

TESIS DOCTORAL

# El tiempo proceso en la Obra de Paulo Mendes da Rocha. A propósito de la Fragmentación en el hacer arquitectónico

*The process takes time in the Work of Paulo Mendes da  
Rocha. Appropriate Fragmentation in architectural making*

**AUTOR**

Arq. Nicolás Esteban Berger

**DEFENSA DE TESIS**

7 de noviembre 2023

COMUNICACIÓN / FADU-UBA / 2026

Universidad de Buenos Aires UBA | Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
FADU | Secretaría de Investigaciones | PROGRAMA DE DOCTORADO

 **UBA, FADU. DISEÑO, UBA.**

# El tiempo proceso en la Obra de Paulo Mendes da Rocha. A propósito de la Fragmentación en el hacer arquitectónico

*The process takes time in the Work of Paulo Mendes da Rocha.  
Appropriate Fragmentation in architectural making*

## **AUTOR**

Arq. Nicolás Esteban Berger

nicolasestebanberger@gmail.com

## **DEFENSA DE TESIS**

7 de noviembre 2023

## **DIRECTORA**

Dra. Arq. Ángela Sánchez Negrette

## **CO-DIRECTORA**

Mg. Arq. Anna Irene Lancelle Scocco

**MODO DE CITAR ESTA TESIS:** Berger, Nicolás Esteban (2023).  
*El tiempo proceso en la Obra de Paulo Mendes da Rocha.*  
*A propósito de la Fragmentación en el hacer arquitectónico* [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Buenos Aires.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Este documento forma parte de la colección de tesis doctorales y de maestría del Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Su utilización debe ser acompañada por la cita bibliográfica con el reconocimiento de dicha fuente.

*This thesis is part of the master's and doctoral theses collection of the Centro de Documentación y Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo of the Universidad de Buenos Aires. Were it to be used, it should be done with appropriate acknowledgment of this source material.*

# TESIS DOCTORAL

## PALABRAS CLAVE

arquitectura; Paulo Mendes da Rocha; tiempo; proceso; colectivo

## RESUMEN

La Tesis plantea develar la aventura temporal del proceso proyectual-arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha.

El interés se fija en la naturaleza del proceso creativo de Paulo Mendes da Rocha, como la expresión que permite enfrentar el Problema de esta investigación: la artificial fragmentación y división de roles que se produce entre las fases de proyecto y construcción características del proceso de producción contemporáneo.

Se sostiene que en su Obra no existen discontinuidades entre la construcción del problema y su expresión.

Y que esto sólo es posible a partir de un proceso proyectual-arquitectónico Solidario, lo que implica concebir el tiempo como Duración y no como Sucesión, esto es, que existe en su hacer "un tiempo dilatado" al modo explicitado por Henri Bergson que se opone a un tiempo lineal y cronológico.

En el proceso de Paulo Mendes da Rocha se revela que los dibujos de secciones sobre la pizarra de su estudio y las maquetas de papel son la expresión concentrada de las tres dimensiones de su tiempo-proceso: "la ética; la técnica y la formal".

Para comprender cómo proyecta, cómo se da su proceso creativo, se construyeron variables teóricas que permitieron atravesar su Obra y así revelar ciertos recursos arquitectónicos, constantes, que expresen su tiempo-proceso.

Entendiendo que, desde sus prácticas proyectuales a sus concreciones, se ponen en juego recursos que dan cuenta de la concepción de tiempo extendido, de procesos que son continuamente originantes y no se detienen, de miradas hacia el territorio y la ciudad que no se acotan a los límites ni divisiones que impone lo pragmático. Así, Paulo Mendes da Rocha es capaz de sustraerse de las necesidades actuales para lograr este punto de vista lejano de la "duración" en el que todo se amalgama con todo solidariamente.

