jesuitas durante su estancia en el Río de la Plata (Figura 2, izquierda). Si comparamos este mapa con el que el mismo autor considera como el primer mapa especial de este territorio en el que se inscriben los principales accidentes orográficos e hidrográficos (Figura 2, derecha) se destacan algunas singularidades. En primer lugar, se

puede comprender que el peso que adquiere el río Paraná en la cartografía jesuítica está estrechamente vinculado con el conocimiento que estos tenían del mismo. En el mapa de Furlong, el registro de los numerosos recorridos por este río termina otorgándole un espesor similar. De la misma manera, se cartografían de manera más detallada las regiones exploradas y explotadas. El valor de estos mapas no está en su precisión técnica sino en que se basan en la observación y el conocimiento del territorio.

Por otro lado, si hacemos un zoom en el litoral rioplatense podemos destacar que este sector es el único de todo el “Mapa de las Regiones del Paraguay” en el que se consigna textualmente la existencia de estancias, más precisamente al norte de la ciudad de Santa Fe, entre el río Salado y el arroyo Saladillo (Figura 3). Su importancia reside en que este se convierte en el primer vestigio que indica la temprana presencia de la actividad ganadera en el área de estudio. Fundamentalmente si tenemos en cuenta que, como se advierte en la leyenda tomada de una edición posterior, este mapa tenía como objetivo principal registrar los poblados españoles y las reducciones jesuíticas, existentes y destruidas. Como así también se identifican los distintos grupos aborígenes, a los cuales se denomina en las referencias como “infieles”, y a los que sugerentemente se representa de forma similar a la vegetación. Asociación que, como destaca Lois (2006), sigue utilizándose como estrategia en los primeros mapas militares de fines del siglo XIX.

En otro de los mapas elaborados por Furlong (Figura 4, izquierda) para ilustrar su estudio de los Jesuitas y la cultura rioplatense, se registran todos los pueblos fundados tanto por españoles como por jesuitas, representados con círculos negros los primeros y rojos los segundos. De la misma manera se consignan los equipamientos con que contaban cada uno de estos poblados, que como mínimo tenían una escuela. Como se puede observar en este gráfico, en el litoral rioplatense la primera configuración espacial fue llevada adelante por los misioneros jesuitas. Sin embargo, el dato más interesante que encontramos en este mapa es el de la localización de los llamados “establecimientos agrícolas”, representados con círculos rojos sin relleno y de mayor dimensión que los poblados. En el relato que hace el autor, se deja en claro que esta denominación es extendida a la actividad ganadera, fundamentalmente en Santa Fe donde destaca el predominio ganadero de las estancias y su condición de “modelos” en su género.

La comparación de este mapa confeccionado por Furlong con uno delineado por el padre Cardiel en 1760 nos permite reconocer la intención de ambos de construir el mapa como documento histórico. El segundo (Figura 4, derecha), además de registrar los distintos tipos de poblados, se encuentra plagado de notas y leyendas que refieren a sucesos que fueron significativos en el proceso de colonización jesuítico. Principalmente se describen los sitios donde tuvieron lugar matanzas de padres

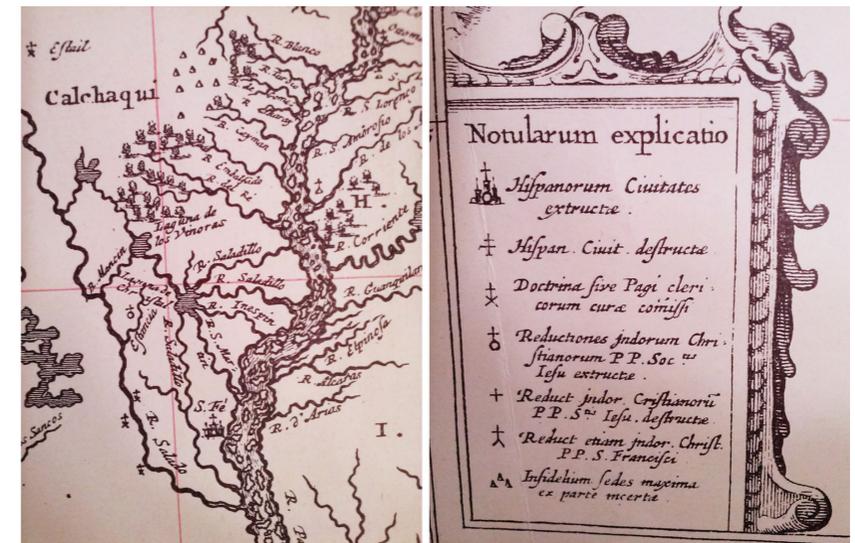


Figura 03. Primeros registros de estancias en el litoral rioplatense. a) Recorte del Mapa de las regiones del Paraguay (Figura 2b) _1647_ Padre Luis Ernot. b) Leyenda publicada en una edición posterior del mismo mapa.

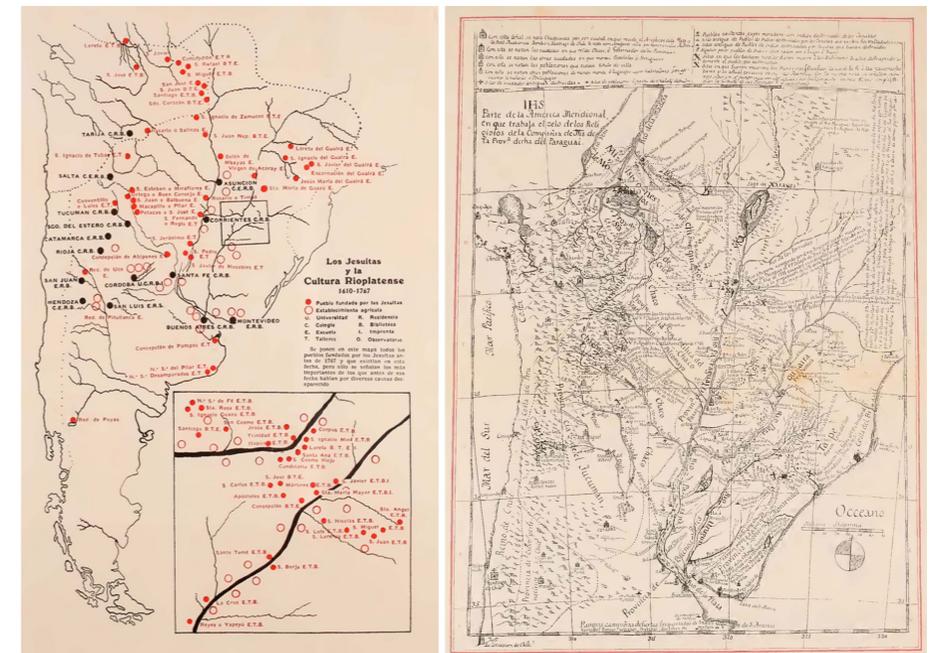


Figura 04. Territorios apropiados, territorios en disputa. a) Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense. 1610-1767. b) Parte de la América Meridional_1760_ Padre José Cardiel.

jesuitas en manos de pueblos aborígenes, lo que nos permite tener una visión más acabada de los territorios en disputa. Esta puja, como se advierte en numerosos relatos, estaba vinculada con el acceso a los recursos, que en ese momento era fundamentalmente el ganado cimarrón cazado en las llamadas “vaquerías de indios” (Coni, 1930; Lucaioli y Nesis, 2007).

Esta situación de disputa por el espacio ganadero se observa con mayor claridad en los mapas que se confeccionaron para definir los límites entre las jurisdicciones de España y Portugal (Figura 5). En ambas representaciones gráficas del territorio son las “estancias de ganado mayor y menor” el registro espacial que adquiere mayor relevancia. Por esto entendemos que el hecho de que se consignen con tanto detalle en los mapas que se elaboraban para establecer los dominios efectivos del espacio está vinculado con el interés generado por esta actividad productiva, fundamentalmente en el litoral rioplatense (Figura 5, derecha). Asimismo, este último mapa confirma los tempranos vínculos entre las estancias emplazadas en ambas orillas del río Paraná, tal es así que los espacios ganaderos registrados en el actual territorio entrerriano se denominan como “estancias de S. Fe”.

Esta forma de consignar en el mapa las estancias se puede explicar a partir de los estudios que sobre la Compañía de Jesús en Santa Fe hace el arquitecto L. M. Calvo (1993). Este autor se refiere a los dominios

santafecinos sobre las tierras de la otra banda del Paraná que desde 1662 adquirieron los Jesuitas. El objetivo de la compra de terrenos para conformar estancias era evitar que el ganado sea robado por los indios, situación que tenía lugar en las estancias santafecinas. De todas maneras, las habituales incursiones de los pobladores de la ciudad de Santa Fe, como así también de los indios charrúas, llevó a que estas extensas estancias fueran explotadas casi exclusivamente a través de vaquerías de ganado cimarrón ya que era un espacio propicio para el pastoreo natural y la libre reproducción del ganado (Tornay y Suárez, 2003). Es por esta razón que en la margen izquierda del río Paraná no se llegó a conformar una red de estancias como ocurrió en la margen derecha. En esta última, “las estancias jesuitas constituyeron no sólo un soporte económico para su Colegio, sino también baluartes y puestos de avanzada de las fronteras” (Calvo, 2001, p. 98).

