



N° 190

“STREET ART. Arquitectura como lienzo”

Autora: Dra. Arqta. Liliana Carmona.

**Comentaristas:
Enrique Longinotti y Jorge Ramos**

25 de abril de 2014 - 12:30 hs



STREET ART. Arquitectura como lienzo

Liliana Carmona

Instituto de Historia de la Arquitectura,
Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Uruguay

Seminario de la Carrera, 6ª edición - Buenos Aires, 25 de abril de 2014

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi,
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Prólogo

Street art. Arquitectura como lienzo, es un caso de estudio del proyecto de investigación *Observatorio y crítica. Temas de la cultura arquitectónica en la esfera pública*.

La investigación reconoce al presente como tiempo de “observatorios”, fase de cambios en las ciudades y en las sociedades que atrae el seguimiento de fenómenos desde distintas disciplinas. El *observatorio* es un estado de alerta y de preparación conceptual para habilitar la reflexión sobre nuevos estadios, y estar en condiciones de intervenir en su evolución. Desde el espacio académico de la arquitectura, se constata la necesidad de realizar registros y producir conocimientos sobre esos temas de actualidad. Este proyecto concibe la posibilidad de observar e incidir en los procesos, con un instrumento que desde la Historia y la Teoría de la Arquitectura se plantea como el espacio de la Crítica. Para el historiador, la construcción a través del tiempo de estratos críticos de cada presente habilita, además, la elaboración de lecturas de sutura en la larga duración.

El proyecto evoca en sus intenciones la labor de Lewis Mumford (1895-1990), que desde sus críticos artículos periodísticos sobre temas arquitectónicos y urbanos publicados en el *New Yorker*, con el transcurso del tiempo fue construyendo la historia de la ciudad. Consideró esencial la observación de la realidad, con especial interés por las consecuencias urbanas del poder y se propuso ampliar los límites del debate público para instaurar un orden más humano. El proyecto “*Observatorio y crítica. Temas de la cultura arquitectónica en la esfera pública*”, está concebido como un instrumento de captura y reflexión, sobre los temas de la cultura arquitectónica que emergen en el debate público. El interés público que genera el ejercicio del poder en la ciudad, evidencia el estado de efervescencia de proyectos y problemáticas sobre los que los organismos de gestión deben tomar posición y en los que se juega una parte importante del futuro de la ciudad, su patrimonio y su identidad. El hecho es más evidente, por el nuevo contexto de gestión departamental participativa, que al incluir en los órganos decisorios representantes de distintos ámbitos amplía las injerencias en su labor.

El foco en los temas controversiales, se fundamenta en la idoneidad de las polémicas para poner en evidencia las polarizaciones ideológicas, cuyo análisis enriquece el conocimiento histórico del pensamiento sobre la arquitectura y la ciudad. Asumiendo el “bumerán” como metáfora, el proyecto se propone interceptar el flujo de temas polémicos y devolverlo a la esfera pública transformado por el conocimiento histórico que otorga densidad conceptual a los debates. El proyecto es afín a la orientación de la Universidad de la República con su programa de apoyo a la investigación: *Fondo universitario para contribuir a la comprensión pública de temas de interés general*. Al igual que éste, pretende poner a disposición elementos de juicio, opiniones y estudios académicos, que reflejen a cabalidad la diversidad de opiniones y posiciones sobre el tema.

La metodología de trabajo comprende las fases de observación, identificación, registro y selección de temas controversiales en la gestión de la ciudad y el territorio, para luego documentarlos, historizarlos y someterlos a la crítica arquitectónica.

El proyecto tiene como objetivos:

- a) La producción de conocimientos disciplinares sobre temas de interés público, mediante el ejercicio de la crítica.
- b) El efecto bumerán, como inductor de masa crítica para la toma de decisiones que inciden en la configuración material y simbólica de la ciudad
- c) Producir recursos para nuevas construcciones históricas que con la expansión del arco temporal del observatorio permitirá historiar la trayectoria de las ideas de la cultura arquitectónica trascendentes en la esfera pública.

Street art. Arquitectura como lienzo, captura e historiza las polémicas sobre intervenciones pictóricas en edificio de valor patrimonial, y sus articulaciones con los conceptos de artisticidad, significación y salvaguarda del patrimonio cultural.

STREET ART.

Arquitectura como lienzo

Arquitectura y artes visuales

Las relaciones entre arquitectura y artes visuales recorren profusamente la historia de estos campos de actividad humana, con episodios germinales como las pinturas de la cueva de Altamira y obras ejemplares en la intencionalidad de integración como los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1508-1512), la remodelación de la Casa Batlló (1904-1906) por Antoni Gaudí, o los murales de Juan O’Gorman en las fachadas de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (1950-1956). Si bien en ellas la arquitectura proporcionó el soporte a la obra de arte, ambas se potenciaron en la relación generando una unidad comunicante.

La evolución conceptual y práctica de las artes visuales dio lugar en las últimas décadas del siglo XX a la emergencia del *street art*, como fenómeno que impacta la fisonomía de las ciudades, incluso en Uruguay como caso de estudio. Su irrupción en el espacio público y la adopción del principio de autonomía hicieron de la arquitectura un mero soporte, ignorando sus cualidades propias como producto técnico y artístico de cultura.

Curiosamente, el diccionario de la Real Academia Española reconoce entre las acepciones de «lienzo» no sólo la «tela preparada para pintar sobre ella» sino también la «fachada de un edificio o pared que se extiende de un lado a otro», como si la arquitectura estuviera predestinada a ser apropiada por la pintura como lienzo (Real Academia Española 2001).