## KEYWORDS

architecture; Paulo Mendes da Rocha; time; process; collective

## ABSTRACT

*The Thesis aims to reveal the temporal adventure of Paulo Mendes da Rocha's design-architectural process.*

*The interest is focused on the nature of Paulo Mendes da Rocha's creative process, as the expression that allows us to face the Problem of this research: the artificial fragmentation and division of roles that occurs between the project and construction phases characteristic of the production process contemporary.*

*It is maintained that in his Work there are no discontinuities between the construction of the problem and its expression.*

*And that this is only possible from a Solidarity project-architectural process, which implies conceiving time as Duration and not as Succession, that is, that there exists in its making "a dilated time" in the way explained by Henri Bergson that opposes linear and chronological time.*

*In the trial of Paulo Mendes da Rocha it is revealed that the drawings of sections on the blackboard in his studio and the paper models are the concentrated expression of the three dimensions of his time-process: "the ethics; the technical and the formal."*

*To understand how he projects, how his creative process occurs, theoretical variables were constructed that allowed us to go through his Work and thus reveal certain constant architectural resources that express his time-process.*

*Therefore, from its design practices to its concretions, resources are put into play that account for the conception of extended time, of processes that are continually originating and do not stop, of views towards the territory and the city that are not limited to the limits or divisions that the pragmatic imposes. Thus, Paulo Mendes da Rocha is able to remove himself from current needs to achieve this distant point of view of "duration" in which everything is amalgamated with everything in solidarity.*

# **EL TIEMPO-PROCESO EN LA OBRA DE PAULO MENDES DA ROCHA**

A propósito de la fragmentación en el hacer arquitectónico.



TESIS DOCTORAL  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

# **EL TIEMPO-PROCESO EN LA OBRA DE PAULO MENDES DA ROCHA**

A propósito de la fragmentación en el hacer arquitectónico.

Doctorando: Arq. Nicolás Berger.  
Directora: Dra. Arq. Ángela Sánchez Negrette.  
Co-Directora: Mg. Arq. Anna Lancelle.  
Tutor: Mg. Arq. Sergio Antonio Fernández.  
Fecha de ingreso al Doctorado: Marzo de 2014.  
28 de Abril de 2023, Buenos Aires, Argentina.

# ÍNDICE

**CONSIDERACIONES SOBRE LA TESIS**

**INTRODUCCIÓN**

**CAPÍTULO 1º: MARCO TEÓRICO**

**CAPÍTULO 2º: INSTRUMENTACIÓN DE VARIABLES**

**CAPÍTULO 3º: TIEMPO-PROCESO DE PMdR<sup>1</sup>**

**CAPÍTULO 4º: ARQUITECTURA DE PMdR**

**CAPÍTULO 5º: CONSTANTES EN LA OBRA DE PMdR**

**CONCLUSIONES**

---

<sup>1</sup> En adelante se utilizará “PMdR” para referirse al arquitecto Paulo Mendes da Rocha.

# ÍNDICE

## CONSIDERACIONES SOBRE LA TESIS

07 I. Preparación al lector.

## INTRODUCCIÓN

10 II. Introducción.

## CAPÍTULO 1º: MARCO TEÓRICO

25 III. Antecedentes del grupo de investigación: CEHAU.  
Punto de partida de la presente investigación.

26 IV. Antecedentes personales.  
Vínculos y relaciones con el Tema de investigación.

29 V. El tiempo y los procesos.  
Qué se entiende sobre el Tiempo y qué modos de proceder provoca.

44 VI. Panorama sobre la sociedad actual.  
Diagnóstico de la situación actual que explica el Problema a abordar.

69 VII. Antecedentes de la Obra de PMdR.  
Estado del Arte sobre la obra de PMdR.

## CAPÍTULO 2º: INSTRUMENTACIÓN DE VARIABLES

72 VIII. Problema.

73 IX. Hipótesis.

74 X. Objeto de estudio.

75 XI. Objetivos.

75 XII. Metodología.  
La metodología consiste en solucionar el Problema que se plantea utilizando los instrumentos teóricos o “variables”, que permitan abordar la “Obra” de PMdR para así hacer explícito el modo en que el autor resuelve este Problema en su arquitectura. Esto es, las “constantes”.

75 XIII. Variables.  
Nociones surgidas de los principios teóricos que permitirán atravesar las obras para así develar ciertos recursos arquitectónicos que expresen el tiempo-proceso de PMdR.

