

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

PROYECTO CONTEMPORÁNEO: EL LUGAR DE LA HISTORIA



N.06/4 JULIO 2017

[A. LOOS / E. ROGERS] [H. SEGAWA / C. SOLARI] [J. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ / S. BECHIS] [J. SCRIMAGLIO / I. ALMEYDA] [R. FERNÁNDEZ] [F. ALIATA] [R. VERDE ZEIN] [N. ADAGIO] [A.M. RIGOTTI] [P. ARAVENA] [P. VICENTE] [A. MONTI] [J. NUDELMAN] [B. PONZINI] [P. ALBERTALLI] [R. BENEDETTI] [B. CICUTTI] [A. BRARDA] [S. DÓCOLA]



revista

A&P

continuidad



Imagen de tapa :
Casa L. Moholy Nagy, Dessau-Alemania, 1925. Intervención Bruno-Fioretti-Márquez (2014)
Imagen cedida por el Arq. J. Gutiérrez Márquez

Director **A&P Continuidad**

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor **A&P Continuidad N°**

Dr. Arq. Bibiana Cicutti

Corrección editorial

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. María Claudina Blanc

Diseño editorial

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. María Claudina Blanc

Traducciones

Prof. Patricia Allen

Comité Científico

Julio Arroyo (FADU-UNL. Arquisur Revista)

Renato Capozzi (FA-USN Federico II)

Fernando Diez (FA-UP. Revista SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD-UNR)

Héctor Floriani (CONICET. FAPyD-UNR)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET.

CURDIUR-FAPyD-UNR)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD-UNR)

Jorge Nudelman (FADU-UDELAR)

Alberto Peñín (ETSAB-UPC. Revista Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)

Sergio Ruggeri (FADA-UNA)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdetaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (FA-USN Federico II)

Próximo número :

ARQUITECTURA Y CIUDAD: PAISAJES

Diciembre 2017, Año IV – N°7 / on paper / online

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

A&P Continuidad fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

ISSN 2362-6097



AUTORIDADES

Decano

Adolfo del Rio

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Director General de Administración

Diego Furrer

INDICE

Presentación

06

Gustavo Carabajal

Editorial

08

Bibiana Cicutti

Reflexiones de maestros

12

Actualidad de Adolf Loos

Ernesto Rogers

Conversaciones

16

Arquitectura reciente

Hugo Segawa por Claudio Solari

24

Construir sobre lo construido

José Gutiérrez Márquez por

Sebastián Bechis

38

El Manantial

Jorge Scrimaglio por Ignacio Almeйда

Introducción José Luis Rosado

Dossier temático

50

Historia & Proyecto

Roberto Fernández

62

Entre la amnesia y la memoria

Fernando Aliata

70

No es necesariamente así

Ruth Verde Zein

78

La crítica operativa entre la historia y el proyecto

Noemí Adagio

86

Por una historia de tablero

Ana María Rigotti

96

Historicidad e historicismo

Pedro Aravena

104

Pabellón Holandés en la Exposición de Hannover 2000

Pablo Vicente

112

El uso de la historia para el no proyecto

Alejandra Monti

Ensayos

122

El espacio del exilio. La nostalgia como principio

Jorge Nudelman

Historia de la arquitectura es...

134

Palabras preliminares

Bibiana Ponzini

136

Pía Albertalli

138

Rubén Benedetti

140

Bibiana Cicutti

142

Analia Brarda

144

Silvia Dócola

146

Normas para autores

Historia & proyecto

El modo proyectual heterónimo¹

Roberto Fernández

Español

Dentro de una cartografía que intenta abordar las distintas posibilidades de producción del proyecto, este ensayo profundiza particularmente uno –que llamamos modo heterónimo- según el cual, el proyecto es una cierta reelaboración de saberes previos y/o externos al eventual saber específico de la arquitectura. Así, el modo heterónimo de proyecto sería el de mayor conciencia de historicidad en tanto se basa primordialmente en la elaboración de proyectos –o fragmentos de proyectos- previos o preexistentes y también en operaciones (cita, referencia, etc.) que se vinculan con saberes externos o ajenos a los de la arquitectura.

Lo heterónimo en tanto estrategia proyectual incluiría las actuaciones propias del llamado genéricamente *reciclaje* o las *prácticas retrospectivas* (restauración, refuncionalización, rehabilitación, etc.), que implican trabajar proyectualmente sobre una materialidad previamente proyectada que establecería las condiciones heterónomas (en tanto propias de un proyecto anterior) así como toda la gama de referencias externas: alusiones, citas, copias o repeticiones, etc.

Palabras clave: heteronomía, retroproyecto, reciclaje, palimpsesto

English

This essay -grounded on a cartography that attempts to approach different project production possibilities- deals particularly with the heteronomous mode. According to it, the project implies a certain re-elaboration of background and/or external knowledge when dealing with the eventual specificity of architecture as a discipline. Thus, the project heteronomous mode would be closely related to historicity since it is primarily based on both the elaboration of projects or previous project fragments and operations (quotes, references, etc.) linked to knowledge which does not pertain to the architectural field.

The heteronomous mode as project strategy would include the so called *recycling* or *retrospective practices* (restoration, re-functionalizing, rehabilitation). This means working on a project approach that takes into account the previously projected materiality able to set heteronomous conditions (i.e., those that belong to a previous project) as well as the whole range of external references: allusions, quotes, copies or replications, etc.

Key words: project, heteronomous, architecture, history

La relación entre historia y proyecto es vastísima y esencial y tiene un costado epistemológico puesto que la arquitectura como disciplina carece (o rehusa poseer) una teoría de corte apriorístico y constituye su *pensum* basándose en la experiencia proyectual previa o sea en *haceres precedentes*. Esa dimensión histórica de experiencia la fuimos elaborando en diversas concepciones: *lógicas proyectuales*, *modos históricos de proyecto*, etc. (Fernández, 2000, 2007, 2012, 2015, 2017) y podría servir para *explicar-entender* (históricamente) toda la arquitectura o más precisamente, la producción proyectual. De todas formas, dentro de tal cartografía modal de las posibilidades de producción de proyecto, en este ensayo nos querríamos concentrar en un específico modo de proyecto -que llamamos *modo heterónimo*- según el cuál el proyecto es una cierta reelaboración de saberes previos y/o externos al eventual saber específico de la arquitectura que sería el que viabiliza el *modo*