En lo que refiere al sistema de organización de las estancias ganaderas, encontramos que la mayoría de los mapas se centran en la descripción de la región entorno al pueblo misionero de Yapeyú, hoy provincia de Corrientes (Figura 6). De todas maneras, estos mapas nos permiten conocer cuál era la forma en la que generalmente se organizaban las estancias jesuíticas, su lógica de configuración y del manejo de los recursos. En el “Mapa de las reducciones Guaraníes” (Figura 6, izquierda) se puede apreciar a simple vista las grandes extensiones que ocupaban las llamadas

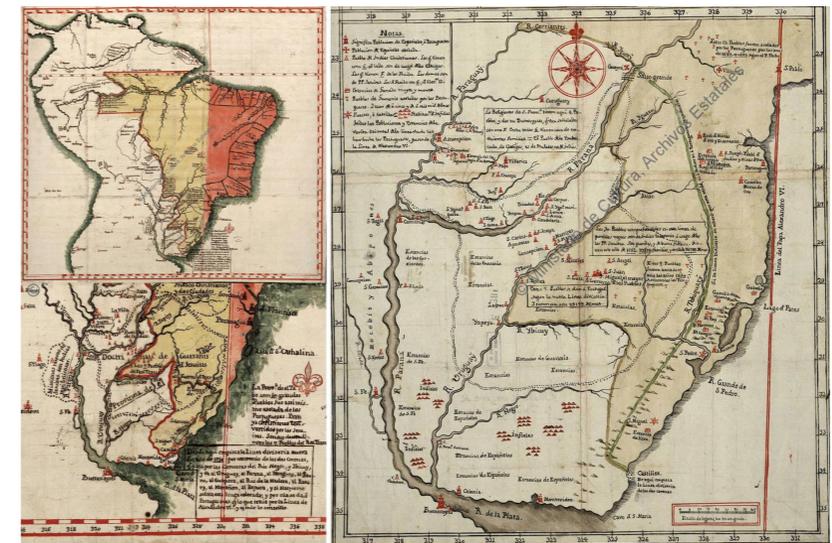


Figura 05. El espacio ganadero en los mapas de delimitación de las colonias. a) Mapa de una parte de la América del sur con zoom inferior del litoral rioplatense_1750_NN. b) Mapa de la gobernación del Paraguay y Buenos Aires, con la línea divisoria de las tierras de España y Portugal_1752_NN.

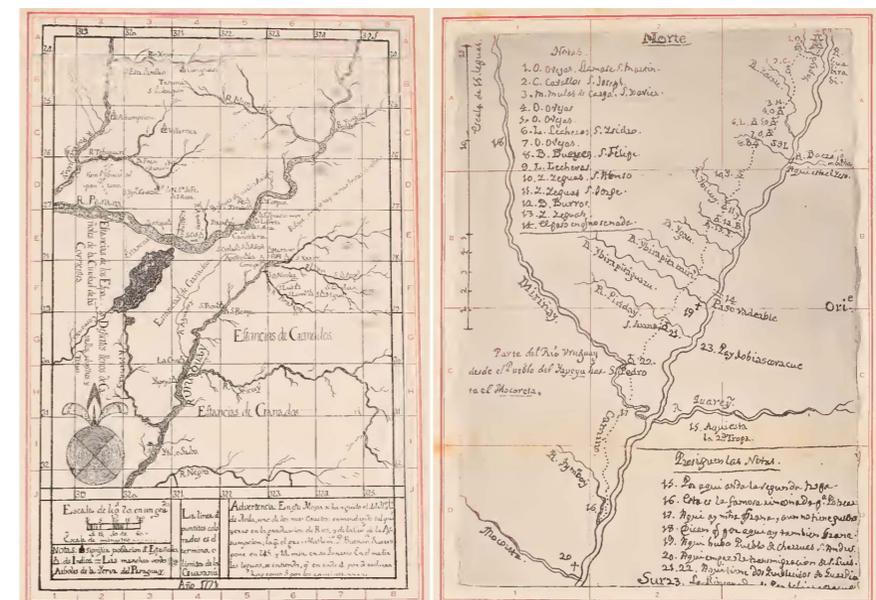


Figura 06. Forma de configuración territorial de las estancias ganaderas jesuíticas. a) Mapa de reducciones guaraníes_1771_ Padre José Cardiel. b) Parte del Río Uruguay, desde el Pueblo de Yapeyú hasta Mocoreta_1780?_Padre Sánchez Labrador.

estancias de ganados que llegaron a tener hasta 2 millones de hectáreas de superficie. Asimismo, se puede advertir la relación del emplazamiento de las estancias con los caudalosos sistemas fluviales del río Uruguay y Paraná. Otra clave del emplazamiento de las estancias en el litoral rioplatense, según Tornay y Suárez (2003), es la vegetación. Por un lado, los montes nativos que acompañan los cursos de agua, utilizados para sombra y abrigo del ganado. Y, por otro lado, la transformación del suelo de altos pajonales a extensos pastizales gracias al abono y el pisoteo de la hacienda.

Por otro lado, el cambio de escala del mapa del padre Labrador (Figura 6, derecha) nos permite un análisis más preciso de forma de organización de las estancias que entendemos, a partir de lo expuesto anteriormente, respondía a un manejo adecuado del territorio. En este croquis territorial se apuntan los diferentes puestos que se asientan sobre el río Uruguay y sus afluentes, vinculados por un camino que los atraviesa y comunica. A partir de las referencias del mapa se identifica que cada puesto se ocupaba de la cría y engorde de un tipo de ganado (ovejas, caballos, mulas, bueyes, burros, vacas lecheras), que existían lugares específicos para las rinconadas y pasos, como también sitios donde se asentaban las tropas.

Asimismo, esto se confirma en estudios que describen que el ganado rotaba en diferentes áreas de la estancia según el “ciclo productivo”, las distintas calidades de

pastos, la estacionalidad de los mismos y la variabilidad pluviométrica. Como así también, los núcleos urbanos que se encontraban dentro de la estancia, tenían una jerarquía según su rol territorial y ubicación geográfica (puestos/postas/fortines) y según las actividades que allí se desarrollaban (amanse/cría/engorde). De la misma manera, de esta jerarquía dependían las edificaciones con las que contaban (casco/capilla/ranchos/corrales) y la población necesaria para las tareas que allí se realizaban (Morales Vázquez, 2007).

Volviendo al espacio santafecino, resulta interesante destacar que Furlong (1933) lo considera en sus estudios como el territorio donde las estancias se caracterizaban por dedicarse a la industria de la carne y el comercio de ganado. Según el autor, las estancias de determinadas áreas del sistema jesuítico pueden reconocerse por el desarrollo de una actividad particular, como por ejemplo la producción de muebles, cal, quesos, telares, entre otras. De la misma manera, este historiador sostiene que las estancias jesuíticas fueron las más organizadas hasta fines del siglo XVIII. En este sentido, resalta como ejemplares en la provincia de Santa Fe las estancias de las Tunas y San Miguel, también conocida como Carcarañá.

La estancia San Miguel de Carcarañá es la única sobre la que se conservan registros gráficos (Figura 7), la diferencia con el resto de la cartografía que vinimos analizando es

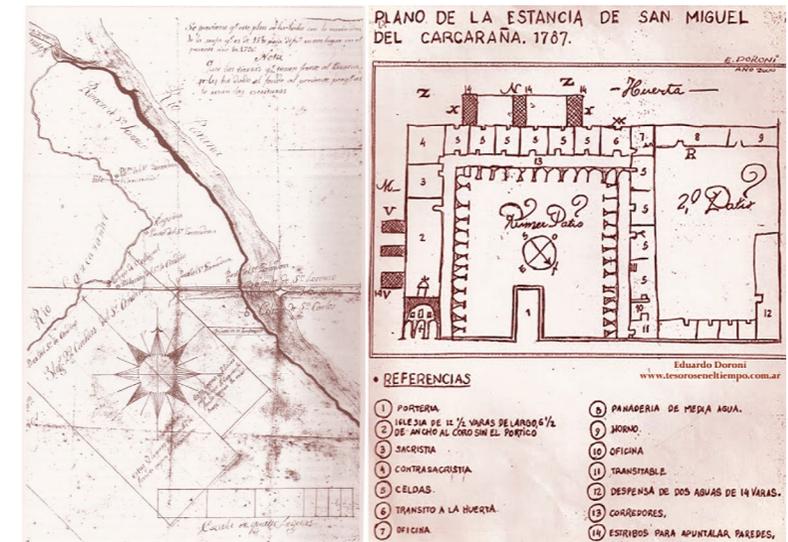


Figura 07. La organización del espacio dentro de la estancia ganadera jesuítica. a) La estancia de San Miguel de Carcarañá_1796_NN.” b) Plano del casco de la estancia de San Miguel_1787_NN (posiblemente elaborado por Franciscanos).

que estos planos no fueron confeccionados por padres jesuitas, a pesar de haber sido fundada por ellos en 1719. La autoría de los mismos es adjudicada a la orden franciscana, quienes adquieren el casco de San Miguel años después de la expulsión de la Compañía Jesuítica en 1767. Precisamente en 1796, año en que se ejecuta este mapa, los franciscanos se trasladan definitivamente a la bajada de San Lorenzo. La localización de la estancia era estratégica: próxima a diversos cursos de agua, en el camino de Santa Fe a Buenos Aires y comprendía aproximadamente unas 20 leguas a ambos márgenes de la desembocadura del río carcarañá en el Paraná donde, asimismo, se forma un rincón de contención que servía para los rodeos de animales (Calvo, 1993).