## CAPÍTULO 3º: TIEMPO-PROCESO DE PMdR

78 XIV. Proceso proyectual-arquitectónico.

## CAPÍTULO 4º: ARQUITECTURA DE PMdR

125 XV. Proyectos y obras.

## CAPÍTULO 5º: CONSTANTES EN LA OBRA DE PMdR

159 XVI. Constantes en la Obra de PMdR.  
Resultado del cruce de las variables con las Obras analizadas de PMdR: “Lo que emerge como aprendizaje”.

## CONCLUSIONES

234 XVII. Conclusiones y Aportes.

242 XVIII. Bibliografía.

246 XIX. Créditos de imágenes.

254 XX. Agradecimientos.

“En este libro, los barcos navegan; las olas repiten su canción; los viñadores descienden de las colinas de las Cinque Terre, sobre la Riviera genovesa; las olivas son vareadas en Provenza y en Grecia; los pescadores tienden sus redes sobre la laguna inmóvil de Venecia o en los canales de Gerba; carpinteros de ribera construyen hoy barcas semejantes a las de ayer. Y de nuevo esta vez, al mirarlos, traspasamos los límites del tiempo”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> BRAUDEL, Fernand. El mediterráneo. Espasa- Calpe, Madrid, 1988. Pág. 9.



[01]

En esta tesis, el arquitecto Paulo Mendes da Rocha piensa los problema de proyecto; inventa los programas; dibuja sobre las pizarras verdes de su estudio; confecciona maquetas de papel; dirige obras como el edificio del SESC 24 de Maio en la ciudad de São Paulo; piensa, inventa, dibuja, confecciona y construye hoy arquitecturas semejantes a las de ayer: “Y de nuevo esta vez, al mirarlo (hacer), traspasamos los límites del tiempo” (BRAUDEL).

# **CONSIDERACIONES SOBRE LA TESIS**

## I. PREPARACIÓN AL LECTOR

### Antecedentes generales sobre el tema.

La presente Tesis deriva de las investigaciones llevadas adelante en el Centro de Estudios Históricos Arquitectónicos y Urbanos del Nordeste, CEHAU-NEA<sup>1</sup> y de la Asignatura Morfología<sup>3</sup> FAU-UNNE<sup>2</sup> desde donde se vienen realizando trabajos de investigación que abarcan aspectos de la Historia, del Arte, Arquitectura y Urbanismo, en los que el tema del Tiempo tiene un lugar fundamental. Algunos de los resultados obtenidos en los Proyectos de Investigación permitieron definir desde la filosofía las nociones de Tiempo en tanto Cronología y Duración, en términos Bergsonianos. Para luego identificarlas en diferentes obras y realizaciones pertenecientes al pensamiento, el arte en general y la arquitectura en particular; dando cuenta de los mecanismos implícitos en cada una de las nociones y su relación con las distintas expresiones, profundizando en el desarrollo de un modo de abordar el análisis de obras que no se circunscriba a apreciaciones de carácter lingüístico ni de lógica formal, sino que indague en los procesos proyectuales y recursos concretos que en cada caso permitan comprobar la contemporaneidad de las soluciones espaciales en la historia de la arquitectura.

### Antecedentes personales sobre el tema.

La experiencia y relación con el tema del autor de esta Tesis comienza en el año 2009 a partir de una pasantía laboral con el arquitecto Javier Corvalán, en la ciudad de Luque-Paraguay. Durante ese tiempo de convivencia, se tuvo la oportunidad de iniciar una relación de colaboración con otros arquitectos locales, un colectivo de arquitectura paraguaya, de diversas generaciones que se amparan en la figura de sus dos maestros, Solano Benítez y Javier Corvalán. Esa experiencia, ligada a la comprensión del modo de trabajo de este grupo, a sus lecturas e influencias, entre las que destacaba la figura de Paulo Mendes da Rocha y la escuela paulista, permitió, en principio muy intuitivamente, comenzar a preguntar y a conocer la obra de PMdR desde la perspectiva de quienes rescataban de su obra no un repertorio de gestos formales tomados como operaciones instrumentales desde la cuales gestionar elementos de apariencia moderna con criterios visuales hedonistas, sino por el contrario la de extraer reflexiones y preocupaciones que entendían comunes sobre la

geografía; el territorio; la historia; la ciudad; y por sobre todo la capacidad de experimentación a través de la técnica como herramienta de transformación.