autónimo de proyecto. Posiblemente, de tal manera, el modo heterónimo de proyecto sería el de mayor *conciencia de historicidad* en tanto se basa primordialmente en la elaboración de proyectos -o fragmentos de proyectos- previos o preexistentes y también en operaciones (cita, referencia, etc.) que se vinculan con saberes externos o ajenos a los de la arquitectura. La modalidad *heterónoma* del proyecto se opone al modo *autónimo* (Aldo Rossi y su requerimiento de un código lingüístico autorreferenciado) y remite en cierto sentido a aquello que Leonardo Benévolo bautizó *retrospecto*, en tanto proyecto en reversa, proyecto que en lugar de ir hacia adelante (etimología del prefijo *pro*) se plantea un ejercicio de reelaboración de materiales previos que en ese sentido, serían ajenos o heterónomos a la posible existencia de un material específico de proyecto que haría que éste fuera autónomo o sea, desligado de referencias relativas a un *afuera anterior* del proyecto. La *exter-*

nidad de lo heterónimo sería entonces a la vez, *anterioridad*, precedencia, genealogía.

Lo heterónimo en tanto estrategia proyectual incluiría las actuaciones propias del llamado, genéricamente, *reciclaje* o las *prácticas retrospectivas* en general (restauración, refuncionalización, rehabilitación, etc., es decir aquellas nominadas con el prefijo *re* que significa *volver a*) que implican trabajar proyectualmente sobre una materialidad previamente proyectada que establecería, por así decirlo, condiciones heterónomas (en tanto propias de un proyecto anterior) así como toda la gama de referencias externas al proyecto, alusiones, citas, copias o repeticiones, traducciones, alegorizaciones o inclusión de componentes discursivos previos emanados de un campo de simbologías, etc. En esta segunda instancia la heteronomía alude a una referencialidad exógena que es traída o convocada al proyecto en cuestión, el cual puede estar mediana o totalmente condicionado



Chand Baori. Abhaneri, India. 800 d. C.

por los argumentos o componentes así requeridos por aquellas operaciones de importación de *ajenidades* a la especificidad proyectual.

En rigor tampoco sería difícil demostrar que el argumento rossiano no sería sino una *clase de heteronomía* dado que la puesta a disposición de un lenguaje derivado de la *historia tipológica* haría que tal lenguaje fuera en sí heterónimo, en el citado sentido de *externidad previa*. La autonomía rossiana reside en el valor de *neutralizar* la historicidad del tipo o sea el intento de convertirlo, para usar una expresión de otro autonomista, Giogio Grassi, en *lengua muerta*.

En la cultura proyectual contemporánea quien más se opondría en su modalidad proyectual a la citada voluntad *autonómica* de Rossi -que dicho sea de paso, algunos autores más recientes como Josep Montaner, creen que el uso del adjetivo *autónomo* obedeció a la intención de mimetizarse política e ideológicamente con movimientos subversivos italianos de izquierda como uno llamado *Autonomía Operaria*, que en realidad aludía a la necesidad de construir

un poder puro y basal del *obrerismo* (los operarios) eludiendo toda mediación representativa democrática- fue Peter Eisenman al proponer su culta y cínica modalidad aplicativa del deconstruccionismo derrideano que venía a plantear una homología de texto y comentario en lugar de la subalternidad de éste (el comentario crítico o interpretativo de un texto no es un texto secundario o subalterno al referencial sino *otro texto*) de manera que yendo a la esfera de la textualidad proyectual sería lo mismo un (imposible) proyecto enteramente nuevo que un proyecto que rescribe o re proyecta un proyecto previo, como muchos de los ejercicios del propio Eisenman desde re proyectar en infinitas variantes la Casa Giuliani-Frigerio de Giuseppe Terragni, el texto dramático de Shakespeare sobre Romeo y Julieta -personajes ficcionales de Verona-, un diálogo platónico (*Khoras*) aplicado al rediseño de *La Villette* o aquellos proyectos que imitan o alegorizan materiales proyectuales ajenos (como la concha emblemática de Santiago de Compostela en el Centro Cultural de

esa ciudad o la representación geométrica de la molécula de ADN en el bioterio de Wolfsburg). Por lo tanto, bajo la perspectiva de pensar una forma de producción heterónoma de proyecto aparecen todas las variantes del recuerdo y re-escritura de elementos de una determinada pre-existencia genealógica, lo que se relaciona con el *retorno de lo mismo*, ese estatus de pensamiento postulado por autores mito-culturalistas como Mircea Eliade o por escritores neoclásicos a la búsqueda de normativas y regulaciones precisas de las discursividades públicas (o políticas) como La Bruyere o por esos estudios fundacionales del estructuralismo como los de Vladimir Propp cuando demostró que la aparente infinidad de relatos o cuentos infantiles desplegados por todo el mundo a lo largo de toda la historia, responde en rigor a infinitas reelaboraciones de no más de una docena de situaciones narrativas: idea luego utilizada por Levi Strauss en su tarea de ofrecer catalogaciones completas de prácticas sociales y religiosas primitivas también susceptibles de vincularse a unas pocas figuras, a veces tabúes a rechazar (incesto, antropofagia, onirismos).

Sin perder de vista que Levi Strauss pudo construir una teoría general fundada en una etnología americana (o tupí-guaraní en rigor) los procesos de acumulación y repetición visibles en Tikal, Chan Chan o Pachamacac -con la repetición de piezas o la acumulación de módulos- configuran tempranamente formas modélicas de procesos de heteronomía. Aquí de paso corresponde apuntar que esa heteronomía a menudo implica un reconocimiento absoluto de la legalidad-autoridad de la tradición, lo que deviene en un mecanismo de anulación del sujeto proyectual en tanto operador capacitado en tamizar y eventualmente rechazar, elementos de lo dado. En ese sentido es bien diferente un operador-repetidor de una tipología (cuya *performance* remite a cierto estatuto de autonomía proyectual, un espacio específico de autonomía decisional en

el modo en que se ejecuta el tipo o sea, en que se formula la interpretación o *performance*) de un estatus colectivo, social y anti-subjetivo de reelaborar, reproducir o agregar módulos a una conformación previa. Esa falta de subjetividad proyectual (o esa inexistencia del *sujeto de proyecto*) es lo que explica la realización maquínica -en el sentido equivalente a la ritualidad de una ceremonia religiosa- de objetos integrados en series intemporales como los templos-receptáculos de agua como los de ChandBaori, en Rajastán (siglo IX), infinitos pozos manufactos en ladrillo con tramos geométricos indeterminados de escaleras que llevan al fondo acuático. Lo heterónimo proyectual recae en procedimientos y técnicas de imitación, repetición e interpretación, lo que alguna manera dan paso a posibles arquitecturas cíclicas en tanto justamente un estatus de reiteración discursiva.