La diseminación de estas prácticas, desarrolladas tanto por artistas callejeros como por instituciones universitarias, realizadas espontáneamente o planificadas, pone en jaque a la arquitectura y adquiere visibilidad en la última década como tema de debate en la esfera pública. La polémica atraviesa aspectos tan diversos como la democratización del arte, la artísticidad, la significación y el valor patrimonial.

Exploraciones cromáticas desde la arquitectura

Como señalaron Ántola y Ponte en el artículo «Montevideo no siempre fue una ciudad gris», diversos relatos de viajeros y documentos gráficos testimonian la intensa policromía de las fachadas hacia la segunda mitad del siglo XIX. A esta fisonomía producto del gusto local se opuso una serie de ordenanzas municipales dictadas entre 1911 y 1913, que establecieron la obligación de revocar los frentes exceptuando los materiales dispuestos para ser vistos y limitaron la pintura al blanqueo o la imitación de materiales de construcción (Ántola y Ponte 1993: 43-44).

Era el Montevideo del Concurso de las Avenidas y de otras tantas transformaciones promovidas por José Batlle y Ordóñez, quien retornaba de Europa cargado de imágenes e ideas a desarrollar en la capital. A semejar el aspecto de Montevideo al de París implicaba sacrificar la policromía edilicia, interpretada como rasgo de provincianismo. En tanto las ordenanzas otorgaron un año de plazo, el velo gris cubrió la ciudad sin permitir acostumar la mirada. Contra este cambio en la identidad urbana se revelaron diversas personalidades de la cultura, como el arquitecto Román Berro y el polifacético Pedro Figari.

La evolución de las técnicas constructivas y de las ideas en arquitectura contribuyó a reformular la ciudad en clave monocromática. En el entorno del 900 se pasó del revoque de *tierra romana* al de pórtland y mármol molido, sugerentemente denominado *símil piedra París*. En los años 30, con las primeras expresiones locales de arquitectura moderna, se impuso el revoque liso y con mica, llamado *revoque imitación*, que pese a evocar la piedra arenisca adquirió dignidad propia. La arquitectura moderna, al postular la verdad en el uso de los materiales, terminó por erradicar las imitaciones y exponer los materiales con sus cualidades a la vista. Este concepto resulta heredero del pensamiento de John Ruskin, quien en su trascendente escrito «Las siete lámparas de la arquitectura» incluyó entre las mentiras

inadmisibles «pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay...» (Ruskin 1849, trad. 1994: 12). En el marco de las ordenanzas y de la verdad proclamada, la policromía sobrevivió fuera de las áreas centrales, en un amplio repertorio de materiales afines al entorno suburbano y costero. También se exploró la integración entre artes visuales y arquitectura postulada por la arquitectura moderna, visible en las piezas escultóricas usadas por Vilamajó y en su mural de hormigón en la Facultad de Ingeniería; en los murales de la Escuela Torres García en las viviendas de Payssé Reyes y Leborgne; en las fachadas del Seminario Arquidiocesano de Payssé; y en el rosetón de la Iglesia San Pedro de Durazno, de Dieste; entre tantos otros casos destacables.

El artículo de Ántola y Ponte finaliza con un giro al presente de la escritura, 1993, cuando la experiencia del reciclaje de vivienda estándar iniciada en los 80 estaba en plena expansión: «Actualmente, cierta añoranza por el color está reemplazando a ese “gris autóctono”, pero utilizando la policromía en función no sólo de individualizar cada obra, sino también de resaltar el ornato, de exaltar sus principios arquitectónicos antes sumidos en la sinfonía de grises» (Ántola y Ponte 1993: 44). Atemperada como observación de las autoras, emerge la revalorización del uso del color. Las exploraciones cromáticas en las fachadas constituyeron un rasgo característico de los reciclajes, manejando para ello un código polisémico. El cambio de imagen mediante el color pretendió resignificar aquellas arquitecturas grises, *aggiornarlas* en el nivel de la percepción visual y así prestigiarlas con la señal contemporánea. La otra clave fue diferenciar cromáticamente los dispositivos constructivos y ornamentales (pilastras, cornisas, molduras, etcétera), enfatizando la impronta figurativa y artesanal para hacer aflorar el aura histórica dignificante. Así, el color en los reciclajes sirvió a dos fines aparentemente contrapuestos al valorizar lo contemporáneo y lo histórico (ver Figura 1).



Figura 1. Destaque cromático de la ornamentación. Historia y presente. Fuente: fotografía de Liliana Carmona.

Operación bisagra y su diseminación

El despojamiento del prejuicio al color iniciado con los reciclajes habilitó nuevas experiencias de profesionales y del «gusto popular imitando al arquitecto», con opciones más estridentes y menos conceptuales. Desde la periferia de la disciplina, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)¹ vislumbró en este cambio de la cultura visual urbana el potencial de las fachadas para ser usadas como lienzo.

Calle Emilio Reus

La intervención que marcó el pasaje de la pintura como recurso expresivo de la arquitectura a su uso como manifestación artística sobrepuesta fue la realizada en 1992-1993 por estudiantes y docentes de la ENBA en las fachadas de la calle Emilio Reus, en el Barrio Reus al Norte.² El tramo se caracteriza por la sucesión de viviendas en dos pisos, cuyo lenguaje ecléctico historicista marca un ritmo vertical alternando vanos con arcos de medio punto y muros con pilastras y almohadillados. El conjunto se ensambla en horizontal por la continuidad sugerida por balcones enrejados, cornisas y pretilos con balaustrada.



Figura 2. Policromía y fragmentación. Peatonal Emilio Reus. Fuente: fotografía de Silvia Montero.