### Problema.

Luego de comenzar a distinguir otros modos distintos de llevar adelante el proyecto arquitectónico, poniendo en crisis, incluso la propia formación personal, así como también la de otras experiencias laborales. Se comprendió la necesidad de llevar adelante una discusión (investigación) sobre la artificial fragmentación, segmentación y división de roles que se produce entre las fases del proyecto y construcción características del proceso de producción contemporáneo. Proceso del cual, el hacer arquitectónico no se mantiene ajeno.

### Lo que se sostiene.

¿Por qué se cree que ocurren estas fragmentaciones? Esta Tesis sostiene que estas decisiones responden, entre otras cosas, fundamentalmente a la ausencia de solidaridad entre las partes, entre las etapas de un proceso proyectual que se da como resultado de la falta de relación entre el hacedor y el objeto terminado debido a la especialización disciplinar; al desarrollo de tecnologías aplicadas; a la determinación del control de calidad; a la optimización de costos; a los tiempos de producción, tiempos del Mercado en definitiva; entre otros tantos factores que repercuten directamente en los procesos y se hacen evidentes en el objeto arquitectónico.

Se sostiene asimismo que estas fragmentaciones podrían explicar la baja calidad media de la arquitectura contemporánea que está en gran medida dominada por esta división del trabajo, por esta división en los procesos proyectuales, esto es lo que se cree que se ha perdido, esto es lo que se persigue comprender con la indagación en las nociones filosóficas del Tiempo y con el diagnóstico sobre lo que sucede en la sociedad en el capítulo 1° de esta Tesis, para así reflexionar sobre cómo los distintos modos de entender el tiempo repercuten en cómo vivimos, en cómo nos relacionamos y finalmente en cómo proyectamos. Esto es lo que se intenta poner en evidencia con la intención de recuperar la inseparable actividad entendida como una Duración que transcurre entre pensar y hacer arquitectura. Se sostiene además que el proceso de PMdR da cuenta de un modo de hacer en el que se vencen estas fragmentaciones y en el que el tiempo transcurre como Duración y no como

<sup>1</sup> Espacio de estudio e investigación compartido con la Directora y Co-directora de esta Tesis, la Dra. Arq. Ángela Sánchez Negrette y la Mg. Arq. Anna Lancelle, respectivamente.

<sup>2</sup> A cargo del Tutor de esta tesis, el Mg. Arq. Sergio A. Fernández.

Sucesión, esto es que existe en su hacer “un tiempo dilatado” al modo explicitado por Henri Bergson. Duración en la cual las cosas no se separan, las etapas no se separan, donde hay “Solidaridad” entre las partes, donde unas partes acompañan a las otras en un todo indivisible que se concibe como un modo de pensar y de hacer, en definitiva, como Arquitectura.

### **Procedimientos utilizados.**

Para llevar adelante la demostración de “lo que se sostiene” se realizaron los siguientes pasos, cuya mención los ordena en secuencia pero que sin embargo tendrán un ir y venir a lo largo de su desarrollo coincidente con el modo de entender el Tiempo-Duración que se intenta elucidar:

1º Se visitaron algunas de las obras de PMdR en São Paulo para tomar contacto directo con ellas, comprender su entorno, sus usos, vivir sus espacios, conocer sus detalles, sentirlas sin interpretaciones intermediarias.

2º Se llevó adelante la lectura y análisis de los textos teórico filosóficos que dan cuenta sobre las dos nociones de Tiempo en tanto Cronología y Duración, en especial en textos como “El Pensamiento y lo Moviente” y “Materia y Memoria” del filósofo Henri Bergson. Por otro lado, se indago en cómo estas maneras de entender el Tiempo repercuten en la sociedad, para ello se construyó un diagnóstico que permitió dar cuenta de la situación actual a partir de diversos autores, entre los que destacan: Agustín García Calvo; Humberto Maturana Romesín; George Duby; Zygmunt Bauman; Enrique Del Percio; Guy Debord; entre otros.

