

11

HISTORIA

ARTE

ARQUITECTURA

URBANISMO

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARQUITECTÓNICOS Y URBANOS | NEA

**FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE**

Av. Las Heras 727 / (H3500) Resistencia, Chaco
República Argentina
Tel. / Fax: 54-03722-428093
E-mail: cehau-nea@arq.unne.edu.ar
angelasn@arnet.com.ar

CUADERNO Nº 11

Dirección General: Ángela Sánchez Negrette

**Cuadernos del CEHAU – NEA
Secretaría General de Ciencia y Técnica – U.N.N.E.**

**Impreso en Argentina
ISSN 0329-8981**

Este cuaderno se terminó de imprimir en **DICIEMBRE DE 2006**
Permitida su reproducción citando la fuente.
Los conceptos vertidos en los artículos firmados son exclusiva responsabilidad de los autores.

INDICE

- 5 PRESENTACION. El Cuaderno 11.
- 7 Ámbitos de validación del pensamiento sobre arquitectura nacional entre 1910 y 1940.
Dra Arq. Ángela **SANCHEZ NEGRETTE**
- 5 Del espacio vital al espacio intelectual
Mgter. Arq. Anna María **LANCELLE SCOCCO**
- 7 Sobre la Forma
Mgter. Arq. Sergio **FERNANDEZ**
- 7 Reflexiones sobre la valoración del Patrimonio¹
Mgter. Arq. María Teresa **ALARCÓN**
- 7 ¿Existe un Paisajismo Argentino?
Mgter. Arq. María Victoria **VALENZUELA**

.....
Directora

Dra Arq. Ángela **SANCHEZ NEGRETTE**

Participan en este número:

Ángela **SANCHEZ NEGRETTE**
Anna María **LANCELLE SCOCCO**
Sergio **FERNANDEZ**
María Teresa **ALARCON**
María Victoria **VALENZUELA**

Diseño de Tapa:

Mariana C. **RODRIGUEZ**

Compaginación y Edición:

María del Carmen **SANCHEZ**
.....

COMITE DE ARBITRAJE

Prof. Sonia **BERJMAN**

Dra. en Filosofía-UBA y en Paisajes Históricos -Sorbona, Francia.

Prof. Horacio J. **GNEMMI**

Dr. Arquitecto. Universidad Nacional de Córdoba.

Prof. Martha B. **SILVA**

Mgter. Arquitecta. Universidad Nacional de Tucumán.

Prof. Fernando **CACCOPARDO**

Mgter. Arquitecto. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Prof. Rodolfo **LEGNAMÉ**

Arquitecto. Universidad Nacional de Santiago del Estero.

PRESENTACION

Con el mismo entusiasmo de siempre este Cuaderno 11 permite al Centro de Estudios Históricos Arquitectónicos y Urbanos exponer en apretada síntesis los diferentes aspectos y matices de las investigaciones que se vienen desarrollando.

En ese sentido este número muestra las diferentes ópticas y especialidades de sus integrantes que de una o otra manera enriquecen los enfoques sobre la misma problemática: la arquitectura y el urbanismo en la Argentina y en particular en la región Nordeste; estudios que pertenecen al plano de la teoría, la historiografía y el paisaje no solo de la historia de la arquitectura sino también desde la conservación del patrimonio histórico.

Por una parte se desarrolla un análisis sobre el modo que operaron los nuevos ámbitos de exposición de los arquitectos (congresos, exposiciones internacionales, publicaciones) en un periodo clave para la formación de una historia oficial de la arquitectura en la Argentina, luego Lancelotti en su artículo analiza conceptos sobre el espacio (vital versus intelectual) estableciendo su registro en el lenguaje de la arquitectura.

A continuación Fernández se pregunta sobre las formas y realiza el análisis de estas tomando el texto "La vida y la obra de Ravaisson" de Henri Bergson. Ya dentro de aspectos teóricos de la conservación del patrimonio, en lo arquitectónico Alarcón desarrolla algunas reflexiones sobre conceptos de valoración de esta cuestión y por último Valenzuela, de manera similar, pregunta sobre la existencia del paisajismo en la Argentina.

Como siempre las razones de espacio –por necesidad de reducir la extensión de los cuadernos- impiden publicar anexos documentales gráficos o temas en extenso, por lo que intentamos al menos dejar planteados enfoques para la coincidencia, o el disenso en la medida de lo constructivo.

Angela **SANCHEZ NEGRETTE**

ÁMBITOS DE VALIDACIÓN DEL PENSAMIENTO SOBRE ARQUITECTURA NACIONAL ENTRE 1910 A 1940.

Ángela SANCHEZ NEGRETTE

Desde 1970 en adelante aparece ya una crítica recurrente sobre los juicios e intentos de valoración de la arquitectura iberoamericana en los que subyace la estructuración con relación a un modelo normativo derivado de la arquitectura europea. En general se advierte sobre la necesidad de rever, verificar y valorar los conceptos sobre las formas construidas y su significado para los usuarios, la producción arquitectónica y la comunidad.

Sin embargo en gran medida la crítica arquitectónica más importante en el marco de lo latinoamericano se ha centrado en el análisis parcial de la arquitectura latinoamericana del siglo XX, por no delimitar específicamente a los estudios sobre los efectos del denominado "Movimiento Moderno" (Tal es el caso de Carlos Dias Comas, Umberto Eliash, Manuel Moreno, Enrique Browne, Jorge Liernur, entre otros).

El "recorte" de ordenamiento, la selección de los objetos según categorías reflexivas, los principios de clasificación o los tipos institucionalizados que operan sobre las claves en la cual está asentada la comprensión de la arquitectura histórica, como dice Marina Waisman (1972) es un proceso de selección que implica asimismo un proceso de exclusión.

Vale decir también, de paso, que las formas deterministas, biológicas, evolucionistas son ajenas a los procesos históricos culturales ya que estos no son procesos naturales, siendo traspolaciones simplificadoras que atienden a fines que escapan al real conocimiento histórico.

La historia de la arquitectura actual ha determinado el análisis de obras representativas a través de la historia universal y no planteada para una evaluación de lo americano desde lo americano, así la poca incumbencia profesional del arquitecto en relación a la historia y a las exigencias de su particular realidad latinoamericana.

“No aceptaré los conjuntos que la historia me propone sino para discutirlos de inmediato, para desanudarlos y saber si se los puede recomponer legítimamente, para saber si no es necesario reconstruir otros” Foucault:1969, lo plantea sobre el aspecto teórico, pero en verdad ante la crisis de la arquitectura entre “lo institucionalizado” y la práctica profesional y entre los valores de lo arquitectónico como bien histórico, cultural y lo que la sociedad considera de valor patrimonial hay espacios tan divergentes que exige redescubrir las construcciones acumuladas a través del tiempo y además determinar otras aún no incorporadas para el trabajo que se promueve.

He allí el enfoque que se renueva y refuerza a nivel historiográfico.

Es necesario establecer las similitudes y diferencias de posición sobre la arquitectura nacional en el mismo ámbito de la disciplina para poder analizar la relación de correspondencia o de oposición que guiaban a estos historiadores que se habían propuesto escribir una historia general de la evolución de la arquitectura en la Argentina para su valoración desde lo académico profesional pero también sumados a la tarea de escribir la historia social y cultural de la Nación en el conjunto de los intelectuales del momento.

Descubrir las relaciones, los valores y las ideologías puestas en juego transparentando situaciones encubiertas bajo significados aparentes, e incluso de lo europeo a lo latinoamericano. ¿Cuál era la realidad social del momento? ¿Cuál era la discusión del momento?

¿Cuál era el pensamiento ético-profesional entre unos y otros: el arquitecto artista con evasión de la realidad versus el arquitecto inserto en la realidad en base a una visión crítica, organizadora, ordenadora con una metodología racional? y así demostrar una nueva forma de ser un profesional?

Parece necesario asumir una conciencia histórica del propio hacer arquitectónico, conciencia histórica de la propia ideología arquitectónica que contribuya a la aproximación de la definición del “saber profesional” necesario para luego exigir el actuar desde una posición determinada en la presente circunstancia histórica.

En el periodo que va de 1910 a 1940 –treinta años aproximadamente- se observan actividades sistemáticas no tan solo en producción escrita sobre teorías y conceptos del quehacer profesional sino también encuentros y reuniones en congresos, viajes al exterior como representantes de entidades u organismos en un medio de confrontación y acuerdos académicos, como el de la institucionalización y profesionalización de la actividad.

Podemos detectar un primer momento coincidente con el Centenario de Mayo caracterizado por los hijos de inmigrantes nacionalizados como una nueva simiente, con la mayor participación de los grupos intelectuales en la universidad – o mejor aún una universidad nacional dado que estaba integrada por estudiantes de todo el país compartiendo ideas y proyectos comunes, particularmente en la disciplina.

Justamente la búsqueda de los elementos que caracterizarían y definirían a la arquitectura como americana fue uno de los puntos centrales que se iniciaran en este periodo y lleva al análisis y comprensión del concepto de arte, para desde allí determinar una interpretación de la arquitectura local. Pero, ¿que la hace definirse como “latinoamericana”? ¿donde está puesto su carácter? ¿donde se encuentra su génesis?

Estas preguntas estuvieron presentes en los primeros “arquitectos historiadores” que durante el siglo XX en la Argentina se vieron en la misión de sentar las bases de lo americano para la historia universal como también estuvo presente la urgente necesidad de cambio en la currícula y en el hacer arquitectónico.

Luego de este despertar se produjo una fuerte confrontación de ideas en los ámbitos naturales: Las Universidades, la Sociedad Central de Arquitectos, las Academias de Historia, de Artes, de Literatura y la sociedad en su conjunto.

Una vez dispuestos los escenarios, el debate llevó a agruparse o alinearse tras diferentes banderas o líneas de pensamiento. Este proceso de ebullición tuvo diferentes líderes y las armas fueron: Una, las obras de arquitectura como forma expresiva de la posición ante la sociedad y otra, las teorías, posturas o interpretaciones históricas o contemporáneas que se expresaron en los textos como difusores de las ideas.

Los escritos fueron fundamentales para la justificación, argumentación y seducción a los que pensaban diferente, para luego imponer el modelo que se consideraba válido para la Argentina del siglo XX.



Sumario de la Revista Sociedad de Arquitectos. 1919 Sumario de la Revista Sociedad de Arquitectos. 1928

No todos los que han expresado sus posiciones (escritas, fundadas o sólo discursivas o directamente desde sus obras) tenían el compromiso de realizar textos sobre su pensamiento, dado que solo se requería como un modo de convalidar su quehacer profesional. Sin embargo, el hecho concreto era que en las distintas facultades de arquitectura se imponía –desde antes de la reforma del '18 y con algunas variantes- la inclusión de la cátedra de historia de la arquitectura americana o argentina y empezaba a pensarse que faltaba lo más importante, lo esencial: el texto oficial de la historia de la arquitectura.

Este ámbito abonado de ideas debía dar una respuesta concreta. Esa respuesta quedaría fragmentada o invalidada si se asentara en una u otra posición, por lo que el criterio equilibrado y la solvencia académica eran requisitos primordiales para la tarea.

La aparente calma con relación a los distintos “modelos” que proponían las obras expuestas en la Revista de Arquitectura y lo que podía considerarse una pluralidad de expresión, no encerraba más que una puja entre las posiciones en la profesión y ante la sociedad toda.

Más que nunca, o solamente en este momento, los arquitectos debieron tomar fundamentos teóricos para hacer la defensa de sus obras. Desde que la Revista de Arquitectura surgió los artículos /articulistas hicieron gala de exposiciones generales para desarrollar en ese contexto la propuesta más adecuada y siempre dentro de distintos ejes centrales que destacaban la profesionalidad. Pero en medio de la refriega más encendida (1923-1935) los escritos se hicieron afinados, agudos, irónicos, mordaces, adustos, condenatorios pero siempre apasionados.