Esa figura de lo heterónimo es posible situarla en la escena americana en el caso de las piezas añadidas según un patrón de crecimiento, por ejemplo en Chan Chan y Pachamacac, alrededor de un motivo tipológico (el patio o forma claustral ortogonal perimetrada de recintos habitables) tanto como motivos constructivos o de materialización (el muro de adobe o piedra, las arquitecturas excavadas), tareas continuadas a lo largo de tiempos muy dilatados de reflexión (en el sentido doble de pensamiento y especulación o pensamiento en espejo) de lo cual la casa de Luis Longhi para un profesor de historia puede leerse, en una cadena heteronómica, como último agregado en el conjunto de Pachamacac.

Las *chulpas* de barro pintadas o decoradas con motivos geométricos y colores que responden probablemente a identificaciones de familias étnicas que pueblan el paisaje del hoy altiplano boliviano son otras clase de objeto arquitectónico-artístico-religioso específico de la escena americana que pareciera obedecer, en un plazo relativamente largo de producción de varios si-



Chan Chan. Trujillo, Perú.

glos, a un modo de proyecto heterónimo tanto por los componentes etno-identitarios que caracterizan los grafismos como por las formas en que éstos resultan referencias a otra clase de objetos como los *uncus*, mantos o ponchos ceremoniales usados por las clases dignatarias, compuestos de combinaciones de *tocapus*, motivos geométricos también de carácter identificatorio y con forma de casa o rectángulo o cuadrado que transcribe un significado de un modo relativamente semejante a la heráldica medieval. Esos enterratorios dispersos en el territorio resultaban encuadrados en referencia a grafías identificatorias de etnias o posiciones sociales dentro del incanato aunque probablemente remitían a tradiciones *wari* preincaicas. La orden del virrey Toledo de destruir esos enterratorios puede encuadrarse dentro del genérico proceso de extirpación de idolatrías, en un sentido porque cuestionaban el modo cristiano de las deposiciones mortuarias en cementerios colectivos y en otro porque tales sitios resultaban ser tumbas-ofertorios y tumbas-ceremoniales o de

visita cúllica teniendo por ello funciones religiosas incomprendidas por los españoles y por tanto combatidas o exterminadas.

El convento franciscano de Huejotzingo, erigido en ese paraje de naturales enfrentados a los *mexica* y que por tanto fueron pacíficamente colonizados, se realizó entre 1525 y 1570 bajo la dirección de Fray Juan de Alameda y exalta por una parte la gesta de los 12 frailes pobres (llamados por ello, *motolinia* por los naturales) y en general la evocación milenarista que está en la raíz del culto franciscano, uno de cuyos atributos fue el enérgico apoyo al entonces debatido dogma de la Inmaculada Concepción (expresado en la imagen virginal *Tota Pulchra*, virgen de pureza total) y en general en toda una concepción cúllica basada en ingredientes que debía fructificar en la evangelización como la apoyatura en imagerías (que a su vez parecen deducirse de grabados monocromos flamencos), las ceremonias en lugares abiertos (la serie de capillas posas alrededor de cruces atriales



Textil preincaico | Chullpas de Sajama. Oruro, Bolivia.



muy naturalizadas, por ejemplo con brazos que semejan ramas nudosas acribilladas a su vez de llagas evocativas del martirio) y en general toda una serie de *dispositio* proyectuales que aludían por una parte a referencias litúrgicas cultas pero que, por otra parte, pretendían funcionar en relación a los indígenas, como la decoración de las columnas con motivos de cestería alusivos a prácticas populares o la organización de los llamados retablos retóricos, basados en una nítida organización jerárquica de los personajes del culto que debía servir como apoyatura iconográfica del sermón.

El Santuario de Manquiri, unos 30 kilómetros al norte de Potosí, inició su construcción en el siglo XVI y se concluyó hacia 1730. Como muchas construcciones coloniales posee un complejo nivel de referencias y citas, como en este caso su selección de la tipología (muy infrecuente en América) de cruz griega, así como su disposición sobre un cerro que remitiría a la ubicación de Jerusalem sobre el Monte Sion. También existe

la hipótesis de Manquiri (Gisbert, 2001: 9-159) como una de las pocas manifestaciones del mito del Templo de Jerusalem (junto a otras alusiones a este tema tales como la imitación de la portada que en Comayagua se hace del *Sancta Sanctorum* del templo jerosolimitano que había descrito el libro del monje Juan Bautista Villalpando, *Ezechielm Explanaciones*, conocido en América o el par de columnas dedicadas a Jaquim y Boaz que figuraban en el templo salomónico idealizado y que están en la portada del convento franciscano de Huejotzingo, donde predicaba el franciscano milenarista Jerónimo de Mendieta) al estar levantado sobre una gran plataforma sostenida por contrafuertes tal como había descrito el citado Villalpando y también el tratadista Juan de Caramuel, así como también hay referencias al *Sancta Sanctorum* en su portada en la cuál por último, también consta una estrella de David en el arco central.

La Catedral de Comayagua en Honduras (1711, iniciada en 1634 a instancias del culto obispo

Alonso Vargas) representa uno de los pocos casos americanos en que su proyecto quedó planteado como una detallada meditación y referencia sobre los componentes simbólicos de la liturgia colonial, incluyendo asimismo elementos tendientes a referir a la convergencia o asimilación de los ritos autóctonos. Su portada incluye a Cristo en el cuarto escalón, San José, la Virgen y San Juan Bautista en el tercero (éste apoyado en un friso de serpientes mayoides) y los 4 Doctores de la Iglesia en el segundo; pero además posee decoración de palmas y uvas eucarísticas (es la única iglesia americana que lo tiene), los ocho símbolos de la Inmaculada (palma, lirio, torre, puerta del cielo, cedro, espejo, templo salomónico y fuente) provenientes de la letanía mariana Lauretana: Estrella del Mar, Puerta del Cielo, Espejo sin mancha, Torre de David, Huerto Sagrado, Escalera de Jacob, Pozo de Sabiduría junto a 18 rosetones que refieren a los 18 pueblos indígenas de la región.