¹ En 1993 se constituyó en instituto y su sigla pasó a ser IENBA.

² El Barrio Reus al Norte surgió hacia 1888, como operación de especuladores inmobiliarios destinada a construir viviendas para sectores de ingresos medios y bajos. El conjunto, con cerca de cuatrocientas cincuenta viviendas de variadas tipologías, se reconoce como una unidad ambiental. La calle Emilio Reus es una de las llamadas «calles privadas» que dividen las manzanas en dos islotes y que por su menor ancho generan ambientes más íntimos. En 1986, ciento setenta y ocho inmuebles fueron declarados Monumento Histórico Nacional.

Usando el criterio de los reciclajes, la pintada reconoció las unidades compositivas y el sistema expresivo. Como recurso unificador se pintaron de blanco las pilastras, molduras, balcones y cornisas, mientras que el color de fondo varía en cada vivienda. Esta pauta inicialmente simple, que aumenta la visibilidad del ornamento historicista, se complejiza con un juego secundario de matices en las medialunas de los vanos, zócalos y puertas a cuarterones.

La paleta de colores –entre el *art nouveau* y el posmoderno–, con lilas, celestes, rosas, violetas, turquesas y amarillos, resulta extravagante en su combinación. Si bien la superficie de cada color se corresponde con algún elemento de la composición arquitectónica, la excesiva fragmentación y variedad cromática interfiere en la lectura de conjunto. Las fachadas cobraron una presencia dominante en la peatonal, pero no es su cualidad tectónica lo que se impone a los sentidos sino la expresión pictórica sobrepuesta, como escenografía pintada en un telón. El tramo adquirió identidad como colorido collage en un entorno de casas grises, y con ello se dislocó su pertenencia a una unidad ambiental mayor (ver Figura 2).

La intervención acordada con los propietarios concilió sus aspiraciones con las de la ENBA, afiliada a la corriente de pensamiento que promueve democratizar el arte, sacándolo de los museos y llevándolo a los ambientes cotidianos para desarrollar la sensibilidad estética en un público más amplio. Para los vecinos fue la oportunidad de dignificar su espacio vital visualmente degradado y producir nuevos significados de identificación con las viviendas.

Desde la crítica arquitectónica, la intervención fue evaluada como afectación al valor patrimonial de bienes con estatuto de monumento histórico, por alterar su carácter y ocultar bajo una nueva materialidad las cualidades originales del revoque. Esta crítica se aplica en general a las obras que cubren con pintura revoques *símil piedra* o *imitación*, ya que estos identifican varias décadas de arquitectura uruguaya. Mientras que los revoques envejecen con nobleza, la pintura requiere mantenimiento frecuente, labor que no entusiasma lo suficiente una vez pasada la novedad. De este deterioro da testimonio un artículo de 2008: «los colores del mural realizado en 1992 [...] –y vueltos a pintar años después– lucen pálidos. En la peatonal y sus alrededores algunas fachadas están descascaradas o completamente despintadas» (La Red 21 2008).

Museo abierto San Gregorio de Polanco

En 1993, el impacto mediático de las pintadas aumentó con la transformación del tranquilo poblado San Gregorio de Polanco³ en el primer museo abierto de artes visuales en América Latina.

La iniciativa fue del Servicio Ecuménico para la Dignidad Humana, que estaba elaborando planes de desarrollo para San Gregorio y propuso imitar la experiencia de Escariche, un poblado español de agricultores conocido como «el pueblo de las pintadas» tras los murales realizados en 1986 (Herrera Casado 2002). El proyecto fue asumido por autoridades locales, vecinos y un movimiento de artistas de Montevideo. Durante diez días, cincuenta y seis artistas nacionales pintaron los primeros veintiséis murales, entre ellos Tomás Blezio y Augusto Esolk, de San Gregorio; Gustavo Alamón, Gustavo Alsó, José Luis Invernizzi, Dumas Oroño, Clever Lara con el colectivo Muros para Mirar y estudiantes y docentes del IENBA. Las obras se ubicaron en la avenida General Artigas desde la ruta hasta la plaza y por la calle Esc. Arturo Mollo entre la plaza y la playa.

Con distinto criterio al usado en el Barrio Reus, el color adquirió autonomía respecto a la arquitectura, apropiándose de sus muros para desarrollar narrativas pictóricas. El tanque de agua intervenido por el Taller Lara anuncia en la entrada la identidad travestida de San Gregorio. Próxima al tanque, una casa en esquina se vincula a él por el argumento de una cinta

³ San Gregorio de Polanco fue fundado en 1853 en el departamento de Tacuarembó, a orillas del Río Negro. Al construirse en 1945 la Represa de Rincón del Bonete se formó una laguna con orillas de arena blanca que propició su desarrollo como balneario. La «península dorada», con su paisaje paradisíaco, no supera los tres mil quinientos habitantes y su actividad principal permanente es la pesca artesanal. En verano su ambiente de pueblo pequeño y arbolado se anima con el turismo interno y regional aficionado al camping.