Algunos arquitectos se sintieron más responsables que otros y respondieron cada vez que surgió “hacer la diferencia” o marcar el punto pudiendo verificarse las actitudes de la libertad de proponer en la responsabilidad y el respeto que imponía el nivel académico de la profesión, o en forma llana enfrentar la polémica. De allí que en muchas oportunidades se originaba la situación de máxima tensión pero realmente en muy pocas ocasiones o prácticamente nunca, se debatieron las ideas en forma abierta y en una polémica sostenida.

El planteo de estas crisis en lo público se aplacaba, lo que no siempre se correspondiera en las relaciones personales entre opositores, ya que cada uno de ellos se atrincheró en diferentes instituciones, como la Sociedad Central de Arquitectos, las Academias, los grupos intelectuales, las corporaciones etc.

Las posiciones fueron irreductibles y la fractura en el seno de la sociedad de arquitectos se mantuvo y tal vez ello generó un “modus operandi” entre los mismos colegas a partir de la “filiación de ideas”, que hasta hoy pervive aunque ya más como tradición.

Pocas veces el debate fue realmente plural como en este periodo de nuestra historia y será posible por ultimo establecer un periodo de calma o fase de acomodamiento, donde el debate prácticamente desaparece, se puede establecer a fines de la década del '40.

Entre el '55 y el '60 con la presentación de libros que serán impuestos como única lectura para la educación y para el relato de la historia de la arquitectura y al menos para este estudio podemos establecer ya el predominio de una visión unificada, oficial sobre lo que constituye de valor para la historia de la arquitectura en Argentina.



Sumario de la Revista Sociedad de Arquitectos. 1929

REVISTA DE ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS Y CENTRO ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA
Año XVIII DICIEMBRE 1932 No. 144

SUMARIO

PORTADA: detalle de la Estación "La Catedral", Arq. Alejandro Bardi
ALFREDO VILLALONGA
Escultor
EL CONGRESO DE LA PLATA
PORTE DU PONT MORET - FRANCIA
Arquitecto
ALEJANDRO BUSTILLO
Escultor "La Catedral"
DECORADORES FRANCESES MODERNOS
Baldosas
EL NEPTUNIA
Un interesante experimento de arquitectura social
JUAN C. DOMENECH
Alcalde de Salto por creencias y acciones para la historia
EL CONGRESO NACIONAL DE INGENIEROS
ARQUITECTOS Y AGREMADOS DE LA PLATA
HA LOGRADO UN BUEN EXITO EL
PRIMER SALON DE LA CONSTRUCCION
TRABAJOS DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA
Arq. Angel Oscar Mujica, nuevo Consejo de la
Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales
Diseños en la Facultad de C. E. F. y Manual
TRABAJOS DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA
Arq. Angel Oscar Mujica, nuevo Consejo de la
Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales
Cronica de la Escuela "La Plata", Variaciones
sobre un tema
Albumes E. SACRISTE - "Un Hospital General";
Albumes EMILIO F. BUNGE - "Un Nuevo Social";
Albumes E. GUERINOLLE - "Una Gran Escuela";
Albumes M. PONDAL - "Una escuela en tierra fértil";

Jefe de Redacción: JUAN ANTONIO BERCAITZ
Director: RAUL J. ALVAREZ
Administrador: ALBERTO E. BERGOTI
Por la Sociedad Central de Arquitectos: ALBERTO FRERISCH, JUAN ANTONIO BERCAITZ
Por el Centro Estudiantes de Arquitectos: JOSE H. LIMA, CARLOS A. DE CHATEAUBROUGE
Publicación mensual, Distribución gratuita a los socios - Suscripciones (Bols. Arg.) por año, \$ 10; por semestre, \$ 5; por trimestre, \$ 3; por mes, \$ 1; por día, \$ 0,50.
Redacción y Administración: Lucha 381 - BUENOS AIRES - Unión Telefónica: 10, Ruta 2099
La Dirección no se solidariza con las opiniones emitidas en los artículos firmados
Desde fecha de depósito de acciones a las leyes 1092 y 9510 sobre propiedad intelectual, literaria y artística
546 REVISTA DE ARQUITECTURA

Sumario de la Revista Sociedad de Arquitectos. 1932

BREVES ANTECEDENTES HISTORICOS EN LA ARGENTINA.

La profesionalización o el modelo profesional entre 1920- 1960 refleja nuevas formas de validación intelectual: institucionalización de la actividad y la existencia de proyectos de trabajos sobre historia de la arquitectura en programas a largo plazo planteado por el historiador "consagrado".

Esto se pueda dar en función del acceso a fuentes documentales y a través del reconocimiento de la actividad de historiador de la arquitectura con proyectos colectivos, institucionales de largo plazo, mediante reglas claras como exigencia para hacer historia seria y sistemática.

Se identificaran por el ejercicio sistemático del método documental, introducida en nuestro país por Groussac/ Pinedo que marcan las diferencias con las generaciones anteriores. Este método se basa en la reunión de documentos- autenticidad (heurística)- procedencia, validez de posibilidades (hermenéutica) y el historiador será quien a partir de ellos reconstruya el hecho histórico que posee como características ser único, irrepetible y en general público. Impone por ello la crítica documental y promueve a la actividad desde instituciones públicas para la práctica profesional, lo que permitirá crear controles y afirmarse en ellos.

Entre 1893 con la Junta de Historia y Numismática Americana hasta la formación de la Academia Nacional de la Historia en la sede del Archivo General de la Nación en 1938 hay un lento proceso de institucionalización desde el Estado, con una de las vertientes profesionales de la historia a partir de la figura referente de Ricardo Levene; La otra vertiente surge desde la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad Nacional Buenos Aires que luego de la Reforma Universitaria – 1920- se Institucionaliza en el ámbito académico universitario con el Instituto de Investigaciones Históricas que tendrá como figura a Emilio Ravignani hasta 1946, en que es removido por el peronismo. Justamente a este instituto pertenecerá el Arquitecto Martín Noel.

LA PARTICIPACION Y VALIDACIÓN EN LOS CONGRESOS

Otros ámbitos de discusión y exposición sobre las ideas de los arquitectos fueron los congresos internacionales, sean los panamericanos o los nacionales.

Los premios que se adjudicaban /recibían marcaban los momentos y los fines o propósitos de estos encuentros ya que esencialmente permitían reafirmar posiciones y no dejar en “tela de juicio” los supuestos.

Los trabajos sean comunicaciones, conferencias o sesudas ponencias eran refrendados, avalados por los Comités Internacionales o presentados en Congresos internacionales.

El alboroto de posiciones al interior de la comunidad de arquitectos era de tal magnitud que la aprobación externa sería la única apelación para gozar de autoridad sobre lo que se publica. Los arquitectos que poseyeron en forma establecida un ámbito propio de reafirmación de sus ideas fueron A. Christophersen –M. Noel—A. Guido- M. Buschiazzo y A. Prebish.

Por lo general no respondían a grupos sino que se valieron de las instituciones en que se desempeñaban para legitimar su propuesta y por ello si salían de la escena sea por muerte u otra causa la propuesta era probable que quedara *huérfana*.

Desde 1920, por iniciativa de los uruguayos se realizan los Congresos Panamericanos de Arquitectos.



1920: I Congreso Panamericano de Arquitectos – Montevideo (Uruguay)

1922: XXV Congreso Americanista- Universidad de La Plata- Argentina. Congreso Americanista en Río de Janeiro. Delegado del Gbno. argentino: Martín Noel.

1923: II Congreso panamericano de Arquitectos- Santiago de Chile (Chile)

1927: Junio: III Congreso Panamericano de Arquitectos – Buenos Aires (Argentina) Guido va como Delegado de la Universidad Nacional del Litoral.

1927/29: Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Dio como resultado la creación de la Cátedra: Arte hispano- Colonial americano , inaugurada con un Curso dictado por Martín Noel sobre “Arquitectura Colonial en América”, en Enero de 1930.

1930: IV Congreso Panamericano de Arquitectos – Río de Janeiro (Brasil)

1933: V Congreso Panamericano de Arquitectos – La Habana (Cuba)

1935: XXVI Congreso Internacional de Americanistas

1937: II Congreso de Historia de América- Buenos Aires.

1940: Congreso Panamericano de Arquitectos – Montevideo (Uruguay)

1940: Exposición de Arquitectura Iberoamericana- Academia de Artes – Estocolmo/1946.

Estos encuentros estuvieron apoyados a instancia de los colegas uruguayos y se concretaría primeramente en el mes de Marzo de 1920 como I Congreso Panamericano de Arquitectos – Montevideo (Uruguay).

El temario de trabajo partía del diagnóstico¹: *“Se puede afirmar que actualmente la arquitectura de estos países americanos no responde a las modernas aspiraciones estéticas ni tampoco a los principios lógicos y racionales de la técnica”*

Este era el espíritu de introspección y evolución que convocaba los colegas de toda América para el momento clave de la historia en razón del avance de la técnica, decía ²: *“Para esto primeramente es necesario en nuestros profesionales el estudio analítico y razonado de nuestro pasado así como el examen prolijo y detenido de las condiciones y medio en que ha de actuar para poder aprovechar... sobre todo desde el punto de vista técnico.”*

Ya para Marzo de 1923 estaba en funcionamiento el II Congreso Panamericano de Arquitectos en la ciudad de Santiago (Chile). Se organizaba en dicho marco una exposición para que las delegaciones pudieran mostrar sus propuestas y en las difusiones del evento se adelanta que Méjico expondrá sobre arquitectura azteca antigua y lo colonial con *“sus difíciles adaptaciones a la vivienda moderna...”*

Asimismo en base a la crónica de la exposición de los chilenos – anfitriones del evento- a igual que la Argentina, las propuestas estarían en una gama de estilos por lo refiere de ellos ³ *“estos arquitectos manejan con la misma facilidad el arte colonial, el estilo wagneriano o el clásico francés”*.

En Junio de 1927 se lleva a cabo el III Congreso Panamericano de Arquitectos en Buenos Aires (Argentina) en el cual las sesiones se desarrollaron tal lo previsto y se aprobaron por unanimidad las conclusiones excepto en el tema de la “orientación de la arquitectura americana”. El tema ya no era una cuestión menor y la conciencia del compromiso por parte de los arquitectos se convierte en ineludible contando con la asistencia de “cerca de 150 arquitectos americanos recibidos por otros tantos argentinos” que venían de Brasil, Chile, Uruguay, Canadá, Costa Rica, Ecuador, Paraguay, Perú y Estados Unidos. El desarrollo de los temas oficiales se sintetizaban en: Reglamentación y enseñanza de la profesión, cursos, orientación de la arquitectura americana, edificación económica, renovación de reglamentos y por último el urbanismo.

Los expositores argentinos sobresalientes para el tratamiento del tema de la orientación de la Arquitectura Americana serán A. Cópola y Ángel Guido⁴.

Estos, apoyados en la tesis de R. Rojas, contaban con el aval de los expositores chilenos y mejicanos pero serían los brasileños -divididos en las dos posiciones- quienes se opondrán a firmar sobre este particular.

C. Stockler realiza una fuerte oposición a la postura de búsqueda de lo nacional y ante la falta de consenso sobre el tema en particular, el Congreso solo concluye remendando un Regionalismo e Internacionalismo en la arquitectura en América con una tendencia a reforzar lo moderno.

Es claro que la discusión se tensa entre estas dos posturas. El debate no es tan solo ideológico sino del hacer arquitectural. Los efectos de la discusión en el foro latinoamericano se verá reflejada en los artículos de la Revista Nuestra Arquitectura en el periodo que va de 1927 a 1930: o debido a esta revista toma un marcado sesgo coincidente con estas recomendaciones y prácticamente queda eliminado el tratamiento del historicismo academicista. Las obras que se verán expuestas serán del art decó, estilo colonial y el estilo “funcional” moderno.

Las publicaciones fueron consagratorias para los profesionales pero también para la imposición por este medio de los “modelos” que para remitirnos a lo sintetizado en el Congreso serán la contraposición entre moderno/ cosmopolita y tradicional/ americano.

Diez años después se celebró el II Congreso Internacional de Historia de América en Buenos Aires- Junio de 1937- que contó con delegados de todas las naciones.