La selección de estos autores no es en absoluto aleatoria, comparten nociones comunes en relación a la crítica hacia el modo de entender el tiempo, el trabajo y la vida en el mundo contemporáneo y forman parte del repertorio bibliográfico del grupo de trabajo y de los Proyectos de investigación en los que se ha participado en todos estos años, han sido estudiados y analizados a partir de un trabajo de ardua lectura que consiste en la construcción de preguntas a modo de hermenéuticas que permiten extraer y sintetizar conceptos esenciales que allí se hacen explícitos. Para luego, mediante cuadros de comparación enfrentarlos a los fines de distinguir, al menos provisionalmente, modos de hacer y actitudes frente a los mismos problemas. Este proceso de desglose progresivo, que implica por momentos la repetición constante de los conceptos anteriores de manera de ir concatenando una construcción que permita extraer lo esencial del texto, resulta de suma utilidad para este trabajo. Por otro lado permitirá a quien lea esta Tesis seguir las huellas, los rastros a partir del cual se construye esta investigación, como si

fueran los andamios dejados desde los cuales se podría retomar la investigación o re-ajustar su curso.

3º De estos principios teóricos surgen una serie de conceptos/variables que permitieron atravesar el cuerpo de esta Tesis, es decir, la Obra de PMdR. Por un lado su proceso proyectual-arquitectónico y por otro lado su arquitectura, para así develar ciertos recursos arquitectónicos e instrumentales que expresan y definen el tiempo-proceso de Paulo Mendes da Rocha.

4º Con estos conceptos variables construidos se indagó en el proceso de trabajo de PMdR a partir de la lectura de sus entrevistas y las de sus colaboradores para reconstruir así su modo de trabajo, su modo de enfrentar el proyecto arquitectónico. Haciendo especial hincapié en la lectura del libro “Maquetes de papel” en el cual se registra un seminario dictado por el propio PMdR donde comparte su modo de proyectar y la materialización en maquetas de papel de sus proyectos. De este cruce, entre las variables y su proceso proyectual-arquitectónico se construyeron cuadros de síntesis con la finalidad de captar la actitud a la hora de enfrentar el proyecto que permita comprender el modo de reaccionar o hacer arquitectura de PMdR, intentando así develar la estructura de pensamiento.

5º Paralelamente se estudió su arquitectura a partir del análisis de los documentos de proyecto (plantas, cortes, vistas, croquis, fotografías), sin distinguir entre obras proyectadas y construidas, con una atención diferenciada a las maquetas de papel hechas por el propio PMdR y a las secciones de proyectos que se entienden principalmente como vehículo de comunicación del autor con los otros y como un modo de verificación de lo que se ha pensado, como sostiene el mismo PMdR. Por lo tanto se analizaron los proyectos desde la misma perspectiva de quien proyecta, esto es, recreando o imaginando los pasos de trabajo del autor.

6º A continuación, luego de atravesar el cuerpo (la Obra) con los conceptos (variables) se busco dilucidar una serie de estrategias, las cuales se distinguieron en proyectuales e instrumentales luego de cotejar que éstas son “constantes” en la mayor parte de los proyectos estudiados.

7º Para concluir se expone cómo el proceso arquitectónico entendido como Duración se relaciona al proceso de PMdR, qué implica este modo de proceder y cómo se presenta como alternativa al problema que esta Tesis enfrenta.

# **INTRODUCCIÓN**

## II. INTRODUCCIÓN

### II.1. Preguntas de investigación.

Para comenzar con esta Tesis y dar algunas razones que la sustenten, cabe responder algunas preguntas que fueron suscitadas por esta investigación:

#### ¿Por qué investigar sobre el Tiempo y los Procesos proyectuales?

La pregunta se aborda desde una perspectiva absolutamente condicionada en el doble perfil profesional de quien escribe esta Tesis, desde el de docente de cátedra de proyecto y desde la práctica de arquitecto en ejercicio. Es decir, desde las dos instancias siempre en disputa en la profesión: la teoría y la práctica; lo abstracto y lo concreto. Esa necesidad íntima de comprender los mecanismos que sostienen la actividad proyectual, entendiendo a la misma como una única actividad que se produce entre pensar y hacer, que se retro-alimentan, que se complementan, que se acompañan, condujo, en principio muy tímidamente, a la noción de Tiempo-Duración y a la manera en la cual ésta juega un rol fundamental en ese Proceso o Tránsito en el que discurren los proyectos arquitectónicos desde su concepción a su realización.