de telar que se asoma ondulante en las escenas (ver Figura 3). En varias obras se aplicó el recurso ilusionista del *trompe l'oeil*⁴ para sugerir espacialidades y contextos imaginarios que operan como sustitución de la realidad. La parca construcción de la iglesia resulta resemantizada con la aparición de molduras y una galería lateral. Otros murales recrean el horizonte del río no visible o evocan los frutales de un jardín oculto tras el cerco pintado. Internándose por la avenida aparecen representadas nueve etapas de la historia del lugar, desde sus pobladores nativos hasta el balneario contemporáneo, pasando por el mítico origen de Carlos Gardel. Los murales de Alsó homenajean a Torres García y Joan Miró, mientras que la obra colectiva de los niños tiene rasgos de expresionismo y grafiti. Alamón en su pintura «El poder», sobre la fachada de un restorán, representó una guardia real con un chef y una camarera «por estar dispuestos a servir sin ser serviles» (Alzugarat 2000: 5). Otros mensajes que emergen de la pintura son el reclamado puente sobre el Río Negro y la advertencia de Juárez para una población de pescadores en su mural «La lucha por el último pez». En los años siguientes el museo se amplió con murales en el interior de edificios públicos, esculturas en espacios abiertos y nuevos murales urbanos de artistas nacionales y extranjeros, en los que predominan los temas americanistas. Un folleto publicado en 2008 da cuenta de un museo vivo que en quince años incorporó unas cincuenta obras entre murales nuevos, restauraciones, sustituciones, recreaciones del mismo autor y esculturas (Pereira 2008). En 2013 se festejaron los veinte años con una actividad de integración entre artistas, pobladores y turistas que pintaron una «alfombra» de ciento cincuenta metros en la avenida General Artigas.



Figura 3. *Trompe l'oeil* de Clever Lara. San Gregorio de Polanco. Fuente: fotografía de Inés Amorim.

⁴ El *trompe l'oeil*, término francés traducido como trampantojo, es una técnica pictórica de uso frecuente en el Renacimiento y el Barroco en la decoración de iglesias y palacios, para simular mayor amplitud espacial y provocar efectos impactantes. Mediante la perspectiva y el claroscuro se crea una ilusión de realidad que trasciende la superficie del soporte, efecto que resulta más creíble por el uso de motivos figurativos con expresión realista.

La experiencia de San Gregorio superó en vitalidad a su referente, ya que «luego que pasó la fiebre ornamentista por Escariche, nada se ha vuelto a hacer» (Herrera Casado 2002).

En una nota de 1996, el periodista y artista plástico Sergio Altesor señaló que los pobladores se limitaban a opinar que las pinturas «no molestan, no son provocativas», «son todas cristianas», aunque coincidían en que habían transformado la ciudad, su desarrollo turístico, comercial e inmobiliario. Altesor destacó las virtudes de una política cultural imaginativa unida a una política de desarrollo, pero advirtió sobre el riesgo de «transformar a las artes plásticas en un mero instrumento de intereses económicos [...], su acción fundamental [...], es influir en el hombre, evocando en él una determinada postura estética ante la realidad» (Altesor 1996: 22-23). Su reflexión trasluce cierta desilusión sobre el efecto del «arte a la calle» en los pobladores, que lejos del goce estético evaluaron las obras desde la ética y el imaginario provocativo del *street art*. En el contexto contemporáneo en que las ciudades apelan a un rasgo de identidad para reflotar su economía, hay que evitar los extremos que llegan a bastardear el lugar, como en el poblado español Júzcar, pintado totalmente de celeste para servir de locación a una película de los Pitufos (Viajeros Blog 2011).

Desde la perspectiva de la arquitectura como lienzo, la mayoría de las construcciones intervenidas no alcanzan el estatus de arquitectura: aberturas estándar de barraca, muros lisos y cornisas como proyección de la losa, cuando no hay chapa o quincho. Las menos ostentan la dignidad sobria de los vanos bien proporcionados, arcos de medio punto y sencillas molduras. Sólo en estos últimos casos los discursos se superponen y lo pictórico se percibe como maleza invasiva; por el contrario, cuando el soporte es una obra menor, una medianera, un cerco o un contenedor, el efecto es dignificante y el mural transfigura lo residual en protagónico, resignificando el espacio público.

La calidad artística de los murales es variada, y aunque quizá carecen del esmero de las obras hechas para perdurar, se adecuan al rol urbano. El uso recurrente del *trompe l'oeil* podría cuestionarse desde el criterio de «verdad» de Ruskin, quien sostenía que ningún material debe ser representado con engaño y que la pintura reconocida como tal no es engaño (Ruskin 1849, trad. 1994: 11). No obstante, en San Gregorio la ilusión de realidad de los murales está contaminada de un lenguaje surrealista por la selección de los objetos representados, su puesta en escena y su escala. De ahí que el resultado sean paisajes imaginarios cuya seducción radica en la irónica ilusión de realidad de lo irreal.

Grupo Nº 5 de casas económicas Rossell y Rius

En 2008, el IENBA replicó la actuación desarrollada en el Barrio Reus tomando como objeto de intervención el Grupo Nº 5 de casas económicas Rossell y Rius.⁵ La elección no parece casual, ya que ambos conjuntos se perciben como emprendimientos unitarios. Tanto por su sentido filantrópico como por la innovación constructiva, el Grupo Nº 5 integra la historiografía de la arquitectura nacional. Su imagen urbana es austera y digna. Las fachadas de dos niveles con alineación frontal tienen como único ornato las buñas del revoque, chambranas y cornisas de sobrio diseño. Las esquinas en ochava se jerarquizan con un pretil más alto que alberga el nombre del conjunto en letras de molde y pocos detalles modernistas.