El caso del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito -iniciado a instancias de los frailes fran-



Convento de Huejotzingo. Puebla, México. 1526/1570. | Santuario de Manquiri. Bolivia. s. XVIII.



ciscanos flamencos Ricke y Gosseal en 1537 sobre antiguas áreas sagradas de las etnias quitú y caranqui e inaugurada en 1705- es otra referencia a múltiples elementos derivados de influencias y motivos de imitación o repetición. La mole franciscana -que tiene 13 claustros y tuvo hasta una cárcel de religiosos- supo conocerse como el Escorial de América dadas múltiples relaciones comenzadas por la frecuentación de la corte española del fraile Joost Ricke, que habría obtenido planos escurialences y quizá la colaboración directa de dibujos de Juan de Herrera, quién también habría ofrecido sus ideas proyectuales para la Catedral de Puebla hasta recibir a los fines de su largo proceso constructivo de siglo y medio, los dibujos del arquitecto vaticano Gian Lorenzo Bernini para la construcción de la conocida escalera convexa que articula atrio (históricamente usado como enterratorio popular) y plaza (que fue *tianguis* o mercado en la época prehispanica).

En 1932 el arquitecto Nel Rodríguez construye en Medellín una casa para el Dr. Otto Estrada,

un aficionado erudito de la cultura egipcia, que encarga este trabajo que obliga a una tarea de mimesis estricta de elementos proyectuales de ese origen tales como las columnas con capiteles de loto o patios que evocaran salas hipóstilas e incluso abordando el ingente trabajo de importar materiales de aquel país, como piedras, maderas y hasta la arena que se utilizó en la construcción, hoy ocupada por una institución oficial cultural (Ineni).

El Ventorrillo de la Buena Vista fue un parador turístico diseñado por Julio Vilamajó en las serranías de Lavalleja en Uruguay: iniciado en 1946 resultó su última obra. Tiene una arquitectura pintoresca pero de aspecto rústico y sus espacios hablan de cierta austeridad. Sufrió varios cambios de uso y largo tiempo de abandono hasta su relanzamiento en su función original hace pocos años además de ser catalogado como monumento nacional. El Ventorrillo, junto al restaurante y posada Mesón de las Cañas (ubicado a unos cuantos metros colina abajo) conforman

las dos obras estratégicas que Vilamajó creó para el desarrollo de Villa Serrana. En 1946 los responsables de la sociedad anónima dueña de los terrenos de esos valles ubicados en el kilómetro 140 de la ruta 8 contrataron a Vilamajó para construir una villa de descanso entre los cerros Guazubirá y Bella Vista. Desde el principio, el arquitecto se planteó que las construcciones de la zona serían un exponente de los productos de ese suelo y de la industria local. No hizo adaptación topográfica y construyó con los materiales que proveía el entorno. Dentro de la versatilidad estilística ecléctica de Vilamajó en este caso intentó rescribir en clave de arquitectura rural, tanto en su tipología e inserción en el terreno como en los usos de materiales; se entiende en cierto modo, como un curioso ejemplo de aproximación a las arquitecturas etno-vernaculares. En una dirección semejante una pequeña obra turística del grupo Mirabal&Bednarik denominada Rancho Polonio ubicada en el paraje Cabo Polonio, Uruguay (2006), retoma aquella voluntad referencial de adoptar criterios de



Catedral de Comayagua. Comayagua, Honduras. 1634/1711. | Iglesia San Francisco. Quito, Perú. 1550/1680.

arquitectura popular -en este caso, las casas de pescadores- aunque quizá más despojada del talante pintoresquista-romántico del proyecto de Vilamajó y más próximo quizá al tipo de investigaciones sobre arquitectura rural vernacular de Peter Zumthor con su búsqueda de un cierto grado cero tipológico-expresivo.

También se encontrarán vetas de la modalidad heterónoma de proyecto en el múltiple campo de acción en lo patrimonial y la resignificación de lo monumental, sobre todos en aquellos casos de patrimonialidad débil, popular, antropológica o inmaterial en donde el proyecto es más de experimentación hipotética que de intervención científica al estilo de los procedimientos de la restauración filológica. En esos casos destacan las intervenciones no de arqueólogos rigurosos sino de proyectistas imbuídos de un diálogo con lo preexistente previo para integrarlo en discursos actuales como fue el caso señero de Carlo Scarpa, el citado Zumthor o Eduardo Souto de Moura.

Otras operaciones que ejemplifican enfoques heteronómicos de proyecto pueden ser aquellas propias de actuaciones de consolidación de asentamientos marginales como la de Jorge Jáuregui en Rocinha (2009), una de las favelas más antiguas de Río de Janeiro, ocupada desde hace más de 80 años, la intervención de consolidación del hábitat marginal emprendida en Medellín en el proyecto urbano popularmente conocido como Juan Bobo (su nombre oficial es Nueva Estrella de Oriente y fue iniciado en 1996 y todavía está en curso) o la conversión en vivienda colectiva de una antigua fábrica de cerveza que un grupo liderado por Nelson Iñda desarrolló en el llamado Conjunto Cuareim en el barrio portuario de La Aguada, Montevideo (1988). También poseerían cualidades del orden de lo heteronómico intervenciones de clarificación o reactivación urbanas entendibles como suturas o redefinición de tejidos en especial de las áreas públicas como el trabajo liderado por Rogelio Salmons en el llamado Eje Ambiental de la Avenida Jiménez, Bogotá (1998) que funcio-

nó como operación regeneradora de una vasta área central de la ciudad o como aquellas intervenciones negociadoras vinculadas a la relocalización de funciones antiguas que se convierten en incompatibles con usos y actividades centrales tales como la célebre apertura del Parque Citrohan en París que Jean Paul Viguier ejecutó mediante la remoción de la fábrica automotriz citada o la operación realizada en Bogotá con la apertura del llamado Parque Central Bavaria resultante de la relocalización de la fábrica cervecera de ese nombre.