Al observar el mapa podemos identificar rápidamente que fue elaborado para el registro catastral de parte de los terrenos de la estancia vendidos al Sr. Andino, fundador del poblado que lleva su nombre. Sin embargo, lo interesante de esta cartografía es que se puede identificar la localización de los antiguos puestos de la estancia San Miguel a pesar de que los mismos se hayan registrado con otra nomenclatura. Esto nos permite corroborar la estrategia de organización de las estancias jesuíticas, con diversos puestos asociados a una población cercana que les servía de defensa. Como así también ubicados de forma equidistante en relación a la función que tenían dentro de la estancia, como por ejemplo los puestos señalados como “paraje”, “rincón”, “potrero”.

Asimismo, la planta del casco de la estancia da cuenta de la existencia de una arquitectura rural jesuita en la provincia de Santa Fe de una importante escala y complejidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Por lo expuesto anteriormente podemos confirmar que la cartografía histórica entendida como un objeto de cultura, y no simplemente como una producción técnica, se convierte en la fuente figurada más pertinente para comprender la evolución de los paisajes, tanto de su configuración física como de sus imaginarios. Así como su condición de imagen le confiere la capacidad de comunicar de manera clara e “instantánea” los resultados de complejos procesos de transformación. Tal es así, que en esta primera pesquisa a través de los mapas jesuíticos pudimos visibilizar el temprano proceso de configuración del paisaje ganadero. Como así también, la relación sociedad-naturaleza que comienza a construirse desde estas representaciones territoriales.

De esta manera, este trabajo constituye un primer avance interpretativo que se convierte en insumo para la elaboración de una cartografía intencionada del proceso de construcción del paisaje ganadero en el litoral rioplatense. El redibujo del territorio se plantea como un método que permite simultáneamente describir e interpretar el territorio, como forma de analizar las permanencias y las relaciones de

los elementos que lo componen. Este volver a dibujar, implica dos lógicas complementarias: la sintética y la analítica. La primera entiende que el territorio, más allá de su complejidad, puede reducirse a imágenes sintéticas resultado de una lectura de sus principales características identitarias. La segunda, comprende una lectura más detallada y descriptiva posible a partir de las actuales metodologías para el estudio del paisaje mediante el uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG).

Revisitar la cartografía histórica desde esta nueva perspectiva se presenta entonces como una herramienta que complementa a los proyectos GIS. Los mismos son dispositivos que permiten la superposición de capas temáticas y la vinculación de información cuantitativa con diversos elementos geométricos (puntos, líneas, superficies). Sin embargo, tienen limitaciones, como por ejemplo, que están supeditados a las diversas unidades espaciales en las que se recolectan los datos de fuentes diversas y a la perspectiva administrativa de esas formas de fragmentar el territorio para su análisis. En definitiva, entendemos que la complejidad del paisaje requiere de un abordaje que atienda tanto a sus cualidades materiales como a las simbólicas. De manera tal que su conocimiento pueda aportar a la formulación de proyectos territoriales sobre la base de paisajes culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, C., y SARLO, B. (1997). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- CALVO, L. M. (2001). Tomo 9: Las estancias. En: *La Herencia Jesuítica en Santa Fe* (pp. 97-108). Santa Fe, Argentina: El Litoral.
- CALVO, L. M. (1993). *La Compañía de Jesús en Santa Fe. La ocupación del espacio urbano y rural durante el dominio hispánico*. Santa Fe, Argentina: Ediciones Culturales Santaferinas.
- CAUQUELIN, A. (2006). Paisaje y ciberespacio: una visión perspectiva. En: Maderuelo, J. (Dir.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 173-186). Madrid, España: ABADA.
- CONI, E. A. (1930). *Historia de las vaquerías de Río de la Plata (1555-1750)*. Madrid: Olózağa.
- DARWIN, C. (1921). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo. Tomo 1*. Madrid, España: Calpe.
- FAVELUKES, G. (2012). Imágenes del territorio. Mapas, cultura y ciudad. En: Cicutti, B. (Comp.), *La cartografía como objeto de cultura. Materiales para su discusión* (pp. 23-48) Buenos Aires: NOBUKO.
- FURLONG CARDIFF, G. (1937). Cartografía Colonial Rioplatense. En H. A. Lattanzio (presidencia), *1° Conferencia Argentina de Coordinación Cartográfica*. Conferencia llevada a cabo en Buenos Aires, Argentina en 1936.
- FURLONG CARDIFF, G. (1936). *Cartografía jesuítica del Río de la Plata*. Buenos Aires: Peuser.
- FURLONG CARDIFF, G. (1933). *Los jesuitas y la cultura rioplatense*. Montevideo: A. S. Ardoino.
- GÓMEZ SAL, A. (2006). La naturaleza en el paisaje. En: Maderuelo, J. (Dir.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 83-106). Madrid, España: ABADA.
- MADERUELO, J. (2008). Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje. En: Maderuelo, J. (Dir.), *Paisaje y territorio* (pp. 57-82). Madrid, España: ABADA.
- MASOTTA, C. (2007). *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX* (1° ed). Buenos Aires: La Marca.
- MORAES VÁZQUEZ, M. I. (2007) Crecimiento del Litoral rioplatense colonial y decadencia de la economía misionera: un análisis desde la ganadería. *Investigaciones de Historia Económica*, 3 (9), 11-44.
- NOGUE, J. (Ed.), (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LOIS, C. (2009). Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, (13).
- LOIS, C. (2006). Técnica, política y deseo territorial en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941). *Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 10(218), 52.

BOULEVARD OLÍMPICO: EL *GRAFFITI* COMO PRÁCTICA CULTURAL DE LA CIUDAD

Aline de Souza Oliveira

LUCAIOLI, C., & NESIS, F. (2007). Apropriación, distribución e intercambio: el ganado vacuno en el marco de las reducciones de abipones y mocoví (1743-1767). *Andes*, (18), 129-152.

LUDMER, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1ª ed). Buenos Aires: Libros Perfil.

RAMA, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: ARCA.

ROGER, A., (2007). *Breve Tratado del paisaje*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

RAMOS, J. (1992). *La aventura de la Pampa Argentina. Arquitectura, ambiente y cultura*. Buenos Aires: Corregidor.

SARMIENTO, D. F. (2009). *Facundo* (2ª ed.). Buenos Aires: Beeme.

SILVESTRI, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.

TORNAY, M. L., Suárez, T. (2003). Poblaciones, vecinos y fronteras rioplatenses. Santa Fe a fines del Siglo XVIII. *Anuario de Estudios Americanos* (60), 521-555.

TORRE REVELLO, J. (1938). *Mapas y planos referentes al Virreinato del Plata conservados en el Archivo General de Simancas*. Buenos Aires: Peuser.

URTEAGA, L., (2009). Los mapas y la historia del paisaje: una reflexión a partir de la cartografía histórica de las ciudades de Marruecos. En:

Maderuelo, J. (Dir.), *Paisaje e historia* (pp. 243-274). Madrid, España: ABADA.

WALLERSTEIN, I., (2007) *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.

ZUSMAN, P., (2004, Octubre). Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea. Ponencia presentada en el *II Seminario Internacional sobre Paisatge*. Barcelona.

FUENTES DE LAS IMÁGENES

Figura 1: a) Elaboración propia a partir de planos del Instituto Geográfico Nacional, Subsecretaría Recursos Hídricos y Burkart (1999). b) David Rumsey Map Collection.

Figura 2: a) Furlong (1933). b) Furlong (1936).

Figura 3: Furlong (1936).

Figura 4: a) Furlong (1933). b) Furlong (1936).

Figura 5: Torre Revello (1938).

Figura 6: Furlong (1933).

Figura 7: a) <http://www.tesoroseneltiempo.com.ar> Extraído del libro "Jesuitas y Franciscanos en el Carcarañá" b) Plano publicado por Juan Carlos Borques, diario La Capital. Rosario. 09/09/1929.

ALINE DE SOUZA OLIVEIRA

Doctora (Cand.) en Urbanismo, Programa de Postgrado en Urbanismo, Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil). Master en Artes Visuales, Programa de Postgrado en Artes Visuales, Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil). Arquitecta, Urbanista y Bachiller en Grabados, Universidad Federal de Paraná (Brasil).

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de agosto de 2018.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 21 de noviembre de 2018.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: DE SOUZA OLIVEIRA, A. (2018). Boulevard olímpico: El *graffiti* como práctica cultural de la ciudad. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 8, 83-104.