La intervención fue concebida como actividad curricular de extensión universitaria y se realizó por convenio entre la Universidad de la República (UdelaR) y la Intendencia de Montevideo, que realizó las reparaciones de fachadas, veredas y alumbrado. Docentes y estudiantes presentaron la propuesta a los vecinos, quienes aceptaron con entusiasmo. El diseño se basó en proyectos de estudiantes, seleccionados por su facilidad de ejecución; los colores siguen un

⁵ El Grupo Nº 5 de casas económicas es uno de los tres conjuntos realizados por Alejo Rossell y Rius en el barrio fabril del Reducto, para arrendar a obreros a precios bajos. Fue construido en 1910, con frente a la avenida Garibaldi, Rocha y Marcelino Sosa. Comprende 48 viviendas distribuidas en cuatro islotes de dos pisos separados por pasajes peatonales, siguiendo principios higienistas y pintoresquistas. En los tres conjuntos se experimentó sin mucho éxito el sistema constructivo liviano patentado en 1906 por Rossell y Rius; el Grupo Nº 5 fue el último en construirse, por lo que se aproxima más al sistema tradicional. En 2001 fue declarado Bien de Interés Departamental.

«patrón guía» que se repite en las tres fachadas. Se usó una paleta más baja que la del Barrio Reus, donde las mezclas incluían el blanco para que «los colores respiraran entre sí», mientras que aquí se incorporó el negro (El País 2008). En los muros predominan colores cálidos: amarillo, terracota, rojo; en las aberturas aparecen los fríos y neutros: celestes, azules y grises. Como criterio unificador se mantuvo en todo el contorno el color de zócalos, cornisas y pretilos. Entre estas franjas constantes se alternan planos de color, que quitan visibilidad a las buñas y cuya extensión varía aleatoriamente en horizontal y vertical. Las chambranas de la parte superior de las aberturas se distinguen por color, pero quedan absorbidas en recuadros que crean una falsa ilusión de relieve en todo el contorno. Algunos criterios surgen de la lógica arquitectónica y otros resultan arbitrarios, como las franjas que unen ventanas. La pauta proyectual de la materialidad arquitectónica basada en la repetición se ve distorsionada por la variedad cromática de la nueva expresividad superficial, lúdica y geométrica. A nivel urbano, la pintada intensificó la lectura del conjunto como pieza urbana, pero al mismo tiempo lesionó su capacidad para integrarse al entorno (ver Figura 4).

La repercusión pública registró mensajes disidentes, en una modalidad de polémica soterrada, derivada de que ambas posturas provenían de la UdelaR. El Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura realizó un informe, redactado por Laura Alemán, en el que exhorta a «frenar este tipo de operaciones en la ciudad», ya que «supone ignorar que el hecho arquitectónico involucra sus propios recursos cromáticos y expresivos y que éstos deben ser comprendidos y respetados en su identidad». Plantea que esta práctica, que afecta a menudo piezas edilicias de calidad y degradadas, se basa en una «ficción conceptual: la ilusión de que el color califica y mejora por sí mismo las obras sobre las que se aplica» (Alemán 2009). Este concepto aparece profundizado en un artículo de prensa, en el



Figura 4. Abstracción lúdica. Grupo N° 5 de casas económicas Rossell y Rius. Fuente: fotografía de Laura Alemán.

que la autora interpreta la pintada como una «intención correctiva latente» para «enmendar la imagen del edificio» (Alemán 2010).

El IENBA tuvo su éxito de prensa, con entrevistas a docentes y vecinos que compartieron la visión positiva; los vecinos ganaron con la recuperación de un ambiente degradado y los estudiantes de arte lograron llevar su práctica al espacio público (El País 2008).

Un artículo de Ina Godoy parece haber orientado las preguntas a los docentes buscando respuestas a los cuestionamientos formulados por Alemán (Godoy 2010). Informó que la elección del Grupo N° 5 surgió en una reunión del director de IENBA con el intendente de Montevideo, hecho curioso, ya que por tratarse de un Bien de Interés Departamental está protegido por la comuna. El director destacó su ubicación en un «barrio popular por el que transita mucha gente, tal vez con poca costumbre de asistir a lugares en los que se pueden apreciar las artes plásticas». La elección consideró por tanto supuestos no fundamentados, como que el arte no es una afición popular y que la práctica de estudiantes tiene estatus de arte. Otro profesor explicó que «el tipo de arquitectura resultó un soporte plano, frontal, casi escenográfico, que permitió un muy buen ensayo respetando el austero dibujo de las fachadas». Así explicitó, sin reservas, los aspectos criticados desde la visión patrimonialista: la consideración de la arquitectura como «soporte», su percepción como «plano frontal», abstrayéndose de su condición tridimensional, y su apreciación «escenográfica», artificial. Como aparente respuesta a la «intención correctiva latente» señalada por Alemán, el director del IENBA explicó que «la preocupación nunca fue restaurar una edificación de 100 años, sino adecuar ese espacio a la idiosincrasia de la gente del siglo XXI, con las visiones, ilusiones, pesares y sensaciones propias de este momento»; pero no se indagó si los vecinos hubieran quedado satisfechos con una restauración respetuosa del original. El artículo culmina con una especie de oda al color por el profesor, que revela la incompreensión de la arquitectura como arte: «Es evidente la importancia de conservar la arquitectura testimonial, pero no por eso debemos imponer una estética de Panteón Nacional en toda la ciudad».

Las visiones parecen irreconciliables y se agudizan por la intromisión material de un campo disciplinar en el otro.

Liceo N° 4 Juan Zorrilla de San Martín

La polémica sobre la intervención plástica de arquitecturas significativas resurgió con el *street art* realizado en el Liceo Zorrilla en 2013.⁶ El edificio es considerado un ejemplo representativo de la arquitectura moderna de los años 40 en Uruguay. Caracteriza a su entorno con el espacio de acceso, contenido entre el volumen curvo de la biblioteca, el prisma de la caja de escalera, el potente alero y la escalinata. Sobre el alero, un gran plano ciego contiene el único elemento figurativo, una placa escultórica obra de José Luis Zorrilla de San Martín. El volumen articulado es recorrido por las fajas horizontales del basamento pétreo, paños revocados, ventanales y alero con cornisa, en tanto los pilares definen un ritmo vertical. La composición, con base geométrica y plasticidad volumétrica, presenta influencias de la arquitectura holandesa y del expresionismo alemán.