Desde la perspectiva de los proyectos vinculados con la voluntad de generar piezas ampliadas del patrimonio popular puede aludirse a las condiciones de heteronomía proyectual propias de entender como prioritarios aspectos de la sociedad, la cultura o el ambiente que predeterminan el tipo de decisiones proyectuales (a veces casi inmateriales) como valorar y priorizar episodios culturales como una procesión religiosa en el barrio de Pelourinho, Bahía o en llevar adelante intervenciones como las



Julio Vilamajó. Ventorrillo de la Buena Vista. Villa Serrana, Uruguay. 1946. | Nel Rodríguez. Casa Estrada. Medellín, Colombia. c.1932.

que el llamado GDU (Grupo de Diseño Urbano) hiciera en México con el Parque Arqueológico de Culhuacán (1992) o el Parque Ecológico de Xochimilco (1990), proyectos en los cuales las determinaciones provienen de factores previos y externos al proceso proyectual propiamente dicho, como también ocurriría con los trabajos deducidos de las condiciones del sitio que llevara adelante el chileno German del Sol como las Termas de Puritama (2003).

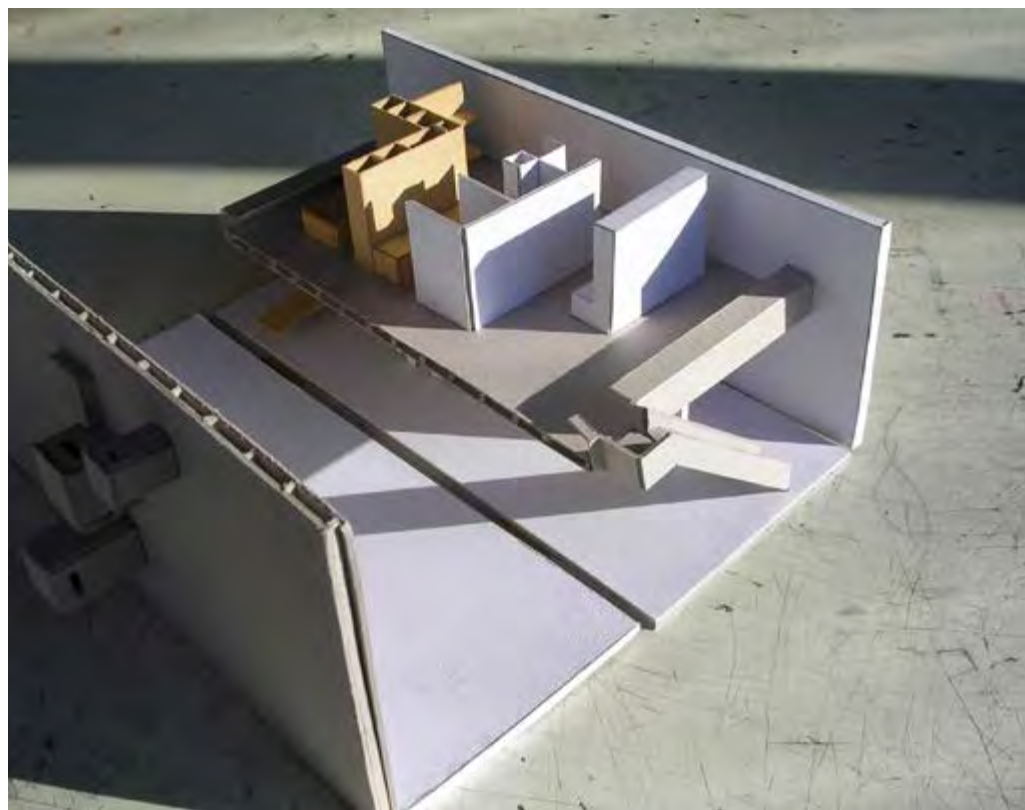
En la escena americana a menudo la voluntad de reescritura se enfrenta con otredades en el sentido de aquellas dialécticas que comentamos varias veces entre lo culto y lo popular, lo urbano y lo rural, lo originario y lo adoptado/adaptado. En su libro *La belleza de los otros* (2012) el crítico paraguayo Ticio Escobar se propone establecer los términos de operaciones de socio-arte y etno-arte estudiando los modos de proyecto de objetos culturales de grupos originarios y sobre todo considerando su mutación y relativa adaptación a la coexistencia con los discursos contemporáneos globales, lo cual define

características de proyecto basado en fuertes procesos alusivo-referenciales (a sitios, ritos, materiales, historias locales) no ya en las condiciones supuestamente ideales del aislamiento sino dentro de la cultura contemporánea.

Características relacionales entre proyecto y exo-referencialidad -proyecto determinado o connotado por elementos externos previos- pueden verificarse en obras de registro tan diverso como el diseño de poltronas basadas en el reuso de desechos en el caso de trabajos de los paulistanos Irmaos Campana, en las obras de *land-art* en Perú y la Patagonia del artista conceptual belga-mexicano Francis Alys y también en algunos proyectos de arquitectos como el colombiano Gian Mazzanti, el paraguayo Solano Benítez o el ecuatoriano Pascual Gango-tena. La ecuatoriana Casa Entremuros (2006), realizada por este último junto a David Barragán en el grupo Al Borde, remite a esta clase de proyecto pues resultó fuertemente determinada por sus investigaciones de tipologías y tecnologías artesanales basadas en el uso local

del barro crudo o adobe y la quincha o tableros de caña embarrados.

La Casa Pentimento, Tumbaco, Ecuador (2006) que el citado Barragán proyectó junto a José María Sáez revela otra modalidad de heteronomía, en tal caso, el desarrollo del proyecto basado en la combinatoria que ofrece un módulo base hecho en cemento moldeado, que se convierte en módulo constructivo pero también módulo o pieza de ensamble de orden lingüístico (como si fuera una palabra) del discurso-composición. Esta opción -pero en su caso basada en el uso reiterativo de cierta clase de aparejo de ladrillo- también es evidente en un trabajo del equipo FILM cual es su Casa en Los Robles, Pilar (2008), que a su vez remite a las obsesivas investigaciones de armazones cerámicos llevadas a cabo por el rosarino Jorge Scrimaglio. Estos casos referirían a una clase de heteronomía proyectual por la cual se obtienen ciertas calidades de proyecto -por ejemplo, una espacialidad porosa, fluyente, abierta e indeterminada en el caso ecuatoriano o una condición



Amancio Williams. *Casa en Munro*. Buenos Aires, Argentina. 1952.