Evidentemente para un país que tenía tan poco patrimonio no habrá sido menor el hecho de reunir especialistas de todo el continente y con participantes de gran prestigio como Manuel Toussaint (Méjico), José Gabriel Navarro (Ecuador), Juan Giuria del Uruguay y un grupo de argentinos.

La ponencias ante pares o congresistas llevaba a la preparación previo de sesudos estudios o la fundamentación de posturas teóricas en la búsqueda de adhesión que luego darían lugar a la publicación de los trabajos por diferentes medios institucionales. En ese sentido se detallan en el cuadro que sigue algunos ejemplos del recurso de validación de ponencias como demostrativo de lo planteado en este texto ■



LUGAR Y AÑO	EVENTO	PARTICIPANTE	TEXTO
España. 1921	Premio Fiesta de La Raza Real Ac. Bellas Artes de San Fernando	Martín Noel	Contribución a la Hist. de la Arq. Hispanoamericana Bs. Aires -1921
Santiago de Chile. 1921	Universidad de Stgo de Chile como representante de la SCA	Martín Noel	Fuentes Hist. y Carácter Original de la Arq. Esp. En Fundamentos para una estética Nac.-Bs. As 1926
Río de Janeiro, 1923	XX Congreso de Americanistas	Martín Noel	Las Artes Precolombianas y su influencia
Lima, 1924	III Congreso Científico Panamericano	Héctor Greslebin	
Lima, 1924	III Congreso Científico Panamericano	Ángel Guido	Influencia indígena en la Arquitectura colonial peruana y boliviana
Montevideo, 1940	V Congreso Panam. de Arquitectos.	Mario Buschiazzo	Los Monumentos Históricos Nacionales

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. *Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. Mayo de 1922. En Revista de Arquitectura SCA. Número Extraordinario. , Buenos Aires. Pág.53.*
2. *Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. En Revista de Arquitectura SCA. Ibidem. Pág. 106.*
3. *Crónica del II Congreso Panamericano de Arquitectos. 1923 Revista de Arq. De la SCA Nro. 35- Noviembre de .Pág. 106.*
4. **Gutman, M:** *Arquitectos de toda América en Buenos Aires (1927). En Sociedad Central de Arquitectos 100 años de compromiso con el país. Buenos Aires, 1986. Pág. 124/125*

DEL ESPACIO VITAL AL ESPACIO INTELECTUAL

Anna Irene LANCELLE SCOCCO

LA INVENCION. EL NUEVO ESPACIO Y LA PERSPECTIVA. EL NUEVO TIEMPO Y LA HISTORIA. LA MIRADA DEL SUJETO. EL ESPACIO Y EL TIEMPO COMO OBJETOS. EL NUEVO ESPACIO Y LAS REGLAS DE VISIÓN. Ghiberti y Brunelleschi. EL MUNDO MEDIEVAL Y EL RENACENTISTA. LA PÉRDIDA DE LA VITALIDAD. LA CONSTRUCCIÓN INTELECTUAL.

¿Cuál podría ser la actualidad de plantear una mirada al Renacimiento y específicamente a la arquitectura del Renacimiento? Empecemos por entender cuál fue su propuesta, para intentar hacer actual, “actualizar”, sus implicancias...

¿Cuál es el cambio fundamental respecto a la arquitectura que produce el Renacimiento?

“Agli inizi di un’epoca che definisce l’arte come invenzione, Filippo Brunelleschi appare come il grande inventore: colui che apre all’arte una nuova dimensione dello spazio, la prospettiva, ma anche una nuova dimensione del tempo, la storia.”¹

(Al inicio de una época que define el arte como invención, Filippo Brunelleschi aparece como el gran inventor, es él quien abre al arte una nueva dimensión del espacio, la perspectiva, pero también una nueva dimensión del tiempo, la historia).

En el Renacimiento el arte se define como invención.

Brunelleschi aparece como el gran inventor.

¿En qué radica esta invención?

Invención: Inventar: Hallar el modo de hacer una cosa que nadie había hecho antes, o una nueva forma de hacer algo.

Esta invención radica en una nueva forma de hacer algo.

Esta nueva forma de hacer algo es abrir al arte una nueva dimensión del espacio.

El espacio perspectívico. La perspectiva.

Esta nueva forma de hacer algo es abrir al arte una nueva dimensión del tiempo. El tiempo perspectívico. La historia.

Según Argan:

“Toda creación de la mente que sigue principios fundamentales –ya sea de la naturaleza, ya sea de la historia humana–, es decir, dentro del sistema del mundo natural o histórico, es una *invención*; por fuera de ese sistema ya no es posible la *invención*.”²

Es decir, algo es invención, siempre y cuando se maneje dentro de los principios propios de un sistema ya dado, en este caso, los cambios producidos respecto de la noción de espacio y tiempo medieval.

*“Il suo ideale è la tecnica; ma quella tecnica non è più manualità, bensì metodo o processo razionale, e come tale si applica non meno alla determinazione dei problemi costruttivi che alla ricerca storica e alla conoscenza della realtà. Le tavolette che dipinge sono strumenti di ottica, i suoi scavi e le sue ricerche sono intesi a ritrovare non gli ordini e gli ornamenti antichi, ma i giunti e le articolazioni degli edifici; le sue invenzioni nel campo della mecánica mirano a moltiplicare le possibilità dell'uomo, del soggetto, nei confronti della natura, o dell'oggetto. E nelle forme perfette della sua architettura non s'esprime tanto una nuova, grandiosa concepción del mundo quanto una nueva condición de la mente humana, un nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, intesa como objeto.”*³

(Su ideal es la técnica, pero la técnica no es más manualidad, sino método o proceso racional, y como tal se aplica no sólo a la determinación de los problemas constructivos sino también a la investigación histórica y al conocimiento de la realidad. La tabla que pinta es un instrumento de óptica y su búsqueda está orientada a encontrar no los órdenes y los ornamentos antiguos, sino las uniones y las articulaciones de los edificios; su invención en el campo de la mecánica tiende a multiplicar la posibilidad del hombre, del

sujeto, en relación a la naturaleza o al objeto. Y en la forma perfecta de su arquitectura no se expresa tanto una nueva y grandiosa concepción del mundo, como una nueva condición de la mente humana, un nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, entendida como objeto.)

La arquitectura de Brunelleschi no es una nueva y grandiosa concepción del mundo. La arquitectura de Brunelleschi es una nueva condición de la mente humana, un nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, entendida como objeto.

Así...

El **espacio** del Renacimiento, es entendido desde una **nueva condición de la mente humana**.

El **espacio** del Renacimiento, es entendido desde un **nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, entendida como objeto**.

El **espacio** del Renacimiento, es entendido como **objeto bajo la mirada de un sujeto**.

Este **nuevo instrumento** que organiza la mirada del **sujeto** respecto del **espacio** es la **perspectiva**.

El **tiempo** del Renacimiento, es entendido desde una **nueva condición de la mente humana**.

El **tiempo** del Renacimiento, es entendido desde un **nuevo valor del sujeto respecto a la realidad, entendida como objeto**.

El **tiempo** del Renacimiento, es entendido como objeto bajo la mirada de un sujeto.

Este **nuevo instrumento** que organiza la mirada del **sujeto** respecto del **tiempo** es la **historia**.

*“Per apprezzare il perfetto ricamo d'una trifora gotica non era certamente necessario disporre di una regola della veduta: fissando una regola di veduta che mette in valore la simetria e la proporzione delle parti, il Brunelleschi implicitamente afferma che il valore di una architettura non sta nella finezza e nella varietà degli ornamenti ma nella chiarezza distributiva della struttura.”*⁴(Para apreciar el perfecto bordado de un triforio gótico no es ciertamente necesario disponer de una regla de visión: fijando una regla de visión se pone en valor

la simetría y la proporción de las partes, Brunelleschi implícitamente afirma que el valor de una arquitectura no está en la fineza y en la variedad de los ornamentos sino en la claridad distributiva de la estructura.)

Así, según Brunelleschi...

El valor de una arquitectura no está en el **perfecto bordado de un triforio gótico**.

El valor de una arquitectura está en la **simetría y la proporción de las partes**.

El valor de una arquitectura no está en la **fineza y en la variedad de los ornamentos**.

El valor de una arquitectura está en la **claridad distributiva de la estructura**.

Para apreciar el **perfecto bordado de un triforio gótico** o la **fineza y la variedad de los ornamentos**, no es ciertamente necesario **disponer de una regla de visión**.

Para apreciar la **simetría y la proporción de las partes y la claridad distributiva de la estructura** sí es ciertamente necesario **disponer de una regla de visión**.

Estos resultados diferentes, que responden a concepciones diferentes, tienen modos de operar también diferentes...

“Sono due metodi e due risultati opposti. Il Ghiberti procede lentamente, perfezionando i particolari uno per uno, Filippo esegue con rapidità e sicurezza. Nel primo ideazione ed esecuzione sono inseparabili e procedono di pari passo; nel secondo sono momento distinti e successivi. Lorenzo conduce la sua opera come si scrive una poesia, limando ogni verso e affinando le rime; Filippo pensa la sua composizione come una “storia”, ne individua i fatti e i momento, l’articola nei suoi episodi e, una volta concepito l’insieme, eseguisce senza un istante di esitazione. Il risultato è quello che descrive il biografo: la risolutezza della attitudini, l’energia dei gesti, lo “spirito” di ogni membro.”⁵

(Son dos métodos y dos resultados opuestos. Ghiberti procede lentamente, perfeccionando los detalles uno por uno, Filippo ejecuta con rapidez y seguridad. En el primero, ideación y ejecución son inseparables y procede paralelamente; en el segundo, son momentos distintos y sucesivos, Lorenzo conduce su obra como se escribe una poesía, limando cada verso y afinando la rima; Filippo piensa su composición como una “historia”, no individualiza los hechos y los momentos, los articula en sus episodios y, una vez concebido el conjunto, ejecuta sin un instante de excitación. El resultado es aquel que describe el biógrafo: la resolución de las actitudes, la energía del gesto, el “espíritu” de cada miembro.)

Ghiberti, aun con el **modo medieval**...

...procede **lentamente**, perfeccionando los detalles uno por uno.

...ideación y ejecución **son inseparables** y proceden paralelamente.

Brunelleschi, ya con el **modo renacentista**...

...ejecuta con **rapidez** y seguridad.

...ideación y ejecución **son momentos distintos** y sucesivos.

Ghiberti...

...conduce su obra **como se escribe una poesía**, limando cada verso y afinando la rima

Brunelleschi...

...piensa su composición como una “historia”, no individualiza los hechos y los momentos, los articula en sus episodios y, una vez concebido el conjunto, ejecuta sin un instante de excitación

l’accidentalità delle sembianze naturali e l’accidentalità delle forme architettoniche, l’idea di una pura costruttività non può che coincidere con l’idea dello spazio puro. “

“La “costruttività” ch’è il principio o la regola di ogni costruzione e lo “spazio” ch’ è il principio o la regola della natura, non sono due cose diverse; è identica la facoltà che le accerta, l’industria e sottigliezza della mente umana; è identico il metodo della ricerca, la prospettiva; è identico il risultato di quella ricerca, il “valore” che si raggiunge sormontando anzi eliminando

l'accidentalità della "materia". È dunque l'architettura null'altro che una tecnica rivolta ad appurare, costruire e rappresentare lo spazio: il quale, del resto, in quanto è "valore" non può darsi se non per rapporti proporzionali. Eliminate che siano l'accidentalità delle sembianze naturali e l'accidentalità delle forme architettoniche, l'idea di una pura costruttività non può che coincidere con l'idea dello spazio puro." ⁶

(La "constructividad" que es el principio o la regla de cada construcción y el "espacio" que es el principio o la regla de la naturaleza, no son dos cosas diversas; es idéntica la facultad que la afirmación, la industria y sutileza de la mente humana, es idéntico el método de la investigación, la perspectiva, es idéntico el resultado de esa investigación, el "valor" que se alcanza superando incluso eliminando la accidentalidad de la "materia". Es entonces, la arquitectura no otra cosa que una técnica vuelta a depurar, construir y representar el espacio: el cual, por otra parte, en cuanto es "valor" no puede darse sino por relaciones proporcionales. Eliminada la accidentalidad del aspecto natural y la accidentalidad de las formas arquitectónicas, la idea de una pura constructividad, no puede más que coincidir con la idea del espacio puro.)