El presente trabajo fue realizado con el apoyo de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES) y el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPQ).

RESUMEN

El presente texto trata de la práctica cultural del *graffiti* en iniciativas institucionales de reestructuración urbana. Presentamos como caso de estudio el Boulevard Olímpico, localizado en la zona portuaria de Río de Janeiro, abierto al público con la inauguración de los Juegos Olímpicos Río 2016. Después de ser revitalizada, la región portuaria tuvo sus usos y funciones resignificadas, tornándose un polo innovador en la producción de *graffiti* y murales, asumiendo la forma de una galería de arte a cielo abierto. El objetivo de este artículo es abrir un debate reflexivo sobre el interés de las iniciativas institucionales de reestructuración urbana por la práctica cultural del *graffiti* y comprender las funciones que ésta cumple para las instituciones.

Palabras Clave: *Graffiti*, Boulevard Olímpico, Rio de Janeiro, Espacio Público, Planificación Urbana.

RESUMO

O presente artigo trata da prática cultural do *graffiti* em iniciativas institucionais de reestruturação urbana. Apresenta-se como estudo de caso o Boulevard Olímpico, localizado zona portuária do Rio de Janeiro, aberto ao público com a inauguração dos Jogos Olímpicos Rio 2016. Após ser revitalizada, a região portuária teve seus usos e funções ressignificados e tornou-se um polo inovador na produção de *graffiti* e murais, assumindo a forma de uma galeria de arte à céu aberto. O objetivo deste artigo é refletir sobre o interesse de iniciativas institucionais de reestruturação urbana pela prática cultural do *graffiti* e compreender as funções que esta prática cumpre para as instituições.

Keywords: *Graffiti*, Boulevard Olímpico, Rio de Janeiro, Espaço Público, Planejamento urbano.

INTRODUCCION

La ciudad es el lugar del acontecimiento cultural y del abrigo de diversidades de acciones, modos de vidas y relaciones. La cultura urbana contemporánea está saturada de recursos visuales y hay cada vez menos lugares en la ciudad donde podemos andar sin encontrar alguna imagen en el camino. Componiendo esta gran diversidad de imaginarios, vemos un tipo en especial que se ha destacado en los últimos años: el 'graffiti mural', una producción de alta calidad técnica y estética, con dimensiones cada vez mayores, realizados sobre muros y medianeras de los edificios.

El presente texto trata de la práctica cultural del *graffiti*¹ en iniciativas institucionales de reestructuración urbana, presentando el caso de estudio del paseo público Boulevard Olímpico. Localizado en el borde sudoeste de la Bahía de Guanabara, corresponde a uno de los trechos del Frente Marítimo Prefeito

1 El vocablo *graffiti*, deriva del radical griego *grapho*, de *gáphien*, ou *graphis* en latín, que significa escribir, describir, dibujar. El término italiano que designa la escrita en los muros y las paredes de las ciudades de la antigüedad es el *graffito* (su plural, *graffiti*). Así, toda y cualquier inscripción en los muros y paredes dentro de los otros soportes es considerado *graffiti*. En este trabajo, por ser un término más amplio y presente en las diversas fuentes de análisis, se utiliza la acepción en italiano "*graffiti*", en vez de la palabra portuguesa "grafite" o castellana "grafiti".

Luiz Paulo Conde de la recién revitalizada zona portuaria de Río de Janeiro. El Boulevard fue abierto al público con la inauguración de los Juegos Olímpicos Río 2016, después de haber sido revitalizado el espacio urbano y resignificado sus usos y funciones, tornando la región portuaria en un polo innovador en la producción del 'graffiti mural'. Las fachadas de los almacenes del puerto se transformaron en telas para que los artistas críen sus trabajos y la Avenida Rodrigues Alves asumió la forma de una galería de arte a cielo abierto. Cabe destacar que, la realización del mural "Etnias - Todos somos uno" del artista Eduardo Kobra y el proyecto Inside Out, del francés J.R. que fueron incorporados como atractivos turísticos.

El *graffiti* está relacionado con los conceptos de identidad, espacio público, propiedad privada, transgresión, arte, publicidad, aceptabilidad, apropiación, política y vandalismo. Es una práctica cotidiana que despierta la convivencia social y ayuda a promover el debate cívico a través de los muros y de otras superficies. Estas informaciones visuales sirven de soporte y de vehículo de manifestación y de comunicación entre aquellos que la producen y su receptor. La práctica del *graffiti* estimula construcciones simbólicas que trabajan en la configuración de identidades y afectos. También es capaz de resignificar ambiente sociales y culturales, contribuyendo así, con el diseño espacial de las nuevas situaciones urbanas.



Figura 01. Graffiti Kajaman (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Autoría: Aline Oliveira.

Aunque la función transgresora e innovadora del arte no puede ser controlada, ha sido creciente el número de iniciativas oficiales que estimulan la producción artística en el espacio público. En este caso, presentaremos la galería de arte a cielo abierto creada en el Boulevard Olímpico, porque creemos que ella nos ayudará a reflexionar, de manera más evidente y menos contradictoria, el interés de las iniciativas institucionales por la práctica del *graffiti*. Este artículo tiene por objetivo buscar comprender las funciones que esta práctica cumple para las instituciones, al transformar el ambiente social y cultural de una región urbana.

Una vez que se percibe la existencia de las diferentes posibilidades de moldar el espacio urbano y transmitir pensamientos, ideas y

mensajes, se cuestiona: ¿por qué las iniciativas institucionales se han interesado por la práctica del *graffiti*, una vez que su uso nunca fue neutro ni inocente?

Se cree que en el caso del Boulevard Olímpico, el equipo responsable por la revitalización del Puerto Maravilla, junto con la Municipalidad y el Instituto EixoRio, crearon mecanismos, por medio del cual, el *graffiti* se configuró como mercancía cultural de una ciudad espectacular y atractiva, transformándose en un elemento auténtico de identidad de Río de Janeiro.

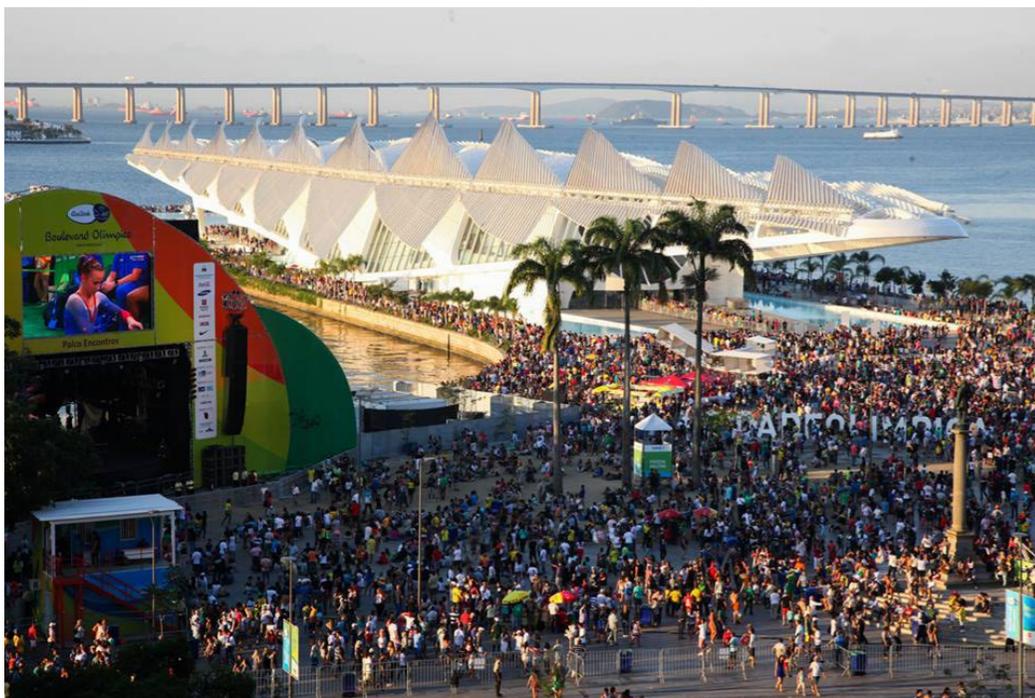


Figura 02.
Boulevard Olímpico, Região Portuária, Río de Janeiro (2016). Autoría: Desconocido.

EL BOULEVARD OLÍMPICO Y LA CREACIÓN DE UNA NUEVA IMAGEN DE LA CIUDAD

El Boulevard Olímpico localizado en la zona portuaria de la ciudad de Río de Janeiro, fue abierto al público en 2016 junto al inicio de los Juegos Olímpicos. Con la preocupación de “expandir el espíritu olímpico por toda la ciudad”², en un contexto de divulgación global, el área tuvo sus usos y funciones resignificadas y transformadas en área de entretenimiento

² Macieira, 2016.

urbano y consumo cultural durante la realización de los Juegos.