de osatura o caparazón levitante que en el caso de FILM resulta de la posibilidad de apoyar/colgar los muros basados en el aparejo repetitivo de ladrillo y su capacidad de aumentar resistencia por forma y por adición de nervaduras metálicas absorbentes de tracción en unos soportes también modulados de hormigón- como algo que resulta consecuente de la estrategia combinatoria que posibilita el sistema constructivo. El urbanismo americano con su obsesiva repetición de esquemas modulares en damero y según las prescripciones proyectuales de las fundaciones, ofrecería otra dimensión de heterogénesis proyectual por la cual la arquitectura genérica de estas ciudades tendría una fuerte determinación emergente de aquella disposición urbanística. En ese sentido los planes fundacionales –como el que el xumétrico Pedro de Ochoa dibuja para Yztapa, en la ac-

tual Guatemala (1578)- ofrecen ciertas determinaciones geométricas y de localización en un determinado territorio que establecerán condiciones, diríamos, de heteronomía urbanística sobre el posible desarrollo ulterior de las tipologías habitativas. En otros documentos más tardíos del urbanismo colonial aparecen otras ejemplificaciones de aquella condición heteronómica de las tipologías arquitectónicas respecto de las matrices urbanísticas originarias como se ejemplifica en el plano propositivo que José Fantete plantea con un criterio de doble rumbo girado y medio predio para la ocupación de solares (cuartos de manzanas coloniales) para Santiago de Compostela de Las Vegas en Cuba (1747) o la propuesta de edificación alineada de fachadas continuas perpendiculares a la costa que Marcelo de Boliba introduce en su

plano de Santa Marta en la actual costa caribeña colombiana (1793).

En rigor podría hacerse una larga lista de ejemplos que ilustrarían esa clase de determinación que lo urbano establece respecto de las tipologías arquitectónicas, imponiéndole así una condición heteronómica de proyecto hasta llegar a estudios típicos que en la modernidad se hicieron para proponer el desarrollo de tipologías en fragmentos típicos de la ciudad damero, como aquellos que establecen una relación entre la típica y popular casa chorizo y el llamado Proyecto 866 en Munro desarrollado por Amancio Williams o las investigaciones agrupadas por el título *City Block* emprendidas por Wladimiro Acosta.

Otros casos emblemáticos de arquitecturas populares en América contienen elementos de heterogénesis proyectual como la autogestionada experiencia de Villa El Salvador en Lima, en la cual el desarrollo de un continuo *work in progress* de construcción social de su hábitat, gestionado de modo ensamblario, responde a ciertas decisiones planificadoras genéricas como el trazado del conjunto según un criterio de supermanzanas.

La experiencia Amereida en Santiago de Chile y la de la Comunidad Tierra en Moreno, al oeste de Buenos Aires, pueden entenderse aún en su diversidad (la primera es una especie de campus inhabitado utilizado como campo de formación didáctica en arquitectura; la segunda fue una experiencia de comunidad evocativa de modelos utópicos imbuída de una ética cristiano primitiva) como casos de narrativas infinitas, es decir de continuas reelaboraciones de sus ambientes construidos basadas en agregar episodios a una experimentación proyectual siempre dependiente de sus principios ético-filosóficos, sus formas convivenciales y su reutilización crítica de situaciones previas.

Edward Rojas y Juan Bórquez se ocuparon de la restauración de la Iglesia de Castro, Chiloé, Chile, trabajo realizado entre 1990-1994 que

forma parte de diversas tareas de inserción antro-po-cultural de arquitectos modernos en culturas locales de fuerte arraigo. Esta iglesia, la más importante del archipiélago, es una de las iglesias madereras que se construyeron en Chiloé entre los siglos XVII y XVIII.

Fueron cerca de 150 iglesias muy peculiares dado su origen *sincrético*: con evidente influencia jesuítico-germana que no solo produjo una adaptación del omnipresente tipo basilical sino que sobre la base de cañones madereros influenciados por las técnicas de los constructores navales terminó por generar un importante patrimonio monumental, de factura técnica *pobre* y con problemas de perdurabilidad pero con numerosos resabios que hacen al carácter simbiótico y aluvional de esta cultura, que evidencia incluso rasgos mudéjares en su arquitectura. Las llamadas *torres de caña* de planta octogonal con capiteles, probablemente también resulten de influencias del Renacimiento español, en estas islas que, fuera de Cuba, resultaron ser el último bastión colonial hispano en América. Los atrios con un podio o *temenos* revelan un ancestro clasicista, amén de su función teatral y de acogida de la comunidad en festividades rituales. La restauración emprendida restablece cualidades de la manufactura original -dada la relativa perduración de las habilidades artesanales- así como remozó las coloraturas originarias, probablemente proveniente de la utilización de remanentes de pintura de cascos de barcos.

La compulsiva voluntad barraganiana de vivir estéticamente al límite tal vez tenga que ver con su sexualidad pero seguramente se relaciona con su *educación sentimental*; esa acumulación de experiencias en parte naturales (las vivencias de una vida aristocrática rural en su nativa Guadalajara) en parte culturales, como su célebre biblioteca en la que predominaban ediciones *princeps* de autores franceses o manuales descriptivos de la vida monacal en conventos de mujeres (un tema bastante cercano

del mundo de Sor Juana) del que devendrá su formidable puesta en escena del Convento de Las Clarisas, una especie de fantasmática evocación de un clima más que una mera arquitectura, un espectáculo no una definición de un recinto, *mise en scene* mas que arquitectura, flores amarillas, olor a incienso, vigorosas maderas pulimentadas por el uso.

La pasión definidora de lugares que son paisajes abunda en su propia casa de Tacubaya, desde los pequeños patios con sus enormes cuencos de barro hasta el jardín, más bien una pantalla equivalente a una enorme pintura de paisaje, una especie de *tableau vivant* pero un *tableau* al fin.

Como las infinitas fotos que su amigo Antonio Portugal debió sacar del motivo de la azotea, donde dos o tres componentes variables -la posición de unas tinajas, las sombras del sol, los cambios efímeros del pedazo visible de cielo- daban curso a un trabajo infinito de *degustación*. El modo en que *talló* su obstinado y fallido proyecto del Pedregal -que debía convertirse en una especie de loteo selecto excavado en la geología de piedra negra de ese relicto de naturaleza muerta- o el interés cinematográfico con que escogió los escenarios para el fraccionamiento Los Clubes son otras posibles claves de entender esta arquitectura escrita o decantada en pura sensación de *imaginero*, como ocurre con el diseño de los textiles con tinturas xerófitas.