En el Medioevo...

...está **presente la accidentalidad** de la materia.

...la constructividad **prescinde de una idea previa** del espacio.

En el Renacimiento...

...se **elimina la accidentalidad** de la materia.

...la idea de la constructividad **coincide con la idea previa** del espacio.

"La iglesia de San Lorenzo, proyectada para los Médicis en 1418, es una composición simétrica de planos, cada uno de los cuales está pensado como la proyección de una profundidad. El espacio se expande en infinitas direcciones, pero la razón humana puede reducirlas a tres ortogonales: longitud, anchura, y altitud. San Lorenzo está compuesta sobre ejes ortogonales: tales son, en efecto, con respecto al eje de la nave central, los ejes de los tramos de las naves laterales, que se prolongan en las capillas, tal es el eje del transepto con respecto al de la nave. Las dos grandes superficies luminosas de la nave central son planos de proyección, secciones de perspectiva: en cada

arco se inscribe el vacío de un tramo, después el arco más bajo y la profundidad de la capilla, con una degradación dimensional que constituye una "pirámide visual".

El plano es, pues, un hecho plástico: profundidad proyectada y descrita en formas geométricas proporcionales. Pero el espacio es infinito: para expresarse en formas finitas deben contraerse y comprimirse." ⁷

En el Renacimiento, el espacio es concebido como una **composición simétrica de planos proyectados en profundidad**.

En el Renacimiento, el espacio (infinito) es reducido por la razón humana en **tres ortogonales longitud, anchura, y altitud**.

El espacio es **representado** según los lineamientos de la razón.

"El arquitecto lo resuelve con la modelación de los elementos estructurales, articulaciones plásticas que resultan de la superposición y compenetración de tantos planos en profundidad: así vemos compenetrarse y superponerse las columnas lejanas de un pórtico visto en perspectiva. El artista las diferencia incluso en el material más fuerte (piedra) y en el color (gris) de las superficies revocadas y blancas que forman el plano ideal de la sección de perspectiva." ⁸

Esta es la invención del Renacimiento y de Brunelleschi, la **perspectiva, el espacio racional**...

"¿Y qué es una perspectiva sino un gesto –una mirada– construyendo espacio racional (racional, es decir: que quiere comprenderlo todo, hacerlo suyo), ilimitado, demostrando impositivamente cómo debe mirarse?" ⁹

Desde entonces, el hombre se hace **exterior** al mundo y lo constituye en objeto.

Actúa **como** el mundo.

Idea y **luego**, hace.

Desde entonces, el hombre ya **no es uno** con el mundo.

Ya no actúa **con** el mundo.

Ya no idea al **mismo tiempo** que hace

Bajo la mirada del hombre del Renacimiento, mirada que todo lo comprende; el mundo, el tiempo, el espacio, se presentan como **acontecimientos concatenados** con una finalidad, con un sentido.

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **se convierten en una construcción lógica**.

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **se convierten en una construcción intelectual.**

Aquí **no se vive** cada momento, sólo se piensa en la finalidad.

Aquí **cada paso** sólo tiene sentido en **relación a su finalidad.**

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **no son vivenciados.**

Bajo la mirada del hombre medieval, del salvaje, del niño; el mundo, el tiempo, el espacio, se presentan como **acontecimientos únicos en sí mismos**, sin finalidad, sin sentido.

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **no son una construcción lógica.**

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **no son una construcción intelectual.**

Aquí **sí se vive** cada momento sin pensar en su finalidad.

Aquí **cada paso** tiene sentido **en sí mismo** y no en relación a su finalidad.

Aquí, el mundo, el tiempo, el espacio, **sí son vivenciados**

“Desde Brunelleschi, primer arquitecto, la arquitectura no ha sido ya nunca más el impulso positivo y feliz, ingenuo y genial, del buen salvaje que construye. Ha sido, al contrario, ese movimiento tozudo exasperado o paciente, para perturbar, destruir, cancelar todo lo que existe a nuestro alrededor y nos ahoga –incluso, a la larga, la propia arquitectura.”

Así...

...desde Brunelleschi, desde el Renacimiento, el espacio vivencial se transforma para siempre en espacio intelectual ■

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, Giulio Carlo. Brunelleschi. Ed. Mondadori. Verona, 1955.

ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico desde le Barroco a nuestros días. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. Renacimiento y Barroco. I de Giotto a Leonardo Da Vinci. Ed. Akal. Madrid, 1996.

QUETGLAS, Josep. Pasado a limpio, I. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. *Giulio Carlo Argan. Brunelleschi. Ed. Mondadori. Verona, 1955. Pág. 7*

2. *Giulio Carlo Argan. El concepto del espacio arquitectónico desde le Barroco a nuestros días. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1984. Pág. 25.*

3. *Giulio Carlo Argan. Brunelleschi. Ed. Mondadori. Verona, 1955. Pág. 14*

4. *Ibid. Pág. 19*

5. *Giulio Carlo Argan. Brunelleschi. Ed. Mondadori. Verona, 1955. Pág. 23.*

6. *Giulio Carlo Argan. Brunelleschi. Ed. Mondadori. Verona, 1955. Pág. 23.*

7. *Giulio Carlo Argan. Renacimiento y Barroco. I de Giotto a Leonardo Da Vinci. Ed. Akal. Madrid, 1996. Pág. 128, 129.*

8. *Ibid. Pág. 129.*

9. *Josep Quetglas. Pasado a limpio, I. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. Pág. 32*

10. *Josep Quetglas. Pasado a limpio, I. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. Pág. 3511. Josep Quetglas. Pasado a limpio, I. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. Pág. 35*

SOBRE LA FORMA

Sergio FERNANDEZ

¿Qué es la forma? ¿Qué formas tenemos? ¿Cómo, cuándo, de dónde surgen? Intentemos tan solo, algunas respuestas...

Hay unas líneas de un texto de Henri Bergson que pueden darnos alguna pista, se trata del escrito La vida y la obra de Ravaisson, en él dice:

*La beauté appartient à la forme, et toute forme a son origine dans un mouvement qui la trace: la forme n'est que du mouvement enregistré. Or, si nous nous demandons quels sont les mouvements qui décrivent des formes belles, nous trouvons que ce sont les mouvements gracieux: la beauté, disait Leonard de Vinci, est de la grâce fixée. La question est alors de savoir en quoi consiste la grâce. Mais ce problème est plus aisé à résoudre, car dans tout ce qui est gracieux nous voyons, nous sentons, nous devinamos une espèce d'abandon et comme une condescendance. Ainsi, pour celui qui contemple l'univers avec des yeux d'artiste, c'est la grâce qui se lit à travers la beauté, et c'est la bonté qui transparait sous la grâce. Toute chose manifeste, dans le mouvement que sa forme enregistre, la générosité infinie d'un principe qui se donne.*¹

“La belleza pertenece a la forma, y toda forma tiene su origen en el movimiento que la traza: la forma no es mas que un movimiento registrado. Pero si nos preguntamos cuáles son los movimientos que describen las formas bellas, encontramos que son los movimientos graciosos: la belleza, decía Leonardo da Vinci, es la gracia fijada. Se trata entonces de saber en qué consiste la gracia. Pero este problema es mas fácil de resolver, pues en todo lo gracioso vemos sentimos, adivinamos, una especie de abandono y como una condescendencia. Así, para quien contempla el universo con ojos de artista, es la gracia la que se lee a través de la belleza, y es la bondad la que transparece en la gracia. En los movimientos que su forma registra, toda cosa manifiesta la generosidad infinita de un principio que se da.”²

En lo que dice el texto, podríamos encontrar algunas respuestas a nuestras preguntas. Vayamos deteniéndonos en cada una de sus partes...

Primera...

“La belleza pertenece a la forma, y toda forma tiene su origen en el movimiento que la traza: la forma no es mas que un movimiento registrado.”

Así, ante la pregunta **¿qué es la forma?** responderemos...

...la forma es un movimiento registrado.

Ante la pregunta **¿dónde tiene su origen la forma?** responderemos...

...la forma tiene su origen en el moviendo que la traza.

Y ante la pregunta **¿qué pertenece a la forma?** responderemos...

...la belleza pertenece a la forma.

Segunda...

“Pero si nos preguntamos cuáles son los movimientos que describen las formas bellas, encontramos que son los movimientos graciosos: la belleza, decía Leonardo da Vinci, es la gracia fijada.”

Así, ante la pregunta **¿qué es la belleza?** responderemos...

...la belleza es la gracia fijada...

Y ante la pregunta **¿cuáles son los movimientos que describen las formas bellas?** responderemos...

...los movimientos graciosos son los que describen las formas bellas.

Tercera...

“Se trata entonces de saber en qué consiste la gracia. Pero este problema es mas fácil de resolver, pues en todo lo gracioso vemos sentimos, adivinamos, una especie de abandono y como una condescendencia.”

Aquí, se pregunta: **¿qué se trata de saber?** Y se responde...

...lo que se trata de saber es en qué consiste lo gracioso.

Y se hace una aclaración:

...en todo lo gracioso vemos sentimos, adivinamos una especie de abandono y como una condescendencia.

La respuesta, es una nueva pregunta, y la aclaración es una respuesta a la nueva pregunta...

Así, ante la pregunta **¿qué vemos, sentimos, adivinamos en todo lo gracioso?** responderemos...

...lo que vemos, sentimos, adivinamos en todo lo gracioso, es una especie de abandono y como una condescendencia.

Cuarta...

“Así, para quien contempla el universo con ojos de artista, es la gracia la que se lee a través de la belleza, y es la bondad la que transparece en la gracia.”

Así, ante la pregunta **¿qué es lo que se lee a través de la belleza para quien contempla el universo con ojos de artista?** responderemos...

...lo que se lee a través de la belleza para quien contempla el universo con ojos de artista, es la gracia.

Así, ante la pregunta **¿qué es lo que transparece en la gracia?** responderemos...

...lo que transparece en la gracia, es la bondad.

Quinta...

“En los movimientos que su forma registra, toda cosa manifiesta la generosidad infinita de un principio que se da.”

Así, ante la pregunta **¿qué manifiesta toda cosa en los movimientos que su forma registra?** responderemos...

Lo que manifiesta toda cosa en los movimientos que su forma registra, es la generosidad infinita de un principio que se da...

Hay así una **relación entre la generosidad**, la bondad, el abandono, la condescendencia, los movimientos graciosos, la gracia de las formas, la belleza de las formas.

Es decir, las formas son las que **sí pueden** o **no pueden**...

...tener gracia, ser graciosas.

...tener belleza, ser bellas.

Luego, las formas que **sí tienen gracia**, que **sí son graciosas**, que **sí tienen belleza**, que **sí son bellas**, son en las que vemos, sentimos, adivinamos...

...abandono.

...condescendencia.

Y las formas que **sí tienen gracia**, que **sí son graciosas**, que **sí tienen belleza**, que **sí son bellas**, son las que transparentan...

...bondad.

Es decir, las formas que **sí tienen gracia**, que **sí son graciosas**, que **sí tienen belleza**, que **sí son bellas**, son en las que se manifiesta...

...la generosidad.

Pero son los hacedores de formas los que **sí pueden** o **no pueden**...

...ser abandonados.

...ser condescendientes.

...ser bondadosos.

...ser generosos.

Hay así dos **modos de ser**, es decir, dos **hacedores-hombres con sus modos de ser**. Uno es el que **sí se abandona**, el que **sí es condescendiente**, el que **sí es bondadoso**, el que **sí es generoso** (que es el que **sí trazará** movimientos graciosos, de donde **sí saldrán** formas con gracia, formas con belleza). El otro es el que **no se abandona**, el que **no es condescendiente**, el que **no es bondadoso**, el que **no es generoso** (que es el que **no trazará** movimientos graciosos, de donde **no saldrán** formas con gracia, formas con belleza).

Así tenemos que...