El resultado más visible de esta acción, tuvo como actores principales, los empresarios asociados al poder público, a través de la creación de áreas de ocio y de alimentación, para ocupar el Boulevard y atraer turistas. Las diversas atracciones artísticas y culturales – como shows, presentaciones de artistas callejeros, manifestaciones populares y atracciones temáticas -, recibieron destaque de los medios, exhibiendo su imagen para todo el mundo. Además, esas imágenes fueron

responsables de crear y alimentar el proceso fantástico, dando continuidad al espectáculo local para atraer nuevos turistas.

El proceso de “culturalización” del espacio urbano³ basado en la venta de la imagen de las ciudades fue diseminado hace más de cuarenta años. La culturalización consiste en una fuerte tendencia de renovación de las áreas urbanas estratégicas, con el objetivo de crear iconos culturales capaces de competir, a nivel internacional, por inversiones y turismo. Iniciada en los Estados Unidos entre las décadas de 1970/1980, con la revitalización del tejido urbano degradado⁴. En Europa, el proceso de “culturalización” fue asociado a la construcción de grandes equipamientos del arte y de entretenimientos de carácter y escala espectacular⁵. Así, muchas de las ciudades de final del siglo XX, se involucraron en la economía simbólica, aprovechándose de la cultura y el turismo cultural como base de su poder competitivo en la escala regional, nacional y global.

Esta nueva tendencia de renovación urbana, representa un campo de actuación tanto del mercado, cuanto del poder público, para planificar las ciudades a partir de acciones estratégicas para el desarrollo del turismo. La arquitectura y el urbanismo desempeñan un papel fundamental en la creación de escenarios

³ Vaz, 2004; Seldin, 2015.

⁴ Zukin, 1982; Seldin, 2015.

⁵ Evans, 2001; Seldin 2015.

en las ciudades turísticas, al producir espacios públicos “pulidos”, con identidad cuidadosamente escogidas para representar apenas memorias, modos de vida e historias vendibles.

La instrumentalización de la cultura adquiere la función de dinamizar el mercado inmobiliario y turístico, ya que, actualmente, tiene el papel de ofrecer tentaciones y exponer atractivos, seduciendo y fascinando al público⁶. Su función es crear nuevas necesidades y, además de servir a la sociedad, ella sirve al mercado de consumo. Según Harvey⁷, el “molde de la cultura”, como característica representativa del capitalismo, realiza su papel contemporáneo de producir deseos y fantasías, como también, su propia transformación en mercancía.

La tendencia de renovación que encuadra el paisaje urbano en la ruta del consumo cultural contribuye para la creación de modelos emblemáticos. Como por ejemplo, podemos citar las transformaciones urbanas realizadas en la ciudad de Bilbao, en España, con el componente de marca cultural y con obras arquitectónicas de importancia internacional. Las ciudades de Barcelona, en España, y Sidney, en Australia, se tornaron emblemáticas por las remodelaciones urbanas realizadas por los Juegos Olímpicos de 1992 y 2000, respectivamente. Estamos tratando de proyectos intencionalmente pensados para provocar

⁶ Bourdieu, 1984.

⁷ Harvey, 2011, p. 63.



Figura 03. Museo de Arte de Río y Museo del Mañana, Río de Janeiro (2018). Autoría: Aline Oliveira.

impactos y que pasaron a ser considerados “paradigmas de las transformaciones del ambiente urbano”. Este modelo se tornó común entre los administradores públicos que pasaron a considerar los costos y los beneficios de remodelar el espacio urbano como forma de atraer capital para los centros urbanos.

El creciente deterioro de las regiones hizo que los gestores urbanos trataran de reavivar las economías locales y la quiebra financiera de los mercados inmobiliarios a través de inversiones en nuevas imágenes de sus ciudades, como polos culturales de destaque. Después de pasar décadas perdiendo importancia económica, cultural y social, la

zona del Puerto de Río de Janeiro, pasó a ser vista como área potencial para las inversiones, tanto del poder público, como del privado. La propuesta de reestructuración urbana de la región, surgió como oportunidad de reafirmar el papel dinámico del centro de la ciudad a partir de la atracción de nuevo emprendimientos residenciales y comerciales para densificar la ciudad.

El Plano de Recuperación y Revitalización de la Región Portuaria, que comenzó a ser desarrollado en 2001 con el apoyo del poder federal y estatal, propuso acciones que se consolidaron, básicamente, en intenciones de ennoblecimiento del espacio público. En 2009,

fue creada la Operación Urbana Consorciada de la Región del Puerto de Río de Janeiro, conocida como Puerto Maravilla.

El Puerto Maravilla se reinventó como punto turístico en la búsqueda de alcanzar el status de “capital cultural”. El paisaje local obtuvo una mejor calidad con la implementación de una serie intervenciones físicas, como construcción de nuevas redes de infraestructuras y nuevos padrones de pavimentación y arborización. Para la reactivación de actividades económicas y culturales fueron construidos edificios relacionados al turismo y al entretenimiento, produciendo nuevos escenarios de ocio. Las nuevas anclas culturales de la región son el Museo de Arte de Río (MAR) junto al Museo del Mañana, del arquitecto español Santiago Calatrava, reconocido por ser un proyecto arquitectónico de fuerte espectacularidad.

La presencia de cultura en un determinado recorte espacial, bajo la forma de un edificio, de actividades artísticas y cierto estilo de vida, denota poder e implica un aumento del valor de la tierra urbana. En ese contexto, una de las mayores críticas acerca de la “culturalización” urbana es la predilección por ciertas áreas de mayor visibilidad de la ciudad, que genera niveles de desarrollo urbano desiguales entre las diversas áreas de la ciudad. Como consecuencia, el acceso a los nuevos espacios culturales también es dispar y privilegia a algunas camadas de la población. Una vez que, los grupos sociales que tienen acceso a la oferta

de espacios culturales de carácter espectacular son restringidos, contribuyendo con los procesos de segregación, exclusión y fragmentación cultural, social, política y territorial.

LA GALERÍA DE ARTE A CIELO ABIERTO

Las superficies de los muros de la ciudad, son constantemente disputadas, exprimiendo los diferentes discursos, de actores y acciones que acontecen en el espacio público. Aunque la función transgresora e innovadora del arte no puede ser controlada, es creciente el número de iniciativas que estimulan el arte en la ciudad. El arte público, más específicamente el *graffiti* y los murales, abordados en este texto, se asocian directamente al proceso de revitalización del Puerto de Maravilla, que se benefició de obras de artistas de renombre local e internacional, como es el caso de Eduardo Kobra y el mural Etnias – Todos somos uno.

Definir un arte que sea público, nos obliga a considerar las dificultades que rodean ese concepto, una vez que, lo acompañamos a la vocación pública del arte a lo largo de su historia. El término “arte público”, ya fue aplicado a espectáculos teatrales presentados en locales públicos, así como proyecciones públicas del cine. La arquitectura también, ya fue llamada de arte público, así como la cultura callejera. En los años 1970, el arte público entró en el vocabulario de la crítica del arte, refiriéndose a las nuevas experiencias del espacio urbano, tomando la escena norteamericana a partir



Figura 04. Mural Etnias – Todos somos uno, Eduardo Kobra (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Autoría: Paulo Múmia.

de los años 1960⁸ y popularizándose en las ciudades europeas y americanas, en la segunda mitad de los años 1980, impulsadas por las políticas públicas de la cultura.

El arte público⁹, en el sentido literal, es aquel arte de libre acceso que pertenece a los museos, a los acervos o a cualquier monumento

8 En el arte, el concepto de lugar pasó a ganar importancia en las propuestas hechas a partir de la década de 1960, cuando fue observado una nueva tendencia del arte al voltearse para el espacio – sea él de galería, de ambiente natural o de áreas urbanas. Esta tendencia se desdobló en instalaciones, performance, arte progresivo, land art, graffiti art, etc. Al articular diferentes lenguajes y desafiar las clasificaciones corrientes, estas obras colocan en cuestión el carácter de las representaciones artísticas y la definición del arte.

9 Definición de la Enciclopedia Itaú Cultural, 2018.

situado en las calles y plazas públicas. Aunque, en el sentido corriente del término, se refiere a la producción artística realizada fuera de los espacios tradicionalmente dedicados a él. El arte en los espacios públicos, muchas veces fue pensado como punto de referencia en la ciudad, o hasta mismo, se utilizó como imagen de ostentación y poder. Teixeira Coelho comprende que “uno de los trazos necesarios para la plena caracterización del arte público es el hecho de ofrecerse como posibilidad de contacto directo, físico, afectivo, con el público”.¹⁰

El muralismo mexicano puede ser considerado uno de los precursores del arte público, en función de su compromiso político y social. El movimiento de la pintura mural en México, visaba romper con el arte académico y crear un arte original, moderno y auténticamente

10 Coelho, 2004 [1997], p. 49.



Figura 05. Mural en el National Palace, Diego Rivera (1929- 1935). Ciudad de México, México. Autoría: Desconocido.

mexicano. Fundamentado en el principio de que el arte debe tener alcance social y ser accesible al pueblo, los artistas optaron por la producción de murales en lugares públicos, rompiendo con los círculos restringidos a las galerías, museos y colecciones particulares.