Es así, como estos extremos siempre en disputa fueron el disparador de la presente investigación: la necesidad de explicitar estas cuestiones relativas al campo del hacer arquitectónico en particular, entendiendo que una buena solución arquitectónica no es sólo aquella que contempla el contexto o el clima de una determinada región, tampoco aquella que se esfuerza en adecuarse formalmente a un paisaje cultural, sino que hay algo más que excede a lo meramente técnico o formal, aún con sus variantes contextuales.

A través del contacto con los trabajos -praxis- e investigaciones del Centro de Estudios Históricos y Urbanos<sup>3</sup>, se comprendió que este “algo más” estaba fuertemente vinculado a cuestiones de índole teórico-filosófica, ya que éstas eran el único camino para comprender desde sus principios, las posiciones puestas en juego a la hora de proyectar y hacer arquitectura.

Estas posturas, estaban ligadas fundamentalmente a una disquisición en los modos de entender el tiempo, expresados especialmente en el proceso de proyecto pero también visibilizados finalmente en el objeto arquitectónico.

<sup>3</sup> Del cual el autor de esta Tesis hace parte.

<sup>4</sup> Si bien se tituló en 1954 en la Universidad de Mackenzie de São Paulo, el propio PMdR reconoce su paso como docente por la FAU-USP, en principio como asistente invitado de Artigas, como un período fundamental en su formación.

<sup>5</sup> PMdR: Por tanto, como dice el padre Antônio Vieira, el árbol tiene raíces, troncos, vástagos, ramas, hojas, flores y frutos. Yo veo la FAU como el árbol de Vieira y me siento uno de sus frutos. (WISNIK, Guilherme, Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008, pág. 133 a 143.)

Estas cuestiones fueron adquiriendo consistencia al poner a prueba, bajo esta perspectiva, cada uno de los referentes regionales de interés, desde la arquitectura brasileña, pasando por la experiencia de los arquitectos paraguayos, grupo con el cual se tuvo y se mantiene una estrecha relación de colaboración.

El “poner a prueba”, consistió en visualizar lo realmente apropiado o regional en las propuestas y tratar de explicar el origen último de estas decisiones de proyecto. Se ha comprendido así, de un modo muy incipiente y es lo que se intenta profundizar con esta investigación, que estas decisiones responden a un modo de hacer y concebir la arquitectura, del que una de las más nítidas expresiones es la Escuela Paulista, no tanto por sus elementos compositivos modernos mixturados con elementos constructivos tradicionales, donde lo vernáculo entra en consonancia con las formulaciones modernas internacionales, recursos formales o lingüísticos en definitiva, sino sobre todo, por la noción de construcción colectiva que implicaba el Movimiento Moderno y que se entiende, es la más pertinente para enfrentar los problemas latinoamericanos comprendidos como un solo territorio. Esta noción que se hace presente en la obra Paulista y en especial en la de Paulo Mendes da Rocha, remite nuevamente a un modo de comprender el tiempo y la historia, que lejos de buscar un resultado (tiempo muerto-vacío) propio de la apetencia individual, encuentra su razón de ser en el propio hacer (tiempo vivo-pleno) propio de los procesos colectivos.

#### ¿Por qué investigar sobre PMdR?

Por una absoluta admiración hacia su trabajo, lo cual obliga a tener una comprensión mucho más aguda sobre cómo hace lo que hace y cuáles son las decisiones que sostienen sus proyectos.

Por ser una figura clave de la Facultad de Arquitectura de São Paulo (FAU-USP)<sup>4</sup> en la cual se aúnan las motivaciones iniciales que se mencionaban antes, es decir, la vinculación entre teoría y práctica a través de una escuela que se sostiene sobre dos pilares fundamentales que son la Crítica y la Técnica, y que a su vez se encarnan en dos personajes importantes en su formación y en la FAU-USP, por un lado el profesor Flavio Motta y por el otro lado el arquitecto Vilanova Artigas<sup>5</sup>.