...del hacedor con generosidad-bondad **viene** el hacedor con abandono-condescendencia.

...del hacedor con abandono-condescendencia **viene** el hacedor con movimientos con gracia.

...del hacedor con movimientos con gracia **viene** la forma con gracia.

...de la forma con gracia **viene** la forma con belleza.

O lo que es lo mismo...

...la generosidad-bondad **dan** abandono-condescendencia.

...el abandono-condescendencia **dan** movimientos con gracia.

...los movimientos con gracia **dan** formas con gracia.

...las formas con gracia **dan** formas con belleza.

Así diremos que...

...no hay formas con belleza **sin** formas con gracia.

...no hay formas con gracia **sin** movimientos graciosos.

...no hay movimientos graciosos **sin** abandono-condescendencia.

...no hay abandono-condescendencia **sin** generosidad-bondad.

Tenemos así **las formas no graciosas, las formas no bellas**, y tenemos **las formas sí graciosas, las formas sí bellas**. Unas y otras se oponen. No caben en un mismo lugar, no caben en una misma cosa, como dijera Agustín García Calvo: dos cosas no pueden estar al mismo tiempo en el mismo lugar. Así, si está lo sí generoso, no está lo no generoso. Y viceversa... si está lo no generoso, no está lo sí generoso. Como ya dijimos; si está lo sí generoso sí hay abandono-condescendencia, y así, estarán las formas sí graciosas, las formas sí bellas. Y viceversa... si está lo no generoso no habrá abandono-condescendencia, y así, estarán las formas no graciosas, las formas no bellas.

Finalmente, terminemos con lo que Bergson dice en relación a lo que Ravaisson habría querido...

*Il aurait voulu que tout notre système d'éducation tendît à laisser son libre essor au sentiment de la générosité.*⁵

“Habría querido que nuestro sistema de educación tendiera a dejar libre vuelo al sentimiento de generosidad.”

“Habría querido que todo nuestro sistema de educación tendiera a dar rienda suelta al sentimiento de generosidad.”

Querer un sistema de educación que deje libre vuelo, que de rienda suelta al **sentimiento de generosidad** es...

...querer un sistema de educación tendiente a las formas graciosas, a las formas bellas.

¿Podríamos acaso, querer otra cosa? ■

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. **HENRI BERGSON**. Pág. 279, 280. *La pensée et le mouvant*. Quadrige – Presses Universitaires de France. Paris, 1re édition 1938, 14e ÉDITION “QUADRIGE” 1999, janvier.

2. La traducción citada a cargo de M. H. Alberti, se encontrará en: **HENRI BERGSON**. Pág. 223, 224. *El pensamiento y lo moviente*. ED. LA PLEYADE. Buenos Aires, 1972. Pág. 174. Cabría consultar también la traducción de H. García, que se encuentra en: **HENRI BERGSON**. 1976. *El pensamiento y lo moviente*. Colección Austral, Nº 1615. ED. ESPASA-CALPE. Madrid.

3. **HENRI BERGSON**. Pág. 287. *La pensée et le mouvant*. Quadrige – Presses Universitaires de France. Paris, 1re édition 1938, 14e édition “Quadrige” 1999, JANVIER.

4. De la traducción en *La Pleyade*: Pág. 180.

5. De la traducción en *Espasa-Calpe*: Pág. 229.

REFLEXIONES SOBRE LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO ¹

María Teresa ALARCON

1. EL PATRIMONIO

¿Cómo hablar de la valoración del patrimonio? ¿Cómo definirla sin pensar que se está en presencia de una tautología?

No podemos hablar de patrimonio simplemente como formas – tangibles o intangibles – aisladas del grupo social que las produce – esto es, el contexto cultural – ya que las vaciaríamos del sentido que el hombre le otorga al establecer algún tipo de relación con ellas, ya sea creándolas, utilizándolas o destruyéndolas. Por ello, cuando se habla de patrimonio, es absolutamente necesario establecer una trama de relaciones indisolubles entre el hombre como sujeto social y cultural – inmerso en una sociedad y creador de formas y símbolos a través de los cuales modifica y re-significa permanentemente su entorno – el tiempo que discurre y el espacio en el que se proyecta.

Dice Bákula que el patrimonio es aquello que “se recibe de los padres y que por lo tanto es de uno por derecho propio sin que ello sea discutible”. [BÁKULA, 2000: 167]. Gnemmi acude a la palabra latina *patrimonium* que lo define como “... el conjunto de bienes que hemos heredado de nuestros ascendientes.” [GNEMMI, 1997]. Ambas definiciones refieren desde el principio a, cuando menos, tres consideraciones fundamentales del mismo cuales son:

1.El hecho de que esos “bienes”, constituyen en sí mismos “objetos de valor” en tanto y en cuanto son la expresión de un determinado grupo social y su manera particular de proyectarse en un espacio y en un tiempo determinados.

2.Esos bienes conforman asimismo una “herencia” que tiene como protagonista primordial al hombre, su grupo social y, consecuentemente, su cultura ya que no existe herencia – esto es, una transmisión de unos a otros – si no hay algo que heredar y alguien a quien y de quien heredar.

3. Finalmente, esta transmisión de una generación a otra se produce en una dimensión temporal, no como hechos aislados sin vinculación alguna, sino en un proceso dinámico y continuo, en un devenir histórico.

De manera que resulta imposible considerar al patrimonio fuera del marco de la sociedad, de la cultura y de la historia.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de la valoración de ese patrimonio? Pareciera que el problema se plantea cuando intentamos leer e interpretar ese patrimonio de manera fragmentaria tomando en consideración solamente aquellos aspectos que pudieran señalarse como importantes a ser tenidos en cuenta en su valoración, priorizando unos, omitiendo otros, mucha veces evitando la reintegración final tan necesaria para una lectura completa y no falaz del mismo.

Pero sobre todo, y en relación con la sociedad, tal parece que esos valores positivos sólo se correspondieran con una particular calidad del trabajo humano, o con un sector social al que representa o incluso con su mayor o menor grado de perdurabilidad en el tiempo y en el espacio. Esto llevó en algún momento a identificar el patrimonio con la obra de significación monumental, haciendo coincidir la cualidad de monumental con la magnificencia de su escala y mayor grado de permanencia a través de la historia, no en el sentido literal del término monumento que refiere a todo aquello que nos permite recordar, evocar, mantener viva la memoria colectiva desde su integridad.

Hay en el ser humano una necesidad profunda de perpetuarse, de proyectarse, de trascender tiempo y espacio y es esta vocación de ser espiritual la que lo lleva a asignar un carácter significativo a todo aquello que emprende y construye. Hay también en él una exigencia de afirmación, en su sitio y en su historia, que lo mueve a expresar su paso y accionar en la vida.

Pero es a partir de la conciencia de la pérdida de aquello que lo expresa mejor y lo define como tal, aquello que crea para trascender – su legado – y de la comprensión del mismo como referentes significativos del pasado, cuando se replantea el concepto de patrimonio haciéndolo extensivo

a todo aquello que posibilite al hombre el reconocerse a sí mismo como parte de un grupo, de un lugar y de un momento histórico; todo aquello que lo reintegre significativamente en su cultura.

2. LA VALORACION

Entonces, ¿qué es la valoración, cómo explicarla? ¿Qué se valora y cómo valorarlo?

Si observamos la definición dada por Gnemmi, ya la idea de patrimonio en sí misma involucra la idea de valoración al definirlo como bienes, asignándole de antemano un valor positivo. Sin embargo, podemos decir que la valoración es una acción mediante la cual se emite un juicio de valor – que puede ser positivo o negativo – acerca de una cosa dada; pero ante todo implica tomar posición frente a la cosa misma.

No se puede omitir que en no pocas ocasiones, el juicio de valor refiere solamente a aspectos positivos del bien y en otras tantas solamente a su materialidad, cuando el patrimonio es en sí mismo la expresión de un valor que se materializa de una manera particular adoptando una forma determinada que puede ser percibida a través de los sentidos. De allí que pueda configurarse como forma musical, como escultura, pintura, arquitectura, artesanías, gastronomía, escritura, etc. etc. El objeto es el soporte material de ese valor intangible del que nos habla el patrimonio, de un mensaje espiritual que trasciende la historia proyectándose desde el pasado hacia el futuro afirmando así la memoria colectiva.

Pero al igual que otras formas de patrimonio como las no tangibles, se perciben también desde el pensamiento, desde el recuerdo y desde las emociones que dicho objeto dispara en el sujeto que lo percibe y lo juzga.² Son todas aquellas significaciones a las que alude el patrimonio y que encuentran su marco de referencia en la sociedad y la cultura que los engendró y los vive.

La materialidad del objeto hace posible esa expresión, esa permanencia y transmisión de los valores asignados originalmente y los adquiridos a través del tiempo en su interacción con la sociedad y será valorada desde

el aspecto tangible: la forma, los colores, las texturas, la calidad del trabajo, etc. etc. Pero el patrimonio no puede quedar restringido sólo a su materialidad y a una función meramente simbólica que lo inmoviliza, lo estanca, lo paraliza frente a la historia. Debe ser permanentemente reconocido, re-significado consecuentemente, revalorado desde una actitud crítica.

El juicio valorativo que en el marco de estas reflexiones nos interesa no es el del restaurador frente a las decisiones que debe tomar previo a toda intervención sobre el patrimonio sino aquel que pronuncia la comunidad en su conjunto frente a su entorno y como forma particular de relacionarse e interactuar con él.

De allí que el tema de la valoración se deba también analizar desde tres dimensiones: en relación con la sociedad, en relación con la historia y en relación con la cultura.

a. La valoración y la sociedad

Toda valoración implica al menos un principio de relación sujeto – objeto (material o inmaterial) en la cual el sujeto reconoce determinadas cualidades, valores intrínsecos de ese objeto dado. Debemos aclarar aquí, que cuando se habla de patrimonio, el sujeto de esta relación no es el individuo sino un sujeto social, es la comunidad quien juzga esos bienes considerados de primordial importancia para dicho grupo social dado que están

Asimismo y como ya lo habíamos señalado, presuponen una interrelación entre sujetos de una misma comunidad pero en un tiempo histórico diacrónico que comprende pasado, presente y futuro. Es condición inherente al patrimonio la transmisión intergeneracional.

Al decir de Arendt, “... las cosas del mundo tienen la función de estabilizar la vida humana, (...) Contra la subjetividad de los hombres se levanta la objetividad de las cosas creadas por los hombres...” [ARENDR,1974]³

Esa transferencia de una generación a otra tiene el sentido de construir permanencias que proyecten al grupo familiar o social más allá de la muerte física. Pero se reconoce también una conciencia de finitud que es la

que desde el recuerdo va construyendo la memoria junto con las nociones de tiempo.

Es sólo a partir de esta conciencia histórica que poseen las sociedades que puede valorarse el patrimonio como depositario de la carga histórica de dicha comunidad y de los significados que conlleva.

En un principio la conservación de objetos significativos estaba guiada por una actitud individual de reconocimiento con el fin de conservar y proteger aquello que mejor representara al grupo. Esto llevó a que por mucho tiempo la valoración y legitimación de los bienes como patrimoniales sólo fuera expresión de un grupo dominante lo que restringía el grado de representatividad que dicho patrimonio tenía respecto de la comunidad toda que lo sustentaba.

Los monumentos así considerados eran depositarios de una memoria fragmentada, no colectiva que marginaba otro grupo para los que más bien connotaban valores negativos, expresión de relaciones de opresión que se intentaban olvidar. El hecho de que algunos grupos o sectores sociales dentro de la comunidad no se reconocieran en aquellos bienes que, desde otro sector de la misma se habían señalado como patrimoniales, ha dado como resultado no pocas veces la no valoración de los mismos.

Ya avanzado el siglo XIX, con el emergencia y constitución de los nuevos Estados – Nación, la cuestión de la identidad nacional cobra importancia y surge la necesidad de la intervención del estado que, a través de sus instituciones, toma a su cargo la protección de todo aquello que se identifique con la identidad nacional y represente el bien común, anteponiéndose por ello a la propiedad privada y quedando así enmarcado en una red jurídica y legal que lo reglamenta.