A fines de 2012 se iniciaron trabajos para recuperar las fachadas afectadas por grafitis y afiches, aunque se conservó un mural sobre Joaquín Requena que era «respetado por los grafiteros». Como en el mito de Penélope, mientras la limpieza avanzaba de día, las inscripciones reaparecían de noche. En esta etapa, el chileno Felipe González, que estaba en Montevideo dictando talleres de arte callejero, solicitó autorización al director del liceo para realizar un mural en la proa. La pintada fue autorizada y luego el director propuso al Consejo Directivo Central (Codicen) de la Administración Nacional de la Educación Pública realizar un

⁶ El Liceo N° 4 Juan Zorrilla de San Martín, ubicado en Durazno y Joaquín Requena, fue realizado por el arquitecto Pedro Daners por concurso de 1944. Representa una etapa de cambio en la arquitectura para la educación en Uruguay, con influencia de la arquitectura moderna manifiesta en la formalización y la solución constructiva con estructura de hormigón y ladrillo de vidrio, posibilitando grandes superficies de ventilación e iluminación. La inserción urbana aprovecha la proa que irrumpe visualmente en Bulevar España, adoptando la alineación de este, oblicua a la manzana, y generando una explanada de acceso.

mural en toda la fachada, para *aggiornar* su imagen con una intervención que no fuera objeto de «vandalismo». El Codicen apoyó la iniciativa y anunció la posibilidad de replicar la experiencia en otros liceos (Subrayado. 2013). El boceto fue realizado por artistas callejeros que gozan de reconocimiento internacional: Felipe González, Nicolás Sánchez –alias Alfalfa– y Camilo Núñez (La República 2013).

La intervención se desarrolla por encima del basamento y en el plano del acceso. Las pinturas figurativas y simbólicas representan la mano de Platón con el dodecaedro de la sabiduría, un dragón –símbolo oriental de la protección– portando un candelabro que ilumina el camino al conocimiento, y como protagonista, por sus dimensiones y ubicación, el busto de Aristóteles, a cuyo ámbito de enseñanza se debe el origen de la palabra «liceo». El rostro de Aristóteles y la cara del dragón comparten el gran plano sobre el alero, indiferentes a la preexistencia de la placa escultórica (ver Figura 5).

A diferencia de los casos anteriores, en que la pintada se aplicó a edificios con fachadas de lectura bidimensional, el liceo fue concebido desde la volumetría; su expresión plástica y potente quedó transfigurada en una galería de imágenes con los pilares como marcos. Adicionalmente se acentúa la contraposición entre la expresión cromática original, sustanciada en la naturaleza de los materiales, y el nuevo cromatismo, producto de la adherencia de pigmentos. El exuberante desarrollo pictórico figurativo –como los murales que en San Gregorio se aplicaron a construcciones anodinas– subvierte el lenguaje geométrico y abstracto de un noble ejemplar de arquitectura moderna. Dos discursos autónomos se han superpuesto en una relación de interferencia, poniendo en jaque al sistema expresivo arquitectónico mediante pares contrapuestos: tridimensional / bidimensional, materialidad / cromatismo superficial, abstracción purista / figuración narrativa.



Figura 5. Narrativa pictórica versus abstracción moderna. Liceo Juan Zorrilla de San Martín. Fuente: fotografía de Liliana Carmona.

La nueva imagen del edificio fue divulgada en diversos medios, incluyendo un programa televisivo con testimonios de usuarios y artistas (Cámara testigo 2013). Para el director del liceo resulta «impensable» mantener el local como era en la década del 50 y asocia el «silencio del mundo adulto» con una «etapa de desacomodo»; asume su iniciativa como parte de un crecimiento personal que le permitió romper esquemas. Los estudiantes consideran que esta expresión artística es más afín a la gente del liceo que los grafitis y propagandas (Subrayado 2013). Por su parte, Alfalfa, con su reconocida trayectoria, se siente «orgulloso de estar pintando un ícono histórico y cultural como es el Liceo Zorrilla» (La República 2013). En estas expresiones de satisfacción personal, como la del director de una institución donde se inician estudios de arquitectura y la de un artista urbano, parecen estar ausentes las consideraciones al valor artístico propio del edificio intervenido. En sus discursos subyace la relevancia de la apropiación social del patrimonio, pero esta no debería legitimar la afectación de los valores artísticos e históricos. Este punto de vista quedó documentado en el informe solicitado por el Consejo de la Facultad de Arquitectura al IHA, redactado por el profesor William Rey, quien fuera presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. El informe desarrolla el concepto de identidad del edificio basada en su formalización con elementos puros que «materializan un corpus visual de fuerte base abstracta», enfatizada por el contraste con la pieza escultórica. Y sostiene que la carga iconográfica de «estridencia cromática» genera un «desequilibrio visual que distorsiona varios aspectos del soporte arquitectónico». Advierte que si bien los edificios de valor pueden transformarse según nuevas necesidades, ello exige «garantía de calidad y respeto a sus valores esenciales» (Rey 2013). La finalidad de evitar el «vandalismo» sobre el edificio llevó a recurrir al arte urbano, apelando a los «códigos» entre artistas de respetar la obra ajena, pero el asunto resulta más complejo. El grafiti se caracteriza por su contenido de crítica social, la realización veloz y la ubicación en el espacio público en busca de impacto; su condición transgresora involucra al soporte y al mensaje (ver Figura 6). El arte urbano o posgraffiti corresponde a una nueva etapa que incorpora otras técnicas (esténcil, póster, pintura mural) con mayores tiempos de ejecución; el propósito puede ser puramente artístico y las superficies de actuación en ocasiones son negociadas. Estos acuerdos de legitimación establecen una brecha entre ambas modalidades, que agrega una debilidad a la intervención en el liceo; si bien sus murales no han sido alterados (aunque un texto en la cola del dragón propone «rayen todo»), el espíritu grafitero sigue activo y sus gráficos trepan por los vidrios.