Finalmente, porque se comprende que su modo de trabajo en colaboración; su modo de entender la historia; su modo de entender la naturaleza y la construcción de un territorio común latinoamericano; su modo de hacer lugar a la imprevisibilidad de la vida. Se convierte hoy, en una cita obligada para enfrentar los problemas actuales de nuestra sociedad. Paulo Mendes da Rocha es sin temor a exagerar un *oráculo* ético-político para nuestra profesión y la enseñanza que le es implícita en la región.

Es así como se aúnan estos intereses en la investigación; por un lado los relativos al referente o maestro, el cuerpo de esta tesis (Paulo Mendes da Rocha) y por otro lado el de los conceptos (tiempo-proceso).

## II.2. Alcances.

Valdría la pena hacer algunas consideraciones:

No se pretende con esta tesis un estudio en profundidad de conceptos teóricos afines a la filosofía como el Tiempo, tema que ha ocupado a grandes filósofos a lo largo de la historia de la humanidad. La tarea aquí es bien menor, limitándose a la comprensión de dichos conceptos y a su utilización como instrumentos que permitan develar otras miradas sobre el cuerpo de esta investigación.

Tampoco se pretende aquí re-descubrir la historia de la arquitectura brasileña y su importancia, ya lo han hecho grandes autores con conocimiento de las condicionantes locales, históricas, políticas y culturales como Yves Bruand en “Arquitectura contemporánea no Brasil”, Hugo Segawa en “Arquitecturas no Brasil 1900-1990”, o el propio Enrique Mindlin en “Arquitectura Moderna no Brasil” por nombrar sólo a algunos.

Por otro lado tampoco pretende convertirse en una monografía sobre Paulo Mendes da Rocha. Si bien es un estudio sobre la arquitectura de PMdR y su proceso de trabajo, no se ha intentado catalogarla, ni organizar su Obra en función de hechos históricos, cronológicos, ni de las circunstancias que rodean a cada una de las obras, para ello se recomiendan y han sido también material de estudio de esta investigación las monografías de Rosa Artigas y Danielle Pisani que lo hacen en profundidad. Por ello, la investigación, si bien parte del conocimiento de los antecedentes antes citados no se ve obligada a dar cuenta de tamaña obra, sino solamente de las que interesan a los

argumentos que se persiguen: la relación del tiempo-proceso y la arquitectura de PMdR.

## II.3. Enfoque.

¿Qué se pretende con esta Tesis?

Se pretende indagar en el proceso proyectual-arquitectónico del arquitecto PMdR, es decir conocer los movimientos internos de sus proyectos: ¿qué y cómo piensa sus proyectos?; ¿por dónde comienza?, ¿qué tiene en cuenta?, ¿cuáles son las razones que lo llevan a hacer de una u otra manera?, ¿qué deja de lado o a qué presta mayor atención?, ¿cuáles son sus referentes, sus lecturas y maestros?, ¿con quiénes comparte el trabajo?, ¿cómo lo desarrolla?, ¿cuáles son sus herramientas proyectuales?, ¿cuáles son sus herramientas de comunicación?, en definitiva, ¿cuál es su método?, esa es la pregunta inicial de esta investigación.

¿Cuál es el método de PMdR? Algo de difícil definición y complejo de explicar o transmitir para todos los arquitectos en general, incluso de enseñar en las aulas de proyecto, ¿cómo se hace arquitectura?

Alvar Aalto en un hermoso texto llamado “La trucha y el torrente de montaña”, decía lo siguiente:

“La causa de ese fenómeno parece radicar en la complicada tarea originada por el hecho de que el proyecto arquitectónico moviliza innumerables elementos que a menudo están en mutuo conflicto. Exigencias sociales, humanas, económicas y técnicas junto con las cuestiones psicológicas que afectan tanto a los individuos como a los grupos combinadas con los movimientos de las masas y los individuos con sus fricciones internas, forman un complejo entramado imposible de desenredar de una manera racional o mecánica. El inmenso número de exigencias y problemas parciales forma una barrera tras la cual la idea básica arquitectónica emerge muy difícilmente”.<sup>6</sup>

Este gran número de exigencias es lo que hace complejo su definición, pero más que una definición lo que interesa es comprender el proceder, el hacer de un referente como PMdR.