El término muralismo se refiere a la pintura realizada en México, en la primera mitad del siglo XX, con carácter realista y monumental. La adhesión de los artistas a los murales de grandes dimensiones está directamente ligado al contexto social y político del país. El movimiento revolucionario, unió a campesinos con los sectores urbanos, después de 30 años de

dictadura, proyectando una nación moderna y democrática con la institución del Ministerio de la Cultura. El programa de pinturas en murales, promovido por la política cultural de un nuevo ministerio, adquirió un lugar destacado en el proyecto educativo y cultural de ese período.

La aproximación entre el movimiento revolucionario y el movimiento muralista se dio por la propuesta de realización colectiva de pinturas con base en postulados de socialización del arte. Ese posicionamiento representaba una contraposición al individualismo burgués y, con él, a la pintura de caballete y cualquier propuesta artística volteada para los medios intelectuales

elitistas. Sin embargo, el muralismo mexicano, partió de especulaciones de un grupo de artistas e intelectuales formados y consagrados en las instituciones del arte burgués, constituyendo así, un movimiento de vanguardia artística, un proceso de ruptura, financiado por el Estado y nacido dentro de las instituciones tradicionales de las artes plásticas¹¹. Según Canclini¹², se establece la crítica de la función del arte en una estructura social capitalista y la defensa de la articulación entre lo lúdico y lo político.

En este artículo, nos interesa pensar el arte público dentro de la tendencia del arte contemporáneo de recuperar el espacio (sea en galerías, en ambientes naturales o en áreas urbanas), desdoblándose en instalaciones, *performance*, arte progresivo, *land art*, *graffiti art*, etc. Estas vertientes son, cada una a su manera, intentos de dirigir la creación artística a las cosas del mundo. Ellas articulan diferentes lenguajes y desafían las clasificaciones corriente, colocando en cuestión el carácter de las representaciones artísticas, la definición del arte, el mercado y el sistema de validación del arte.

La exposición de Artist's Space en Nueva York, realizada en 1975, confirmó el carácter artístico por parte de esta producción clasificada como *graffiti*. En 1983, la exposición Post-graffiti, en la galería neoyorquina Sidnet Janis Gallery, fue representativa para el éxito del graffiti como

medio artístico¹³. En Londres, el *graffiti* en los trenes del metro, generaron intereses de los medios. En 1987, la BBC lanzó el documento *Open space, bad meaning good*, que incluyó una sección con entrevistas a grafiteros. A partir de entonces, el *graffiti*, fue reconocido como producción artística, pasando a integrar al circuito oficial.

El *graffiti*, como expresión cultural, estuvo presente a lo largo de la historia asumiendo diferentes formas y usos. Desde el origen de la existencia humana, se dibujaba en las paredes como medio de comunicación social. Su carácter contestatario emergió con el movimiento estudiantil francés de Mayo del '68, como manifestación de protesta e inconformismo social. En los Estados Unidos, pasó a ser notado al final de la década de 1970, figurando como herramienta de reivindicación del espacio público y lema de identidad de grupos sociales marginales de esa época. En Brasil, emergió en el contexto de la censura de los medios de comunicaciones durante la dictadura militar, como forma de luchar contra la represión y divulgar ideas de izquierda¹⁴.

Actualmente, la palabra *graffiti* es usada internacionalmente para denominar la vertiente visual del arte público que designa todo y cualquier acto de escribir, inscribir, marcar y dibujar sobre muros, paredes y otros

11 Paz, 1987.

12 Canclini, 1980, p.130, 153.

13 Waclawek, 2009.

14 Gitahy, 1999; Medeiros, 2008.



Figura 06.
Graffiti "anarchie". Francia (1968). Autoría: Marc Riboud.



Figura 07.
Graffiti Tracy 168 en el subterráneo de Nueva York (1970). Nueva York, Estados Unidos. Autoría: Desconocido.

soportes¹⁵. Así, el *graffiti* pasó a constituir una mezcla contemporánea que converge muchas tendencias y expresiones visuales como *pichação*¹⁶, *stencil*¹⁷, *lambe-lambe*¹⁸, *sticker*¹⁹, etc. Se entiende en este texto, que la figura entre los ejemplos asociados a la noción contemporánea de arte público, desarrollado en la segunda mitad del siglo XX, como arte accesible, de modo permanente y temporario, es capaz de interferir en construcción afectiva/colectiva del individuo con el espacio.

15 Medeiros, 2008; Prosser, 2010.

16 Para Gitahy (1999), la acepción *pichação*, a pesar de integrarse al amplio concepto del *graffiti*, tiene muchos significados: “acción o efecto de pichar; escribir en los muros y paredes; aplicar piche en; ensuciar con piche; hablar mal”. Se utiliza, en este texto, el significado *pichação* asociado a la marca, mancha y también al protesta, al enfrentamiento, transgresión, siendo considerado simple suciedad o contaminación visual.

17 Stencil es semejante a una tela de estampar ropas, es una técnica que utiliza moldes perforados en telas de cartón a través de los cuales el spray transfiere para la superficie escogida el contenido del dibujo.

18 Lambe-lambe son pósteres artísticos de tamaños variados, reproducidos a través de fotocopias y pegados en los espacios públicos con engrudo.

19 Sticker son ilustraciones en papel adhesivo que pueden ser de pequeñas dimensiones, tamaño A4 o pósteres pegados con engrudo en paredes, postes, pisos, techos y letreros callejeros.

La región portuaria de Río de Janeiro dejó su característica de área degradada para tornarse un lugar referencial de la ciudad. Además de la revitalización por intervenciones del espacio urbano, se observa la reinversión simbólica en esta área a través de la cultura. En 2011 fue creado el festival callejero ArtRua, con el objetivo de integrar el arte al movimiento de revitalización urbana del Puerto Maravilla. El festival de arte urbano y de *graffiti* organizados por la Municipalidad de Río de Janeiro (financiadora del programa), la Secretaría Municipal de Cultura y el Ministerio de Cultura de Brasil, anualmente ocupa los barrios del puerto, con agendas paralelas a la Feria de Arte Internacional de Río. ArtRua ayudó a fortalecer la práctica del *graffiti* en la región y legitimarla como cultura oficial.

Enfocado en potencializar la escena urbana y ampliar la capacidad turística de la ciudad, en 2013, la Municipalidad creó el Instituto EixoRio. El instituto, que también funcionaría como una plataforma para articular las secretarías municipales y los órganos públicos y privados, tuvo como objetivo:

Acelerar el desarrollo social, económico y cultural de las Zonas Norte y Este de Río de Janeiro; articular el poder público y jóvenes artistas a fin de potencializar la escena urbana; y con la finalidad de generar vitalidad cultural y económica, mejorar la calidad de vida de los carioca, estrechando y valorizando el relacionamiento entre Municipalidad y



Figura 09. Graffiti GaleRio, Rafa Mon, Gilzin Faria, Duim (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Autoría: Aline Oliveira.

la sociedad que busca soluciones para el desarrollo socioeconómico y cultural de la ciudad. (RIO DE JANEIRO – RJ, 2013).

La Municipalidad visaba que “hasta 2016” el Instituto EixoRio actuaría como:

Plataforma de visibilidad positiva de la cultura urbana y desarrollo comportamental de jóvenes talentos, mezclando el arte y la recuperación urbanística, y estimulando la reordenación y conservación urbana a través de dos programas. El primero, el GaleRio, con el objetivo de crear una de las mayores galerías de arte urbano a cielo abierto del mundo. (PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 2013).

Por intermedio de su actuación, un año después, la Municipalidad instituyó el decreto N° 38.307, de 18 de febrero de 2014, conocido como el “Decreto del Graffiti”. En él se reconoce el *graffiti* como “manifestación artística cultural que valoriza la ciudad” y establece criterios y directrices para “el arte del *graffiti* en la ciudad”, o sea, delimita los espacios de la ciudad donde es permitida su práctica.

[El *graffiti*] viene adquiriendo identidad propia y proyectando talentos de relevancia internacional [...], que, como consecuencia de la evidente calidad artística de las obras de los grafiteros cariocas, muchas exposiciones, eventos culturales, oficinas y hasta competiciones viene siendo promovida en la Ciudad de Río de Janeiro con foco en

esa actividad; que los grandes paneles grafitados ya figuran en Río de Janeiro, como marcos emblemáticos y turísticos de gran poder revitalizador para la Ciudad; y la importancia del *Graffiti* y del *Street Art* en los grandes urbanos.

(Río de Janeiro-RJ, 2014).

Esta legislación revela el papel determinante y la planificación por los órganos públicos para la utilización del arte, que pasa a ser incorporada de forma seleccionada, visando el embellecimiento de determinadas áreas de la ciudad.