Figura 6. Transgresión y mensaje. Grafiti próximo al Liceo Zorrilla. Fuente: fotografía de Liliana Carmona.

Artisticidad y significado

Si bien la arquitectura es considerada ciencia y arte, las modificaciones que se le admiten son menos restrictivas que para las artes visuales. A los atributos artísticos, históricos y de significación, la arquitectura agrega el valor de uso como condición *sine qua non*. Ya Vitruvio en su tratado de arquitectura (15 a. C.) identificó la utilidad entre sus principios fundantes. De acuerdo a esta distinción, una pintura de autor admite a lo sumo ser restaurada, y las intervenciones inexpertas provocan escándalo, como el de la anciana española que desfiguró el retrato de Cristo en la iglesia de Borja. En arquitectura las intervenciones de los especialistas se orientan por teorías vinculadas al devenir del concepto de patrimonio, con posturas que varían entre conservar en su estado presente y rehabilitar para restituir el valor de uso ⁷, incluyendo la reconstrucción de obras emblemáticas (Patio de los Leones de la Alhambra, Campanile de Venecia, Pabellón de Barcelona). La cautela al intervenir se sustenta en considerar a la arquitectura como documento y como arte, pero como señala Daniel Mellado, existe dificultad para reconocer la obra de arte y cada género artístico requiere una educación específica para comprenderlo (Mellado 2013).

La arquitectura como patrimonio cultural es además un patrimonio vulnerable, porque no se guarda en museos sino que está en uso, expuesta en la calle, pasible de obsolescencia, deterioro o agresión. Intervenirla implica una insatisfacción con su estado (Dezzi Bardeschi 2013), pero rehabilitarla no implica solamente restituir la posibilidad de uso sino mantener sus valores para transmitirlos.

En las intervenciones pictóricas analizadas, y en particular en el Liceo Zorrilla, se da la paradoja de que los usuarios no se identifican con el edificio como obra de arte sino con la adherencia cromática que afecta sus valores tectónicos. Ni los usuarios, ni los artistas, ni las autoridades percibieron la artisticidad del bien, y optaron por intervenirlo para *aggiornar* su significado; el equívoco puede atribuirse a la dificultad para aprehender el valor de la arquitectura moderna. En 1908 Adolf Loos proclamó la ornamentación como delito, con lo que incidió en el despojamiento del sistema iconográfico que otorgó a la arquitectura un carácter abstracto y hermético. El aparato de comunicación moderno apeló al «juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz» (Le Corbusier 1923), a la experiencia espacial y a la materialidad. Estos recursos, presentes en el Liceo Zorrilla, no fueron interpretados y ahora quedaron velados por el *street art* con su narrativa iconográfica de pregnancia visual. La apropiación social del patrimonio puede requerir actualizar los significados, pero como bien cultural amerita un proyecto de intervención que asegure la calidad y la permanencia de valores. Si la salvaguarda del patrimonio depende de su significación, el éxito demanda la divulgación continua a la comunidad para hacer frente a una cultura «presentista» identificada por Hartog como una forma de estar en el tiempo en que el presente es omnipresente y no tiene más horizonte que sí mismo (Hartog 2005: 4-5).

Los artistas siguen proclamando que «Montevideo es una ciudad gris», característica que combaten con diversos proyectos como «una lancha un artista en el Parque Rodó» y la «pintada de bocas de tormenta». La iconografía va tomando paredes, equipamientos, infraestructuras, sin considerar aún el límite entre el sorpresivo encuentro con el arte y la saturación visual. Reconocer el valor artístico de la arquitectura implica desistir de su uso como lienzo o bien habilitar modalidades aleccionadoras, como las intervenciones efímeras realizadas por concurso en la fachada del Centro Cultural de España (ver Figura 7). El patrimonio cultural amerita el desafío de la creatividad, para innovar y expresar el tiempo presente en armonía con los bienes artísticos heredados.

⁷ Antoni González, en su conferencia del 17 de mayo de 2013 en San Salvador de Bahía, señaló que el deterioro del edificio puede formar parte de su biografía pero no forma parte de su esencia como arquitectura.