La fuente de Los Clubes contiene una escultura barraganiana -*Los Amantes*- que es una extraña conjunción de dos bloques de madera muerta en la que sus bordes redondeados o sus oquedades otorgan un atisbo de referencia, un hálito elemental de *figura*.

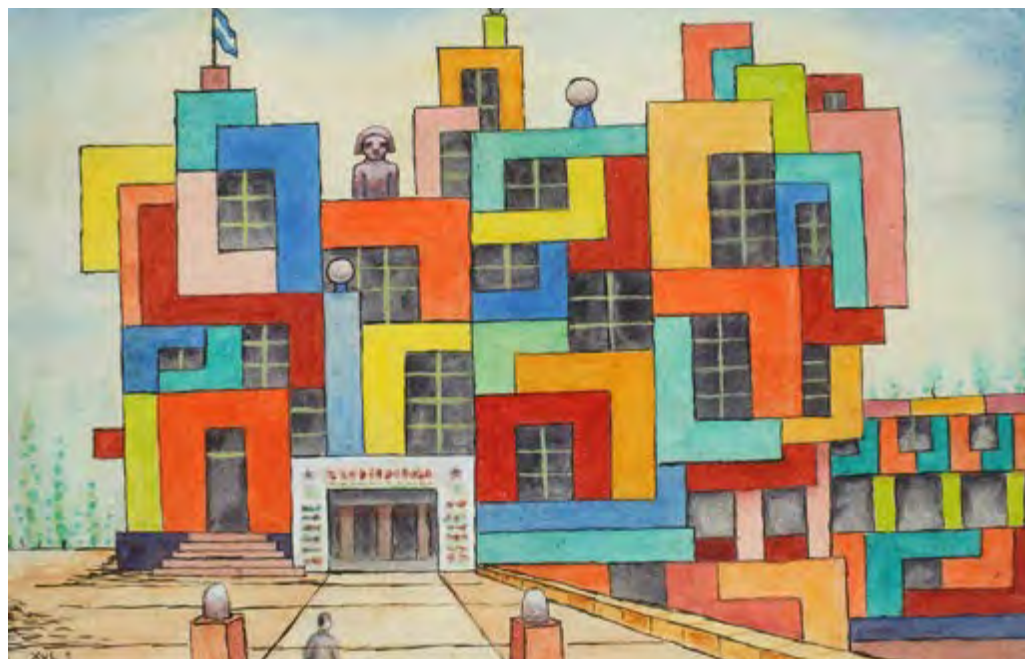
Es que el gusto barraganiano -casi como en la *patria pútrida* de la literatura de Sebald- se orienta más que al *placer* de la *naturaleza muerta* al éxtasis de la *naturaleza moribunda*, esa que vive como tránsito interminable a otra clase de vida. Su jardín preferido parece haber sido uno semiabandonado que está al lado de su casa-es-

tudio y que quedó como una obra trunca. Más de una década después de la muerte de Barragán ese lugar agreste, descuidado y con una violencia emanada de un paisaje en extinción con plantas que compiten entre sí, tiene la extraña fuerza de un lugar que parece todavía el panorama furtivo de un *voyeur* oculto.

La casa que está al lado -su casa, hoy museo viviente (podía haber muy bien alojado adicionalmente algunos cuerpos de Madame Tussaud, cuerpos bellos como el de negra Imán, esa modelo que Barragán idolatraba estéticamente)- tiene la tensión de un escenario teatral abandonado un instante después de la caída del telón.

La mesa principal tiene unas pocas barras de pasteles con los que Barragán esperaba la visita del artista amigo de quién tomaba clases. El lugar donde se vestía para sus salidas a cabalgar es semejante a la pequeña capilla en la que suele enjaezarse el torero para su faena. La célebre escalera desbarandada provee un mínimo refugio para la pequeña mesa de madera desde la cual Barragán hablaba por teléfono, junto a un vaso alto con un fresco color malva y un florero de restallantes flores amarillas. Esta *mínima descripción*, anclada en referir a colores, formas y texturas, es sintomática y referencial de su *modo de proyectar*; eso que *vemos* en la *violencia natural* de su *apariencia* es lo que el artista debe materializar desde la emoción y el recuerdo.

La obra de Lina Bo Bardi aparece con la singularidad de cruzar intensamente un origen y formación europea con un desempeño latinoamericano en que destaca la capacidad de Bo Bardi de entender las formas de actuación mas bien políticas que resultan significativas para la promoción de las obras más que sus desarrollos y proyectos. Así ocurrió, por ejemplo, en el caso del conjunto de actuaciones que lideró por más de dos décadas en Bahía, interviniendo en dimensiones de la planificación urbanística y turística y en el desarrollo de numerosas piezas de equipamiento y atractivos



Xul Solar. *Fachada de ciudad*. 1954.

desde museográficos hasta populares. Ya en la experiencia nordestina se insinuó que era más importante trabajar en promover y diseñar programas socio-culturales que aquello que tenía que ver con las obras ulteriores y su proyecto. Las tareas de Bo Bardi, más una activista cultural en línea con intelectuales como el dramaturgo Boal o el cineasta Rocha tenía que ver con descubrir (lugares socio-urbanos potenciales), interpretar (las condiciones de activación social y popular), proponer (las alternativas políticas) y gestionar (desde conseguir el dinero de las obras hasta activar estas mucho más allá de la inauguración: así ocurrió con el Museo de Arte Moderno de San Pablo o con el Centro Cultural Cesc Pompeia (CESC) de esa ciudad, en ambos casos ocupándose de diferentes curatorías). El CESC es una institución federal de promoción comunitaria existente en muchas ciudades; la particularidad del CESC paulistano del barrio industrial de Nova Pompeia, es que lo financian las cámaras de comercio de la ciudad. Las tareas fueron las de descubrir un lugar -una vieja

fábrica de tambores metálicos ya desafectada- que sirvió como punto de partida para pensar un inédito artefacto de servicio para las clases populares mediante una reinterpretación del museo clásico en un programa repensado para demandas barriales populares. Lina recicló las viejas instalaciones, agregó dos torres -una de canchas para diversos deportes, otra de sanitarios, vestuarios y pequeños salones y oficinas- conectadas por varios puentes y reorganizó la trama circulatoria para que el conjunto funcionara como un complejo urbano con una calle interna en "L" como conector interno y con la ciudad. Podría decirse que hay un estilo CESC basado en la elementalidad, rusticidad, y un trabajo con citas lejanas a lo culto, como cubiertas de tejas traslúcidas, gestos brutalistas y celosías que tamizan lugares. Hay una referencia a los colores pop que remiten a cierta evocación del *Swinging London* y de las culturas románticas de los '60.