La actuación del Instituto EixoRio ha sido continua en diversas actividades. El proyecto GaleRio fue iniciado, el día 27 de marzo de 2014, en la conmemoración del Día del Graffiti. En 2015, la institución inauguró “la primera galería municipal del arte urbano” con el objetivo de implementar un polo de creación de este tipo de manifestación cultural. En los meses anteriores a los Juego Olímpicos 2016, el proyecto GaleRio promovió la creación de un corredor artístico en el Boulevard Olímpico. El Instituto EixoRio fue responsable por la curaduría del corredor artístico encomendado grafitis de 20 artistas cariocas: Mario Bands, Bobi, Cazé, Duim, Gil Faria, Juliana Fervo, Heitor Corrêa, Ment, Meton Joffily, Memi, Pakato, RafaMon, Sini, Sark y Spam, Marcelo Lamarca, Mario Ange y Kajaman. Mezclando diferentes perfiles, estos artistas colorearon las fachadas de los Almacenes 7 y 8, en la Avenida Rodrigues

Alves, y los muros que las interconectan²⁰. En algunos casos, las temáticas de los murales se alinearon con otra iniciativa o con una idea previamente designadas (valores olímpicos, amor, amistad, etc.). Rodrigo Sini y Cety Soledad retrataron los diez atletas del Equipo Olímpico de Refugiados, tema propuesto en conjunto por la ONU, el Instituto EixoRio y la Municipalidad.

Además de los trabajos seleccionados para componer la GaleRio, una serie de otros murales y *graffiti* fueron producidos en Boulevard Olímpico. Rita Wainer pintó un mural inspirador del amor mariner; Pamela Castro dibujó la diosa griega Nice; Acme pintó el mural Ciudad Submergida; el proyecto Inside Out del artista francés J.R. tuvo su desdoblamiento en Rio Olímpico; y los grafiteros Afa, Airá Ocroso, Lya Alves, Gil Faria, Meton Joffily e Râl Dozanime fueron convalidado por la Embajada y el Consulado de Francia, junto con la Secretaría Municipal de la Cultura para realizar un mural de re-lectura de la obra de Jean Baptiste Debret.

20 Las imágenes de todos los graffiti realizados en la Avenida Rodrigues Alves, en el Boulevard Olímpico, están disponibles en el levantamiento realizado para la disertación de la Maestría en Arte Visuales Etnias – entre significaciones y representaciones: un marco en revitalización del Puerto Maravilla (2017), presentada en el Programa de Pos-graduación de Artes Visuales – PPGAV, Escuela de Bellas Artes –EBA, Universidad Federal de Rio de Janeiro.



Figura 10. Graffiti Team Refugees, Rodrigo Sini e Cety Soledad (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Autoría: Aline Oliveira.



Figura 11. Graffiti Team Refugees, Rodrigo Sini e Cety Soledad (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Autoría: Aline Oliveira.

El mural Etnias – Todos somos uno, del artista Eduardo Kobra se tornó una obra singular en el contexto en que está introducido. Se cree que el mural se constituyó como ícono y marco para el Boulevard Olímpico, principalmente por su dimensión monumental que llama la atención y genera fascinación a los turistas y orgullo a los cariocas. La invitación para realizar un mural fue hecha por el equipo responsable de la revitalización del Puerto Maravilla, que trabajó en conjunto con el Comité Olímpico Internacional y con la Municipalidad de Río de Janeiro. En los últimos años el trabajo de Kobra ganó reconocimiento y proyección internacional, contando con una gran aceptación del público, el artista Eduardo Kobra y su mural pasó a tener una nueva imagen sobre la región, llamando la atención de los medios, ayudando a atraer una nueva perspectiva, nacional e internacional, cada vez mayor para el Boulevard Olímpico y el Puerto Maravilla.

EL INTERES INSTITUCIONAL POR EL GRAFFITI

El artista es el individuo que aprende a codificar sus vivencias, creencias, valores, aspiraciones y transmitir las por el medio de las imágenes en una superficie colorida. Cuando él crea una imagen, hace una búsqueda de sus sentidos y significados. Por un lado, hay lo que el artista quiere manifestar y desplegar en la constitución formal de su obra, y por el otro, el público receptor es halagado por las formas artísticas. Más allá del acto creador, inherente al proceso

idealizador, el artista es el sujeto capaz de destacar la complejidad de usos y significados de los espacios públicos destinados por la municipalidad a las instalaciones de obras de arte.

El arte público, por ser una práctica social, es una apropiación estética del espacio urbano que, al contribuir con el diseño urbano de diversas situaciones espaciales, puede promover cambios sociales, conectar y modelar la construcción afectiva/colectiva de una ciudad. Las obras presentadas en este artículo, algunas veces bajo la forma del *graffiti*, otras del mural, o aún del 'graffiti-mural', figuran entre los ejemplos asociados a esta noción del arte público, por tratarse de trabajos físicamente accesibles, de carácter permanente o temporario, y en función de su compromiso político y social.

El *graffiti* es una herramienta territorial y discursiva utilizada para moldear el espacio urbano y resignificar la ciudad. Sus representaciones se tornaron una referencia de las relaciones existentes entre la creación artística y las modalidades de revitalización urbana 'culturalizada', visando promover una nueva imagen de la ciudad. Por más que la expresión cultural haya transmutado de una 'cultura marginal' para una 'cultura oficial', permitiendo su uso en formas antes inconcebibles. Las instituciones oficiales descontextualizaron el *graffiti*, a pesar de ser una práctica marginal, de carácter contestatario y de reivindicación

del espacio público, al reconocerlo como manifestación artística y legitimarse como arte público. Al considerarlo útil, las instituciones pasaron a promover y gestionar el *graffiti* de acuerdo con sus necesidades, estimulando su 'práctica oficial' sólo en espacios que ellos consideran adecuados.

El hecho de la práctica oficial del *graffiti* representa, tanto a las instituciones que promueve, cuanto a los grafiteros, cambia la práctica artística en sí. Cuando las instituciones abren nuevas oportunidades para que los grafiteros realicen sus trabajos, no sólo significa mayores oportunidades de empleo para estos artistas, sino que también dan posibilidad, al grafitero y al *graffiti*, de estar presente de diferentes formas y simultáneamente, en variados contextos en el espacio urbano. Es en esta simultaneidad, así como en la relación existente entre los diferentes contextos, en que el *graffiti* está inserto, que existe la posibilidad de subversión. O sea, mientras que la práctica oficial del *graffiti* hace referencia a un contexto urbano 'culturalizado', su práctica 'marginal' coexisten en contextos diversos, alude a modelos e ideas de ciudades verdaderamente alternativas.

La promoción institucional del *graffiti*, en el caso del Boulevard Olímpico y de acuerdo con los objetivos, motivaciones y causas presentados hasta aquí, se constituyó como una acción positiva de la Municipalidad para la ciudad, sus habitantes y su patrimonio cultural;

así como, consiste en una herramienta con gran potencial revitalizador e inclusivo, que fomenta y fortalece manifestaciones marginalizadas. La Galería de Arte a Cielo Abierto del Boulevard Olímpico fue creada y promovida por la Municipalidad como un elemento de capital simbólico colectivo y diferenciador de la ciudad. Además, contribuye para la promoción de Río de Janeiro como una ciudad que ofrece puntos culturales atractivos y una experiencia urbana 'auténtica'. En este sentido, el Instituto EixoRio funciona como órgano que recolecta, ordena y ejecuta las manifestaciones de arte público en intervenciones concretas, delimitadas y con características de cultura hegemónica.

El decreto municipal N ° 38.307, de 18 de febrero de 2014, además de amparar a la Municipalidad en la promoción del *graffiti*, justifica tal promoción resaltando la importancia internacional se da a la manifestación cultural y el potencial de ella como emblema turístico y revitalizador. Al establecer las condiciones para la realización legal del *graffiti*, contribuye para la configuración estética ordenada y controlada del espacio urbano. En este sentido, tanto el decreto municipal, como el Instituto EixoRio, junto al equipo responsable por la revitalización del Puerto Maravilla, crearon un mecanismo por medio del cual el *graffiti* se configuró como mercancía cultural de una ciudad espectacular y atractiva, y se transformó en un elemento auténtico de identidad de Río de Janeiro.

En un momento de promoción, revitalización,

y desarrollo socioeconómico, tanto de Brasil, como de la ciudad de Río de Janeiro, el interés institucional por el *graffiti*, como elemento poco tradicional e innovador, surge para resignificar como arte inclusivo, rejuveneciendo y atrayendo más reinversión de capital. La ciudad dejó ser atractiva, apenas por su belleza natural o su música, ya que estos nuevos elementos históricos y culturales son incluidos en el circuito de atracciones de la ciudad. Río de Janeiro busca cambiar 'la ciudad del *graffiti*', pero establece que el arte debe ser bien cuidado, atractivo, hecho en lugares adecuado, de forma ordenada, con tendencias inclusivas, respetuosas y amigables.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, G. C. (1992). *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arte Pública. (2004). En: COELHO, T. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras.
- Arte Pública. (2018) En: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Verbetes da Enciclopédia.
- BOURDIEU, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, SP: EDUSP.
- CANCLINI, N. G. (1980). *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix.
- COELHO, T. (2004). *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras.
- GITAHY, C. (1999). *O que é grafite*. São Paulo: Brasiliense.
- HARVEY, D. (2011). *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, SP: Edições Loyola.
- MACIEIRA, A. (2016). *Boulevard Olímpico garante diversão durante os Jogos Rio 2016*. Disponible en: <<http://prefeitura.rio/web/guest/exibeconteudo?id=6288208>>. Accedido el: 07 jul. 2018.
- MEDEIROS, M. (2008). *O que dizem os muros da cidade*. Dissertação de mestrado - Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional.