La situación actual de pérdida de representatividad por parte de los gobiernos y de las instituciones que forman el estado provoca igualmente una situación de riesgo para el patrimonio en tanto no reconoce aquellos mismos bienes que el conjunto de la sociedad reclama como propios e identitarios o bien quedan expuestos a una nueva manipulación que los re-significa en el marco de los objetivos que cada estado o el gobierno de turno se ha trazado.

De allí la importancia de una vinculación directa entre la comunidad y su patrimonio, independientemente de la valoración que ésta haga del mismo. No obstante se debe señalar aquí el valor significativo que tiene la valoración en la recuperación de la memoria más allá del signo que adopte. La historia, sus hechos no pueden ser cambiados pero sí se puede aprender de ellos y el patrimonio está allí para testimoniar ese pasado, honroso o no, agradable o no. Está allí para atestiguar sobre las respuestas que el hombre como sujeto social ha dado a y desde su medio en determinado momento histórico.

La conciencia histórica se nutre del conocimiento del objeto desde su integridad pero éste a su vez va generando una mayor conciencia de la historia. Tener conciencia histórica es consentir que nada es nuestro, que todo nos lo ha legado el pasado y que todo está tomado prestado del futuro.

b. La valoración y la historia

Cuando hablamos de patrimonio es necesario hacer referencia a la historicidad como rasgo intrínseco del mismo; esta es la cualidad de una cosa de poder ser y estar de una determinada manera en el devenir histórico.

El tiempo se manifiesta en los cambios que el patrimonio va experimentando a lo largo de su historia, más evidente en el patrimonio tangible como consecuencia de su materialidad. El sólo hecho de pensar en un ocurrir histórico nos remite a la idea de una dinámica de cambio que, más allá de que pueda ser más o menos acelerada, es un proceso que se hace observable en la cosa en sí. Todo es antiguo o moderno, viejo o nuevo, pasado o contemporáneo, pero guarda en sí mismo rasgos indelebles de este transcurrir del tiempo que permiten situarlo en la historia, en un espacio y culturas determinados.

Pero también se hace visible en la resignificación que el traspaso generacional necesariamente comporta. Cada comunidad y cada generación de la misma reconoce en sus modos de hacer una parte de identidad heredada, otra aprendida y otra construida que la va alimentando y vivificando, otorgándole de esta manera la impronta de su propio tiempo.

Es un gesto éste de afirmación de la comunidad en su propio entorno (sea natural o construido), es también afirmación de su continuidad histórica y de su apuesta al futuro.

A la historia le cabe ese rol asignado desde su significación original: Para los griegos, la palabra significaba relato, narración o también el resultado de la información que se había obtenido desde la indagación; la palabra latina remite a las narraciones épicas que se realizaban con el fin de exaltar las glorias de un pueblo. [BALLART, 1997: 31]. En ambos casos la historia está destinada a recordar, a evitar que algo caiga en el olvido intencional o casual y el patrimonio es uno de sus instrumentos que testimonia un tiempo pasado pero también el tiempo presente.

Es aquí donde historia y valoración coinciden ya que están intrínsecamente ligadas desde el objetivo que las define cual es el de mantener activa la memoria colectiva, mantener viva a una comunidad, de conectarla con su pasado y con su proyecto futuro desde una posición creativa y dinámica que, desde la identificación y la apropiación, le permite recrearse, re-significarse.

Sólo a partir de una valoración con sentido histórico – pletórica de ideología propia y conciencia social – se puede volver a otorgar nuevos significados al patrimonio en función de las necesidades sociales actuales y futuras de la comunidad.

c. La valoración y la cultura

Dice Bákula que se entiende por cultura “... no sólo la suma de bienes y experiencias propios y heredados, sino el grado de conciencia de sí que tiene determinado grupo humano.” Y más adelante amplía la idea desde la perspectiva antropológica definiendo la cultura como: “... conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo.” [BÁKULA. 2000: 169 y 170].

Nada describe mejor una cultura que su propia identidad; ese cúmulo de particularidades que la definen y la diferencian y que se torna crucial al momento de la valoración más aún cuando nuestra cultura se debate entre el ser y el tener, entre el ser y el parecer. Esencia, utilidad e imagen entran a tallar en el proceso de valoración de manera tal que toda valoración por mínima que sea estará enmarcada en un paradigma, en el proyecto cultural que detente la comunidad que valora.

Desde la cultura se crean y recrean los bienes tangibles e intangibles que pasarán a conformar el repertorio del patrimonio de una comunidad.

Desde esta perspectiva Waisman señala básicamente dos modos, antagónicos entre sí, de valorar al patrimonio: uno es como un bien de uso y el otro como un bien de consumo. Distingue por un lado los valores de uso como aquellos que comportan una significación para la comunidad y su identidad cultural, lo que le concede un sentido trascendente; por otro, los valores de consumo, como aquellos donde se apela al aspecto inmanente de dichos bienes, cual es el valor estético, lo peculiar, la extrañeza u originalidad de los mismos, cuestiones éstas que se derivan de la sola imagen. Vaciados de la razón profunda que les ha conferido sentido, pasan a ser meros objetos consumibles, descartables, donde el hombre en tanto usuario ya no tiene cabida puesto que prima la imagen independientemente de su vinculación con la comunidad, estableciendo con ésta una relación de productividad.

Pero el reconocimiento de los valores de dicha herencia se produce sólo cuando la comunidad se apropia de este patrimonio, se reconoce y se encuentra en él, se identifica con él otorgándole significado a su entorno. La permanente destrucción del patrimonio es un indicador tangible e incuestionable de la falta de conocimiento que se tiene de él; pero es a su vez una manifestación mucho más profunda que alude a la crisis de identidad y el desconcierto que se viven.

Al decir de Chueca Goitia “...del conocimiento de nuestra cultura, de nuestra tradición viva, penden sus futuras posibilidades, su expansión, su renuevo, su vigor máximo o, por el contrario, su languidez, su debilidad, su muerte.”⁴

El patrimonio es una expresión a través de la cual un grupo social se hace presente y se afianza en un territorio y en un momento determinados por lo que, en este sentido es indispensable una formación histórico-crítica muy sólida que no se limite al mero estudio de los objetos que lo conforman sino que apunte a la interpretación y comprensión del mismo en un extenso y complejo sistema de relaciones que conforman su realidad: su cultura, su historia, en definitiva, su propio ser.

La cultura es por tanto el marco de referencia desde el cual debe ser leído y aprehendido el patrimonio y la que determinará también los parámetros para su valoración. Hace posible que se concrete nuestra identidad, que se active la memoria social y, en definitiva, que el hombre se encuentre y se comprenda en su propia cultura.

Es a partir de una justa valoración del patrimonio enmarcado en la propia cultura desde donde deben plantearse las diferentes políticas y sus respectivos alcances, destinadas a ese fin: a restablecer el equilibrio entre hombre – cultura, entre hombre – naturaleza; de volver a situarlo en un entorno que le sea propio y significativo, de volver a ubicarlo en su propio espacio, tiempo e historia.

La valoración como actitud dinámica y desde la consideración integral del patrimonio no tiende al aislamiento en abstracto de determinados bienes o al congelamiento de determinados períodos del mismo haciendo que queden descarnados de toda vida, como objetos de contemplación, sino que propende a articular el entorno proporcionándole continuidad histórica desde la incorporación de los mismos a la vida social de la comunidad que lo acoge y que halla en él un sentido de arraigo cultural.

3. LA VALORACION Y LA IDENTIDAD

*Everywhere, wherever and however we are related to beings of every kind, identity makes its claim upon us.*⁷⁵ [HEIDEGGER, 1969]

La identidad nos reclama dice Heidegger. No hay una forma de ser y estar en el mundo que no sea expresada de una determinada manera. La identidad es en sí misma un valor patrimonial intangible que está demostrando la forma en que el hombre se relaciona con sus congéneres, con su medio y con su tiempo; cómo se expresa a través de sus organizaciones sociales, políticas, religiosas y productivas, otorgándoles significados, creando cultura.

Consecuentemente la identidad también es un valor dinámico que va mutando, consolidándose o diluyéndose en el tiempo desde su materialidad que puede ser acrecentada o desde la resignificación y reinterpretación de lo existente. Así como puede ser construida desde los modos de hacer propios, puede también ser destruida desde la ignorancia y el desarraigo.

La identidad es pertenencia y la pertenencia, patrimonio. El hombre se identifica con un lugar, lo hace suyo pero también se hace parte de él. Es desde esta relación simbiótica que se construye una cultura que se hace portadora de los rasgos propios de la comunidad que la engendra, de su manera de ver, pensar y sentir el mundo.

De manera que esta cultura conformada por aquellos objetos construidos por el hombre desde todos los tiempos habla de su identidad; remite al pasado pero también da cuenta del hombre actual y su comunidad que la recrean permanentemente. La manera en que desde el presente nos hacemos cargo de esos bienes patrimoniales (por acción u omisión), el nuevo significado que les otorgamos y el cuidado que ponemos en ellos reflejan nuestra cultura actual, nuestros valores, nuestras formas de entender el mundo.

Para terminar, dice una expresión popular: “El problema no es la falta de cultura sino la que ya tenemos”. Cabría preguntarse entonces, ¿qué cultura vivimos y recreamos cada día para conservar y mantener viva la memoria de nuestra comunidad pasada, presente y futura? ¿Desde qué valores juzgamos a nuestro patrimonio? Y, en definitiva, ¿qué valores de nuestra identidad están reflejando?

El patrimonio en su carácter objetivo que nos trasciende nos mira desde la historia. La comunidad del mañana, también desde la historia, nos juzgará. ■

BIBLIOGRAFÍA

- BÁKULA, C.:** Reflexiones en torno al patrimonio cultural. En: Turismo y Patrimonio, Año 1, Enero 2000. pp. 167 a 174.
- BALLART, J.:** 1997. El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Editorial Ariel, S.A. Barcelona.
- CHUECA GOITIA, F.** 1979. Invariantes castizos de la arquitectura española. Editorial Dossat. Madrid, pp. 24.
- GNEMMI, H.:** 1997. Puntos de vista sobre la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano. Ediciones Eudecor, Córdoba, Argentina.
- RELPH, E.:** 1976. Place and Placelessness. Pion Limited, London, 2ª Impresión, 1980.
- WAISMAN, M.:** 1990. El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamérica. Editorial Escala, Bogotá, Colombia.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. Conferencia presentada en el XVI Encuentro Regional de Cultura y Museos – 1ª Jornada de Patrimonio realizados en Chavarría, Corrientes – Octubre de 2005.
2. Adoptan las formas del rito, la leyenda, el mito o las tradiciones.
3. **Arendt H.:** 1974, *La condición humana* citado por BALLART, J.: 1997. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona. Pág. 36.
4. **Chueca Goitia, F.** 1979. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Editorial Dossat. Madrid, pág. 24
5. **“En todas partes, donde sea y como sea estamos condicionados a ser de alguna manera, la identidad nos reclama.” HEIDEGGER, M.:** 1969. *Identity and Difference*. Harper and Row, New York. Citado por RELPH, E.: 1976, en *Place and Placelessness*. Pion Limited, London, 2ª Impresión, 1980.
6. **Graffiti sobre la valla del Parque de las Esculturas en la ciudad de Resistencia, Chaco.** Octubre, 2005.

¿EXISTE UN PAISAJISMO ARGENTINO?

María Victoria VALENZUELA

INTRODUCCION

El presente trabajo pretende dilucidar las razones por las que el paisajismo argentino, entendiéndolo como la transformación por el hombre del paisaje local, ha repetido modelos foráneos históricamente sin lograr la creación de una identidad propia. A este tema se refiere la Arq. Paisajista argentina Alba Di Marco de Testa cuando menciona

“la aparente ausencia de un pensamiento local, que refiera a la estructura de valores que los habitantes de la Región tienen frente a nuestras realidades y modalidades de comportamientos actuales, a las reales preferencias de las culturas, a las posibilidades que permanezcan en el tiempo y a saber si reconocen y merituan las correspondientes a la oferta expresiva del territorio, como parte de su identidad”¹.