La arquitectura se piensa como receptáculos educativos y reversos de lo que pasa dentro

(deportes, clases, espectáculos) en un concepto definible como máquina de cotidianidad con una alta participación popular sin ningún forzamiento ni tensión hacia su elitización cultural, lo cual sin embargo logra convivir eficazmente con un programa experimental en artes y espectáculos.

Marcelo Ferraz y Francisco Fanucci, antiguos colaboradores de Lina Bo Bardi -quién desde luego fija toda una doctrina para el modo de proyecto que estamos analizando, por ejemplo, en su SESC de Sao Paulo o en sus obras bahianas- erigen en Ilópolis, Río Grande (2007), el llamado Museo del Pan, obra adicionada a la rehabilitación del antiguo Molino Colognese que desde fines del siglo XIX fue administrado por inmigrantes italianos, junto a otras varias pequeñas industrias familiares del valle, para montar una región destinada a estas producciones artesanales.

Los arquitectos restauran la vieja construcción y le agregan, en un diálogo sutil, unos pabellones de arquitectura actual (pero en cierta forma deducida de aquella preexistencia) para acoger el museo y un área de producción y enseñanza. Como en aquel magisterio de su mentora Lina, les interesa no tanto o no solo, la arquitectura -que en cualquier caso, adquiere un despojamiento de cualquier recurso estentóreo- sino el caudal de experiencias de arqueología industrial y antropología cultural que hace tan atractivos estos museos de sitios lejanos de la cultura aristocrática y próximos al gusto e identidad popular. En la ciudad de Buenos Aires, en la calle Laprida al 1200, existía un terreno de 10 metros de frente y una construcción de 400 metros con cuatro viviendas en dos plantas, en una de la cuales vivió Xul Solar hasta su muerte en 1963. Su viuda, Micaela Cadenas, creó en 1986 la Fundación Pan Klub que se hizo cargo del legado del artista y encargó a uno de sus miembros, Pablo Beitía, la construcción del museo, dejando intacta la vi-

vienda del artista, la que a fines de 2008 quedó integrada al esquema museístico del conjunto. En la página del Museo un texto de su proyectista explica algunas de sus características:

Los espacios del Museo albergan, como muestra permanente, una colección de 86 obras del artista. Se creó además un conjunto de vitrinas que contienen objetos varios realizados por Xul Solar, así como elementos testimoniales, publicaciones diversas, apuntes, correspondencia, etc. El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica de Xul Solar, y recreando en el gran salón las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. La relación con la calle se da a través de un portal vidriado que interrumpe el muro de frente del antiguo edificio en la medida necesaria para permitir el acceso del público; los revoques exteriores se rehicieron por completo, de acuerdo con la composición de la fachada existente incluyendo calcos de los apliques y elementos escultóricos originales.

El proyecto según dichos comentarios bien puede entenderse como la voluntad de armar un lugar que emblematicase aquello que irá a contener: el deconstructivismo del mensaje estético de Xul y sus ideas como artista de Buenos Aires (ilustración 15). El proceso proyectual, rememorando criterios que expresara Eisenman en algunas de sus obras o que desarrollara Scarpa en muchas de sus instalaciones museográficas (como el sitio Cánovas) es el de tomar datos de las obras e instalarlas; es decir el doble proceso de referir o espejar criterios del *corpus* del artista así como resolver el modo de mostrar ese *corpus*. Toda esa referencia a Scarpa, Eisenman e incluso a la primera etapa de Zaha Hadid, cuando se ocupaba

del montaje de muestras y exposiciones, remite a la idea de desarrollar un interior laberíntico que consiga expandir al máximo las superficies. El conjunto resulta así tanto genéricamente alusivo a corrientes de arquitectura contemporánea, en su voluntad de organizar una interioridad compleja, casi piranesiana y expansivamente óptica de las limitaciones de un pequeño cubo de la geometría convencional de la ciudad cuanto particular o localmente referenciado a la poética de un artista intensamente moderno (expandiendo esa idea a la modernidad de Paul Klee pero también a los componentes esotéricos cabalísticos o de las diferentes estéticas misticistas) pero muy conectado con el paisaje de Buenos Aires así como amigo y compañero de ruta de ciertos cronistas esenciales de la porteñidad (Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo) ● *Las imágenes fueron suministradas por el autor y obtenidas por él de páginas abiertas de la web.*



NOTAS

1 - El presente ensayo reelabora algunos fragmentos del libro todavía inédito, *El jardín de Calibán. Lógicas y modos históricos de proyecto en el Laboratorio Americano*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Escobar, Ticio. 2012. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (Asunción: Servilibros).
- Fernández, Roberto. 2000. *El proyecto final* (Montevideo: Dos Puntos).
- Fernández, Roberto. 2007. *Lógicas del Proyecto* (Buenos Aires: Concentra).
- Fernández, Roberto. 2012. *Modos de Proyecto* (Buenos Aires: Nobuko).
- Fernández, Roberto. 2015. *Descripción lógica del Proyecto. Teoría como cartografía+ casuística global&local* (Rosario-Buenos Aires: FAPyD-UNR-Nobuko).
- Gisbert, T. 2001. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del Otro en la cultura andina* (La Paz: Plural).

Roberto Fernández. Doctor en Arquitectura (FADU-UBA). Fue catedrático de Historia en la misma universidad. Actualmente es Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Mar del Plata donde dirige el Doctorado de Arquitectura y el Instituto del Hábitat y del Ambiente (IHAM). Dirige también el Doctorado de Arquitectura FADU-UdelaR/Montevideo, el Centro de Altos Estudios en Arquitectura y Urbanismo (CAEAU) en la Universidad Abierta Interamericana (UAI) y su Doctorado. Es asesor del Doctorado de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba. Es autor de más de 30 libros y 400 artículos especializados.

FAPyD Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.



UNR Universidad
Nacional de Rosario