OLIVEIRA, A. R. S. (2017). *Mural Etnias - Entre significações e representações: Um marco na revitalização do Porto Maravilha*. 113f. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Imagem e Cultura - PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

PAZ, O. (1987). *Pintura Mural. In: México en la obra de Octavio Paz III - Los privilegios de la vista*. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica.

PROSSER, E. S. (2010). *Graffiti Curitiba*. Curitiba: Kairós.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Decreto municipal nº 36.925*, de 21 de março de 2013. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Decreto municipal nº 38.307*, de 18 de fevereiro de 2014. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro.

RUA CITYLAB abre portas domingo com programação gratuita no Santo Cristo. (2016). Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4587>>. Accedido el: 18 de noviembre de 2018.

SELDIN, C. (2015). Práticas culturais como insurgências urbanas: o caso do Squat Kunsthau Tacheles em Berlim. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 17, n. 3, p. 68-85.

WACLAWEK, A. (2009). *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008*. Ph-D. Theses - Quebec, Canadá: Concordia University.

FUENTES DE IMAGÉNES

Figura 01. *Graffiti Kajaman* (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Archivo personal.

Figura 02. Boulevard Olímpico, Zona Portuaria, Río de Janeiro (2016). Fuente: <<https://diariodoturismo.com.br/30720-2/>>.

Figura 03. Museo de Arte de Río y Museo del Mañana, Río de Janeiro (2018). Fuente: Archivo personal.

Figura 04. Mural Etnias - Todos somos uno, Eduardo Kobra (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Divulgación consultantship.

Figura 05. Mural en el National Palace, Diego Rivera (1929- 1935). Ciudad de México, México. Fuente:<<https://www.puntadasconhilo.net/2016/12/11/diego-rivera-muralismo-la-revolucion-mexicana/>>.

Figura 06. Graffiti "anarchie". Francia (1968). Fuente: <<http://www.abacq.net/imagineria/>>.

Figura 07. Graffiti Tracy 168 en el subterráneo de Nueva York (1970). Nueva York, Estados Unidos. Fuente: <<https://theredlist.com/wiki-2-343-918-345-544-view-wall-painting-graffiti-profile-tracy-168.html>>.

Figura 08. Graffiti ArtRua, Zeh Palito e Rimon Guimarães (2016). Santo Cristo, Río de Janeiro. Fuente: <<https://diariodorio.com/saiba-mais-sobre-o-artrua-2016-que-acontece-na-regiao-portuaria/>>.

Figura 09. Graffiti GaleRio, Rafa Mon, Gilzin Faria, Duim (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Archivo personal.

Figura 10. Graffiti Team Refugees, Rodrigo Sini e Cety Soledad (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Archivo personal.

Figura 11. Proyecto Inside Out, JR. y Graffiti Panmela Castro (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Archivo personal.

Figura 12. Mural Etnias – Todos somos uno, Eduardo Kobra (2016). Boulevard Olímpico, Río de Janeiro. Fuente: Divulgación consultantship.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

ENVÍO

Los investigadores nacionales o internacionales podrán enviar artículos, resultados de trabajos de investigación o ponencias de congresos, para su publicación en Anales de investigación en Arquitectura antes del 1° de noviembre de cada año mediante,

- vía postal a Br. España 2633, 11300 Montevideo, Uruguay
- vía mail a farqinvestigacion@ort.edu.uy

FORMATO

Contenido de los trabajos:

Los artículos a publicar deberán ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales. Deberán estar escritos preferentemente en idioma español o en su defecto en portugués o inglés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Se solicitará que para las referencias bibliográficas se sigan las pautas elaboradas por la American Psychological Association, A.P.A.

A tales efectos véase:

[Http://www.apastyle.org/learn/tutorial/basic-tutorial.aspx](http://www.apastyle.org/learn/tutorial/basic-tutorial.aspx)

ARBITRAJE:

Los artículos se asignan a un editor encargado del envío y éste los reenvía al evaluador y se inician las rondas de revisión. El sistema de revisión por pares (peer review) consiste en asignar un revisor experto externo, que evalúa el artículo de forma confidencial y anónima.

La aceptación definitiva del manuscrito está condicionada a que el o los autores incorporen todas las modificaciones y sugerencias de mejora propuestas por el revisor, en el caso de que las hubiese, y a que lo envíen nuevamente en un plazo máximo de 30 días.

Entre los criterios para la aceptación o rechazo de los trabajos se valorará la presentación, redacción y organización del material, originalidad, relevancia para la resolución de problemas concretos, actualidad y novedad, significación para el avance del conocimiento científico, validez científica y calidad metodológica.

ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO:

Los artículos seguirán la siguiente estructura:

- Portadilla
- Resúmenes
- Palabras claves
- Texto
- Carpeta de imágenes
- Leyenda de imágenes
- Boceto de diagramación (opcional)

Cada uno de los ítems se deberá enviar en un archivo independiente. Los textos se deberán presentar en programa Word o similar.

PORTADILLA:

Contará con el título del artículo, el nombre del autor y una breve reseña de su CV (No más de 3 líneas).

RESÚMENES:

El artículo debe incluir dos resúmenes (no más de 200 palabras), en el idioma original y en otro idioma. En el caso de ser escrito en español este segundo resumen será en inglés y si fuera en otro idioma será en español.

PALABRA CLAVES:

Las palabras claves del artículo seguirán las mismas directivas de los resúmenes en cuanto a su presentación en el idioma original y en otro idioma.

TEXTO:

Extensión máxima 5000 palabras.

Fuente: Times o Arial 11.

Referencias: notas al pie.

Bibliografía: al final del artículo.

Fuentes de las ilustraciones: al final del artículo siguiendo la numeración de cada figura se debe dejar constancia del autor y de la fuente de cada una de ellas, salvo en los casos de cuadros o gráficas que deben ir en paréntesis luego de la respectiva leyenda.

Importante: el texto para publicar no debe tener incluidas las imágenes.

ILUSTRACIONES:

Las ilustraciones deben grabarse en una carpeta cada una en un archivo JPG, TIF o similar con el número de figura que corresponda.

Cantidad de imágenes: Máximo 12.

Resolución. Máxima resolución, mínimo 300 dpi.

Autoría: las imágenes deben ser del autor o deben haber sido debidamente autorizadas por quienes posean sus derechos para su publicación en Anales de Investigación. Es imprescindible identificar autor y fuente de cada uno de los gráficos a publicar.

LEYENDAS DE IMÁGENES:

Cada figura debe ir numerada con su leyenda. El texto de las leyendas tendrá su propio archivo.

BOCETO DE DIAGRAMACIÓN:

El autor podrá presentar una idea de su artículo planteando la ubicación de las distintas ilustraciones en relación con su texto. Dicha propuesta debe ser un archivo distinto al del texto para publicar que, como se dijo, no debe contener imágenes. Si bien se atenderá el planteo la diagramación final dependerá de las pautas generales para toda la publicación.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

El Consejo Editorial seleccionará los trabajos a publicar valorando especialmente su originalidad y su contribución a la historia y teoría de la arquitectura. Comunicará su decisión a los postulantes con anterioridad al 10 de diciembre de cada año.



ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Participan en esta edición investigadores nacionales e internacionales. Dr. Pablo Frontini aborda la arquitectura moderna de la segunda mitad del siglo XX en Uruguay a través de la definición y sistematización de ciertos parámetros que pueden encontrarse tanto en la práctica del proyecto como en los discursos de los principales protagonistas. Por su parte, Dra. Paula Cardellino realiza un análisis de las relaciones entre alumno y maestro en las aulas escolares uruguayas para poder definir las características espaciales que ayuden a optimizar dicha interacción. Arq. Emilio Farruggia indaga sobre ciertos arquitectos sudamericanos, protagonistas de la arquitectura contemporánea, a partir de la aproximación de las prácticas proyectuales contemporáneas a las prácticas artísticas. Arq. Nadia Jacob estudia las representaciones espaciales del paisaje ganadero del litoral argentino, tomando como punto de partida la cartografía del período colonial, más específicamente aquella vinculada a los jesuitas. Ms. Aline Oliveira investiga sobre los vínculos entre el graffiti, como práctica cultural, y los emprendimientos de reestructuración urbana contemporánea, tomando como caso de estudio el Boulevard Olímpico de Río de Janeiro. Arq. Romina Mariel Fiorentino desarrolla la producción arquitectónica de la Sociedad de Beneficencia en la Argentina a través del estudio de dos obras en la ciudad de Mar del Plata, realiza el análisis de los casos desde la perspectiva foucaultiana de poder, tomando dichos edificios como “dispositivos disciplinares”.



ORT
UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Facultad de
ARQUITECTURA

Facultad de Arquitectura. Cátedra de Historia y Crítica de la Arquitectura
Bulevar España 2633, 11300. Montevideo, Uruguay
www.fa.ort.edu.uy/analesarquitectura
www.ort.edu.uy

Diciembre 2018