Figura 7. Intervención efímera en la fachada del Centro Cultural de España, de los artistas Francisco Cunha y Martín Azambuja. Fuente: fotografía de Liliana Carmona.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, LAURA. 2013. "Colorín, colorado... un cuento inacabado". *La Diaria*, 23 de marzo. <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/colorin-colorado-un-cuento-inacabado/> (Consulta: 15 de junio de 2013).
- ALEMÁN, LAURA. 2009. *Sobre la intervención del IENBA en el Grupo N° 5 de Rossell y Rius*. (Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Informe al Consejo de la Facultad de Arquitectura, inédito).
- ALTESOR, SERGIO. 1996. "Las artes plásticas a la calle. Colores urbanos". *Brecha*, 12 de abril, 22-23.
- ALZUGARAT, ALFREDO. 2000. "Museo en las orillas del río donde fue concebido Gardel". *El País*, 21 de mayo, 5.
- ÁNTOLA, SUSANA Y PONTE, CECILIA. 1993. "Montevideo no siempre fue una ciudad gris", *Arquitectura*, N° 263, Uruguay, noviembre, 43-44.
- DEZZI BARDESCHI, MARCO. 2013. "La rehabilitación como conservación y proyecto: el futuro de la materia". Conferencia en *Encontro Internacional Arquimemória 4*, 16 de mayo, Salvador de Bahía.
- El País*, 16/12/2008. "Intervención. Bellas Artes da color al Reducto". http://historico.elpais.com.uy/08/12/16/pciuda_387662.asp (Consulta: 30 de julio de 2013).
- GODOY, INA. 2010. "Alegrís". *La Diaria*, 23 de marzo. <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/alegris/> (Consulta: 31 de agosto de 2013).
- GONZÁLEZ, ANTONI. 2013. "La restauración objetiva: un método para intervenir en el patrimonio arquitectónico". Conferencia en *Encontro Internacional Arquimemória 4*, 17 de mayo, San Salvador de Bahía.

HARTOG, FRANÇOIS. 2005. "Tiempo y patrimonio", *Museum International*, N° 227, 4-5.

HERRERA CASADO, ANTONIO. 2002. "Escariche pintada de arte". *Viajes uno por uno*, 27 de julio. <http://viajesunoporuno.blogspot.com/search?q=escariche> (Consulta: 1 de agosto de 2013).

La red 21, 13/10/2008. «Reus al Norte, barrio en recuperación».

<http://www.lr21.com.uy/comunidad/335062-reus-al-norte-barrio-en-recuperacion> (Consulta: 31 de julio de 2013).

La República, 16/04/2013. "Aristóteles y Platón en la fachada del Zorrilla".

<http://www.republica.com.uy/murales-en-el-zorrilla/> (Consulta: 3 de setiembre de 2013).

LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture*. París, Editions Crès.

MELLADO PAZ, DANIEL. 2013. «El dilema del especialista. Algunos aspectos de la obra de arte y la tarea de su reconocimiento», en *Encontro Internacional Arquimemória 4*. Salvador de Bahía, Universidad Federal de Bahía, 184.

PEREIRA, JOSÉ ANTONIO. 2008. *San Gregorio de Polanco. Primer museo abierto de artes plásticas de Latinoamérica*. Tacuarembó, Intendencia Municipal de Tacuarembó.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª edición.

<http://lema.rae.es/drae/> (Consulta: 8 de junio 2013).

REY, WILLIAM. 2013. *Informe: Liceo N° 4, Zorrilla de San Martín*. (Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Informe al Consejo de la Facultad de Arquitectura, inédito).

RUSKIN, JOHN. 1994. "La lámpara de la verdad", en *Las siete lámparas de la Arquitectura*, trad. de Manuel Crespo y Purificación Mayoral. México, Coyoacán, 12.

Cámara testigo. Canal 12, 22/04/2013. "Street art Liceo Zorrilla".

Subrayado. Canal 10, 30/04/2013. "Arte callejero para recuperar la fachada del liceo Zorrilla".

<http://subrayado.com.uy/Site/noticia/23082/Arte-callejero-para-recuperar-la-fachada-del-Liceo-Zorrilla> (Consulta: 15 de junio de 2013).

Viajeros Blog, 10/06/2011. "Bienvenidos a Júzcar, el pueblo de los Pitufos".

<http://viajerosblog.com/bienvenidos-a-juzcar-el-pueblo-de-los-pitufos.html> (Consulta: 10 de agosto de 2013).

Liliana Carmona

Arquitecta. Profesora Titular, Grado 5, Dedicación Total, en el Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República (IHA, FARq, UdelaR), Uruguay.

Investigadora Activa Nivel II, Área Humanidades, del Sistema Nacional de Investigadores, Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

Se desempeñó como docente de Historia de la Arquitectura Nacional, Gº 3 (1996-2005) y Co-responsable del Curso Opcional Arquitectura y Territorio como Patrimonio Cultural (2011-2013). Actualmente es Co-responsable del Curso Opcional Pasantía en el IHA +Tesina (2011-2014); Co-responsable del Curso Opcional Puntos y entremedios del Viaje de Arquitectura (2013-2015), e integra el Equipo Docente Director del Grupo de Viaje de Arquitectura Generación 2007.

Investiga en temas relacionados a: ciudad y territorio, espacio público, arquitectura uruguaya, patrimonio urbano arquitectónico e historiografía. Actúa como evaluadora nacional y regional de publicaciones, proyectos de investigación, recursos humanos, y jurado de premios de investigación, a solicitud expresa o en calidad de integrante de las Subcomisiones de la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (CSIC-UdelaR) de Recursos Humanos, Proyectos I+D y Apoyo a Publicaciones. También integra la Comisión Asesora de Evaluación y Seguimiento de Proyectos de Iniciación a la Investigación de la Facultad de Arquitectura. Es Representante de la Facultad de Arquitectura a la Macro Área Tecnologías y Ciencias de la Naturaleza y el Hábitat en la CSIC-UdelaR.

En actividades de cogobierno universitario integra la Directiva del IHA, y el Consejo de la Facultad de Arquitectura.

Se desempeña como Tutora de tesis de grado y posgrado.

Es autora de numerosos artículos en publicaciones libres y arbitradas y de varios libros en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador y España. Obtuvo como premiaciones: "Mención de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito" y "Primer Premio de Investigación Arquisur".