Se parte de la premisa que, desde el punto de vista sociológico, una sociedad genera su paisaje manifestando en él, su pensamiento, su actividad, sus aspiraciones, como menciona la Dra. Liliana Tamango *“intervenir en el paisaje es uno de los tantos modos de pensar la sociedad y/o intervenir sobre la sociedad”²*. Desde una perspectiva mas territorial Luis Fernández Galiano -editor de la revista española Arquitectura Viva- dice: *“cada generación dibuja su perfil y su entorno. Al final de los tiempos somos tan responsables del lleno como del vacío, de la geometría como de la vegetación. Tan responsables de la mirada como del panorama observado”*. Tomando ambas interpretaciones no queda ninguna duda respecto a que el paisajismo lleva incorporado la cosmovisión de un pueblo, su idiosincrasia, su identidad o la falta de ella. Es un emergente cultural que acompaña los procesos del pensamiento nacional.

Buscamos las razones del anonimato en el origen y evolución de un pueblo que ha vivido sucesivas transculturaciones consentidas.

EL PAISAJE AMERICANO

El texto elegido para el análisis es “Las Américas en el mundo” de Darcy Ribeiro, donde el autor hace una clasificación de la conformación histórico-cultural de los pueblos americanos. Son tres grandes configuraciones que se dan en América. Primero, los pueblos testimonio (México, Guatemala, Bolivia, Perú y Ecuador) son los representados por los sobrevivientes transfigurados de altas civilizaciones con las cuales chocaron los europeos en su expansión después de 1500; segundo, pueblos nuevos (Brasil, Venezuela, Colombia, Chile y Paraguay, y en un primer momento Argentina y Uruguay), que son el resultado del choque y fusión posterior de europeos y poblaciones tribales existentes en los territorios conquistados; tercero, los pueblos trasplantados (Estados Unidos, Canadá, y Argentina y Uruguay) que son trasplantes, valga la redundancia, europeos en el nuevo mundo, conservando muchas de sus características originarias. Se considera que tanto Argentina como Uruguay aunque nacieron como pueblos nuevos sufrieron una desfiguración étnica por un proceso de sucesión ecológica (inmigración masiva). (Ribeiro, 1975: 19).

Para comprender el proceso argentino se ha realizado un estudio comparativo con otros países de América que son reconocidos internacionalmente como creadores de una identidad propia: Estados Unidos y Brasil.

Estados Unidos pertenece, como se ha dicho antes, al grupo de los pueblos trasplantados que ha logrado un desarrollo distinto respecto de la Argentina. La comparación con este pueblo sirve para comprender como y cuando, teniendo un origen similar, han logrado desprenderse de los cánones del Viejo Mundo formando un pensamiento que los condujo a desarrollar su propio lenguaje paisajístico.

El caso de Brasil, como pueblo nuevo, nos puede ayudar a comprender lo infinitamente más abierta que puede resultar una cultura que se conformó por la confluencia de contingentes profundamente dispares al reunir

blancos, negros e indios, que logró constituir una nueva entidad étnica.

Veamos el caso norteamericano. A fines del siglo XIX y principios del siglo XX en Estados Unidos, “la mayoría de los proyectos paisajísticos estaban basados en las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes de París”³ (Jellicoe, 1995: 307), por ejemplo, la replanificación del Mall de Washington en 1901, que exhibía una concepción urbanística clásica del espacio. Sin embargo, al mismo tiempo se creaba en 1899, anticipándose a toda Europa, la Sociedad Americana de Arquitectura del Paisaje (ASLA).

También se crea el Servicio Nacional de Parques (*National Park Service*), una entidad sin antecedentes históricos en Europa – lo que nos habla de que ya en épocas tempranas “aventajaron a su país de origen”. (Ribeiro, 1975: 21) Dicha entidad constituía el cliente principal de los arquitectos paisajistas. Yellowstone, abierto en 1872, es el primer parque nacional declarado a nivel mundial. Estas actitudes dieron el puntapié inicial a la creación de una corriente paisajística que comenzaba a gestarse.

Durante el período entreguerras el paisajismo fue tomando forma, transformándose a sí mismo, perdiendo su carácter clásico y adoptando nuevas características acordes al pensamiento nacional que se iba gestando. A medida que las ciudades iban creciendo, el paisajismo adquiría prestigio dentro de la sociedad como alternativa para resolver los problemas urbanos. Frank Lloyd Wright introduce el concepto del **hombre ecológico** y fue una pieza clave en la lucha por crear la propia identidad.

- **¿Cómo han logrado independizarse de la influencia europea?**

Quizás la respuesta esté, como lo explica Ribeiro, en un sistema de ocupación del territorio, “la autocolonización de nuevos territorios por inmigrantes que buscaron estructurarse a sí mismos y no para satisfacer designios ajenos” (Ribeiro, 1975: 22) como ocurrió en la Argentina en épocas de la oligarquía nacional. El mismo Ribeiro compara ambos sistemas de ocupación, “el predominio del sistema de haciendas basado en el monopolio de la tierra contrasta con el de las granjas familiares difundido en Estados Unidos” (Ribeiro, 1975: 23).

Así este último logra constituir una sociedad igualitaria y democrática “con una amplia clase media de granjeros políticamente activa y defensora de las instituciones de autogobierno”, agrega Ribeiro, frente a una sociedad clasista y desigual formada por una pequeña elite dueña de gran parte del caudal económico nacional.

Las granjas familiares fueron agrupándose y constituyéndose en colonias que trataron de consolidar su establecimiento en los territorios ocupados, luchando por vitalizar económicamente su existencia. En estas circunstancias “no pudo surgir en ellos una minoría dominante capaz de imponer una ordenación social oligárquica” (Ribeiro 1997: 20) como sucede en la Argentina. Aunque pobres, vivían en una sociedad con principios democráticos tendiente al autogobierno. Toda la población blanca fue alfabetizada en pequeñas iglesias donde también celebraban el culto. Recordemos la serie televisiva norteamericana, “*La familia Ingalls*” dirigida por Michael Landon (década del 80), basada en el diario íntimo de su protagonista, Laura Ingalls, que describía la vida de una de estas colonias, donde las familias inmigrantes, unas dedicadas al comercio (las más pudientes), otras a las actividades artesanales y la gran mayoría a la agricultura, enfrentaban toda clase de vicisitudes (climáticas, enfermedades, etc) librados a su propia suerte, sin protección alguna del gobierno. Aún así sus hijos asistían a la escuela rigurosamente, llegando a obtener el título de maestros y no faltaba el “reverendo” pastor protestante que atendía las necesidades espirituales de su comunidad.

Cabe aclarar que la inmigración blanca norteamericana no se mezcla con la población indígena existente (a quienes confinaron en *reservations*), tampoco con los negros traídos desde África como esclavos. Es decir que no se produce el mestizaje con pueblos de color de las demás poblaciones americanas, lo cual pudo haber significado un factor de aceleración del progreso al dominar una cultura anulando las otras.

El objetivo era, desde el punto de vista del progreso para la nación, “*erradicar culturas originales altamente diferenciadas entre sí y respecto de la europea, a fin de imponer formas simplificadas de trabajo ... a fin de hacer*

rendir al máximo la mano de obra” (Ribeiro 1975: 22).

A medida que la colonia se consolidaba y enriquecía, se formaba un pueblo con una sociedad homogénea (siempre hablando de la sociedad blanca por lo dicho anteriormente) con las diferencias sociales propias del capitalismo, donde todos los habitantes tenían iguales posibilidades de mejorar su situación. Así se convierte en el país de las oportunidades, muy atractivo para el resto del mundo.

Con este sistema se fue gestando una clase media capaz de tomar sus propias decisiones, madura y solvente económicamente. El país estaba preparado para formar una entidad independiente de la madre patria, confiando en sus propias aseveraciones sin pedir el consentimiento de Europa. En este marco surgieron instituciones, escuelas y prestigiosas universidades que delinearon los nuevos caminos paisajísticos.

El modelo paisajístico brasilero comienza a gestarse en la época modernista. En aquella época Brasil era una cultura vacía de tradiciones, la cual sirve de caldo de cultivo para las ideas nuevas. El movimiento moderno llega de la mano de Le Corbusier, cuyas ideas germinaron con una rapidez asombrosa “*Como consecuencia de la Ville Rádiense de 1935 surgió Brasilia*” (Jellicoe, 1995 : 323).

El paisajismo tuvo un representante de lujo Roberto Burle Marx, quien fue pionero en la creación de un arte nuevo que parte desde lo pictórico hacia lo orgánico. Burle Marx realiza una prolífica obra que va evolucionando a través del siglo XX, definiendo un modelo de intervenciones en el paisaje urbano, suburbano y rural, basado en la valorización del paisaje natural y de las especies autóctonas. Es el generador, quizás, de una temprana conciencia ecológica que se manifiesta en la Conferencia de las Naciones Unidas por el Medio Ambiente y el Desarrollo (Río de Janeiro, 1992), donde los países intervinientes reafirman la declaración antes aprobada en Estocolmo en 1972, denominándose Declaración de Río. Dicha declaración consta de 27 principios dirigidos a buscar acuerdos internacionales en los cuales se respeten los intereses de todos y se proteja la integridad del sistema ambiental y el desarrollo mundial; y el reconocimiento de la naturaleza integral e interdependiente de la tierra, nuestro hogar.

Esta declaración da un impulso a escala internacional para generar una nueva estrategia mundial en el desarrollo sostenible.

Con esto queda demostrado que Brasil tiene una voz propia, asentada en una cultura propia, provista de una cosmovisión y de una ideología propias, no de una cultura formada por modelos eternamente trasladados.

¿Por que un país como Brasil, con dificultades en lo social y lo económico, ha logrado priorizar estos temas, y la Argentina no?

EL PAISAJE EN LA ARGENTINA

De lo dicho por Martha Zátanyi en el Seminario titulado “La cultura argentina”⁴ se puede deducir que un indicador de la importancia que tiene el paisajismo argentino en el mundo se vislumbra en la ausencia total y absoluta de referencia en los libros de historia del paisajismo internacional, con lo que obviamente se deduce que no ha aportado gran cosa al acervo paisajístico de la humanidad. De aquí la hipótesis de este trabajo. Se considera que no existe una identidad nacional en la disciplina paisajística.

Las ideas del movimiento moderno europeo prendieron rápidamente en el Nuevo Mundo en general, por estar menos impregnados de los valores históricos que el Antiguo, y especialmente en Brasil y Estados Unidos sirvió de disparador para comenzar a forjar ideas propias –el New Deal, TVA y la teoría del ecosistema artificial en Estados Unidos y en Brasil con Brasilia y Burle Marx-.

En Argentina apenas ingresaron. Solo se reflejaron en algunos ejemplos aislados de arquitectura a pesar de la concreta intervención corbusiana.

La moda, las artes, la literatura –desde donde emergieron representantes brillantes, reconocidos internacionalmente y dotados de un estilo propio, como Borges y Cortázar- han acompañado de manera fluida a los nuevos movimientos, pero el paisajismo siguió reproduciendo paisajes lejanos, según Berjman, “*atado al modelo francés hasta bien entrada la década de 1970*”.

Tampoco es aceptada de buen grado la intervención de un brasileño modernista en la europeizada Buenos Aires. Burle Marx realiza una plaza en la ciudad de Buenos Aires, la Plaza República del Perú, que fue demolida pocos años después por motivos que no tenían sustento alguno.

En aquella época la sociedad argentina tenía una estructura social rígida y cerrada, dominada por una clase dominante minoritaria, la oligarquía vacuna, quien generaba los recursos para consumir los nuevos modelos y evidentemente prefería en su mayoría el modelo francés clásico. Como se menciona anteriormente, en otras ramas del arte se genera una obra de gran valor (literatura), pero el paisajismo, que tenía como principales clientes a este estrato social, principal tenedor de la tierra, siguió rindiendo culto al modelo francés. Esto también se traslada al espacio público ya que la clase dirigente proviene del mismo sector. Solo podemos rescatar como una acertada intervención en el paisaje de la costa bonaerense a las esbeltas estructuras de hormigón llamadas “Paraguas” de Amancio Williams (Municipio de Vicente López) que refleja el espíritu de las ideas modernas, pero que solo significó una intervención aislada.

Este fenómeno de trasplante, de jardines franceses o ingleses en la Argentina, tuvo lugar, por las características de los pueblos transplantados, que en términos de Ribeiro, “*procuraron reconstruir formas de vida en lo esencial idénticas a las de origen*”. Esto se manifiesta, agrega, “*incluso en el paisaje que crearon en las nuevas tierras reproduciendo el del Viejo Mundo*”. (Ribeiro 1975: 19).

La influencia hispánica, dice Sonia Berjman, se asienta sobre una cultura indígena poco consolidada que no conformaba un soporte cultural y filosófico que resistiera la imposición de la cultura invasora⁵. Al decir de Martha Zátanyi, esto significa, “*colocar unas gotas de amarillo en un recipiente de tinta azul, aunque se producen unas pequeñas zonas verdes, la tinta azul termina por dominar*”. La cultura indígena queda entonces relegada en nuestro país a la artesanía, a los mitos o en algunas zonas a la lengua.

El modelo español se instala entonces, en “un campo virgen”. Una diferencia importante con el país del norte es que en la Argentina la raza invasora se mezcla con la nativa, surgiendo una nueva raza; mientras que en Estados Unidos las poblaciones tribales que habitaban ese suelo antes de la conquista, fueron diezmadas o, como se dijo anteriormente, confinadas a reservas, para instalar una nueva sociedad totalmente blanca

Según Ribeiro, “*la población ladina y gaucha resultante del mestizaje de los pobladores ibéricos con los indígenas que eran el contingente básico de la nación, fue aplastada y sustituida por el alud de inmigrantes europeos*”(R. 1975: 20), proceso propiciado por hallarse incómodos en su situación de pueblos nuevos, pasando a transformarse en un pueblo trasplantado por decisión propia. La sociedad argentina sentó sus bases en una “*república oligárquica fundada en el latifundio que orientó los destinos nacionales luego de la Independencia*”.(R. 1975: 23)

El modelo español con sus raíces cristiano-musulmana, fue suplantado por el modelo francés. En 1855 se crea la Dirección de Servicios de Parques de París con la aspiración de convertir a París en un centro de producción de conocimientos y tecnología que sirviera a “**aquellas administraciones municipales dispuesta a seguir desde lejos el ejemplo de París**”...la horticultura europea logró en el mundo entero expansión a su conquista pacífica. Esa expansión ha sido en todas latitudes”⁸ (Berjman).

Esta conquista pacífica sobrepasó el campo de la jardinería y copó el campo de las ideas, hallando un terreno fértil y vacío de contenido. Así la jardinería francesa se instaló sin resistencia en el paisaje criollo. La ciudad de Buenos Aires se vistió de espacios públicos donde los argentinos podían sentirse más cerca de la admirada y lejana París. Esto se suma a que los hacedores del paisaje de aquel momento se formaron en la capital francesa, como es el caso de Pridiliano Pueyrredón, joven pintor e ingeniero que transformó la imagen de la tradicional Plaza Mayor, convirtiéndola en lo que es hoy.

El lema era convertir a Buenos Aires en una ciudad más europea y menos hispánica, cuyos principales precursores fueron los presidentes B.

Rivadavia y, años después, D. F. Sarmiento. Este fenómeno se traslada a todas las provincias.

Unos años más tarde pisa el suelo argentino Charles Thays, de origen francés, “*discípulo de Edouard André quien había elaborado un plan para Buenos Aires y otro para Montevideo, y fue quien recomendó a Thays para la realización de los trabajos que lo trajeron a nuestro suelo*”⁶. Córdoba, actual Parque Norte Recala en nuestras tierras en el año 1889 contratado por el gobernador cordobés Miguel Crisol, quien le solicitó la parquización de su quinta en Córdoba, actual Parque Norte.

Inmediatamente fue convocado por el gobierno de la ciudad para ocupar el cargo de director en la Dirección de Parques y Espacios Públicos de la Ciudad. Desde allí tiñó, por un lapso de 22 años, a la ciudad de un indiscutible aire europeo. El Rosedal de Palermo, una de sus obras más conocidas, fue realizado íntegramente con rosas traídas, por él mismo, desde Francia. Pero su accionar no solo se limitó a la ciudad ni a la administración pública, también realizó trabajos para privados (principalmente en estancias) y en diversos lugares de la Argentina (Salta, Tucumán, Córdoba, Entre ríos) y en países limítrofes como Uruguay, Chile y Brasil.

Así, el paisaje de las extensas pampas se llenó de álamos de Lombardía, eucalyptus de Australia (importados por Sarmiento), de molinos de viento de Estados Unidos, de tanques australianos, de arquitectura italianizante, de sulkys ingleses. El frontón de pelota vasca, los silos metálicos y la ginebra holandesa fueron otros de los elementos que se sumaron al paisaje pampeano.

Los sucesores de Thays, entre ellos su hijo, nietos y bisnietos, continúan esta tendencia hasta los años 1970. Durante la Dictadura Militar se genera un modelo sustentado por la ideología militar que comenzó a apoderarse del espacio público en las ciudades. Las plazas secas eran, como su nombre lo dice, grandes superficies de cemento, minado de elementos arquitectónicos, como pesadas pérgolas, columnas, interminables y macizos asientos de hormigón, donde la vegetación estaba ausente o relegada a una triste participación.

Este modelo que buscaba la deshumanización del espacio público, quedó en el olvido a partir del advenimiento de la democracia.

En 1918 se crea, en la entonces Escuela de Agronomía, una cátedra de Jardinería y Paisaje y, recién en 1980, sesenta y dos años después, se crea el Curso Superior de Arquitectura Paisajista de Posgrado en la Facultad de Arquitectura de la UBA. La carrera de grado de Diseño del paisaje lleva 10 años de vida. Estas fechas demuestran que la formación de profesionales en el país es bastante reciente. Pero inevitablemente se sigue mirando para afuera.

Los últimos espacios públicos realizados en Buenos Aires, Costanera Norte, Parque Micaela Bastidas (arqs. Garay, Joselevich, Magariños, Novoa, Sebastián, Vila), Parque en Memoria de las Víctimas de la Violencia (arqs. Varas, Sánchez Oroza, Vela), tienen un fuerte lenguaje catalán.

Barcelona es, hoy por hoy, una ciudad admirada por los éxitos obtenidos desde las Olimpiadas de 1992 con su gran desarrollo urbanístico, su apertura al mar, el saneamiento de sus costas, la recuperación de barrios degradados, la suma de numerosos espacios públicos que contribuyeron a esponjar la densa trama urbana existente. Estas y otras acciones, llevadas a cabo en forma ininterrumpida durante 22 años, han convertido a la ciudad, otrora densa, congestionada y lúgubre, en uno de los sitios turísticos más codiciados en la actualidad. Los barceloneses han aprovechado esta oportunidad para crear un lenguaje arquitectónico y paisajístico propio, que reinterpreta la esencia del paisaje natural mediterráneo y lo lleva a las ciudades, donde se refleja, a la vez, la idiosincrasia catalana. Esto hace que una ciudad sea parecida a sí misma y no a otra.

En la actualidad, a raíz de los nuevos conceptos que resuenan con cada vez más intensidad a nivel mundial como sostenibilidad, cuidado del medio ambiente, recursos no renovables, extinción, etc, surge tímidamente una revalorización del paisaje local, de las especies autóctonas. Un ejemplo de esto es el uso más o menos reciente, de las gramíneas nativas en jardines y espacios públicos en busca de una jardinería más resistente a plagas y enfermedades, al deterioro, y de menor costo de mantenimiento.

En la actualidad, a raíz de los nuevos conceptos que resuenan con cada vez más intensidad a nivel mundial como sostenibilidad, cuidado del medio ambiente, recursos no renovables, extinción, etc, surge tímidamente una revalorización del paisaje local, de las especies autóctonas. Un ejemplo de esto es el uso más o menos reciente, de las gramíneas nativas en jardines y espacios públicos en busca de una jardinería más resistente a plagas y enfermedades, al deterioro, y de menor costo de mantenimiento.

Pero a este ejemplo no lo podemos considerar como un intento por crear una identidad local, o de valorizar el paisaje local hasta tanto no comprobemos que no es solo un nuevo trasplante de modelos, ya que en Europa (España y Francia) se han estado usando las gramíneas argentinas con fines ornamentales en espacios públicos (la cortadera selloana, llamada vulgarmente en Europa la “hierba de las pampas”) antes que en Argentina misma.

¿Que es lo que Argentina admira de otras culturas que no puede encontrar en sí misma? Martha Zátanyi menciona que toda cultura debe tener su propio corpus filosófico. Argentina no lo tiene...

CONCLUSIONES

Argentina perdió una gran oportunidad de formar una cultura auténtica al renegar de su origen mestizo. Se dejó invadir por la cultura europea, a la que consideraba superior, para borrar su pasado “impuro”.

El paisajismo, como un producto cultural, sigue buscando, desorientado, referencias externas, copiando modelos de otras culturas, otros climas, otros lenguajes, más allá de su propio entendimiento. ■

BIBLIOGRAFÍA

RIBEIRO Darcy. (1975) Introducción: La cultura, 1. Las Américas en el mundo. En: Segre, Roberto (comp.). *América Latina en su Arquitectura*. Pg.3 – 37. México, Ed. Siglo XXI

JELLICOE Geoffrey y Susan. (1995) *El Paisaje del Hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

BERJMAN Sonia. “Espacio verde público: modelos materializados en Buenos Aires (parte 1 y 2)”. <www.paisajismoargentino.com/espacioverde1.htm>[consulta 03/05/04]

MONTERO Marta Iris. (1997) *Paisajes Líricos*. Buenos Aires, Ed. Iris.

IRIBARNE Jorge. (2003) “Historias Breves”, Contextos 12. *Naturaleza y Paisajes*. Revista de la facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Pg 6-11. Buenos Aires.

RAMOS Jorge. (2003) “La Pampa: el paisaje sin fin”, Contextos 12. *Naturaleza y Paisajes*. Revista de la facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Pg 38-43. Buenos Aires.

LARREA Wilder. (2003) “La enseñanza del paisaje”, Contextos 12. *Naturaleza y Paisajes*. Revista de la facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Pg 66-67. Buenos Aires.

ECO Humberto. (1999) *Como se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona, 23 ed. Ed. Gedisa.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. DI MARCO DE TESTA Alba. 2002. *Conclusiones del VIII Seminario Internacional de Arquitectura Paisajista “La construcción del paisaje en Argentina y Canadá. Su proceso en los dos extremos del Nuevo Mundo”*, La Plata. <<http://www.microtpo.com.ar/mcontin/sem2002/conclusiones.htm>> [consulta 03/05/04].

2. TAMANGO, Liliana. 2002, *Conclusiones del VIII Seminario Internacional de Arquitectura Paisajista “La construcción del paisaje en Argentina y Canadá. Su proceso en los dos extremos del Nuevo Mundo”*, La Plata. <<http://www.microtpo.com.ar/mcontin/sem2002/conclusiones.htm>> [consulta 03/05/04].

3. JELLICOE Geoffrey y Susan 1995: 308-309, *El Paisaje del Hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

4. ZATONYI Martha. Seminario “La cultura argentina” Resistencia, Chaco, Abril 2004.

5. BERJMAN, Sonia. *Espacio verde público: modelos materializados en Buenos Aires (parte 1)* www.paisajismoargentino.com/espacioverde1.htm [consulta:03/05/04]. **ADOLPHE AIPHAN y BARON**

EMOF. *Lart des jardins*. Paris Rothschild. C. 1875, 3°, 3ªed, avant-propos de l'éditeur. ,

6. BERJMAN Sonia. *El espacio Verde Público: modelos materializados en Buenos Aires (Parte 1)*. <<http://www.paisajismoargentino.com/espacioverde1.htm>>[consulta:03/05/04].



cehaqu N.E.A.

centro de estudios históricos arquitectónicos y urbanos