Es así que lo que se propone es no detenerse únicamente en el “resultado”, es decir en el objeto construido terminado, sino tratar de entender los pasos

<sup>6</sup> Del Libro "Alvar Aalto", editado por Arno Ruusuvunori (Helsinki, Museum of Finnish Architecture, 1982), y traducido por Antonio Cortina. Este artículo fue escrito como contestación a una encuesta realizada por la revista Domus durante la dirección de Ernesto Rogers y fue publicada en 1947.

previos, las decisiones que llevaron a responder de una o otra manera, algo así como una reconstrucción de sus pasos, incluso a riesgo de que éstos no coincidan exactamente con el proceder de PMdR, pero que sí permitan movilizar la reflexión sobre este tema.

Aquí cabe decir que si se habla de procesos en esta investigación se entiende que el Tiempo se transforma en clave para su comprensión, de ahí el interés por ahondar en tan complejo concepto que ha ocupado a grandes filósofos. Pero particularmente interesará comprender la propuesta de Henri Bergson acerca de la noción de tiempo a partir del cual se podrá distinguir dos maneras de entender el tiempo que a su vez implican dos modos de hacer o proceder.

Se podría entonces esclarecer las pretensiones que esta tesis persigue:

Se pretende con esta Tesis hacer ver a PMdR **navegando**<sup>7</sup>.

Se pretende con esta Tesis hacer ver a PMdR **haciendo**.

Se pretende hacer ver a PMdR haciendo sin artificios, sin intermediarios.

Para que cualquiera pueda hacer.

A partir de verlo hacer.

Ahora, sobre todo más que antes.

Antes, (cuando esta tesis se desarrollaba) estaba vivo.

Ahora, (cuando esta tesis se está concluyendo) está muerto.

Se pretende mantenerlo vivo con la tesis.

Se pretende verlo hacer a los que no lo vieron, a los que no lo verán hacer.

Para ello se suspende la cronología propia del relato histórico, las obras, los barcos.

Permitiendo así una visión sincrónica donde ver a PMdR hacer, navegar, en la más completa simultaneidad.

#### II.4 Tema.

La Tesis se plantea develar la aventura temporal del proceso proyectual-arquitectónico del arquitecto Paulo Mendes da Rocha y la noción de tiempo propia de su Obra: el tiempo-proceso o tiempo-dilatado. Luego de pasar por una serie de reflexiones a partir de datos de obras y entrevistas del autor, se entiende que este modo de proceder es una respuesta adecuada a la situación

actual y es el que se intenta aprehender y poner en práctica a la hora de abordar la actividad profesional, la crítica, y la enseñanza que le es implícita.

En su libro Paulo Mendes da Rocha. Bauten und Projekte<sup>8</sup>, Annette Spiro afirma:

“Para Paulo Mendes da Rocha el proyecto comienza con la invención del problema, y su esencia no está en la respuesta, sino en la cuestión propiamente dicha (...)”.

En definitiva, lo que Annette Spiro está afirmando es que Paulo Mendes da Rocha pone el sentido en el problema, y no en la solución. Lo que efectivamente le interesa a PMdR es el hacer, y en ello pone su sentido. El razonamiento de esta Tesis está de acuerdo con esa visión. Por ello hace hincapié en la contribución de Paulo Mendes da Rocha, considerando que el modo de hacer, el modo en que proyecta y construye, revela su pensamiento. El interés se fija, por lo tanto, en la naturaleza del proceso creativo de PMdR, entendiéndolo como la expresión que permite comprender la estructura de su pensamiento, es decir, cómo se da la continuidad entre pensar y hacer.

En el proceso de diseño de PMdR queda claro que los dibujos de secciones sobre la pizarra verde de su estudio y las maquetas de papel son el soporte material de esa continuidad. Es posible por lo tanto comprender que ambos son la síntesis de la idea que va, durante el desarrollo del proyecto, transformándose de acuerdo con las contingencias del trabajo, en un proceso continuo y no fragmentado, configurando una totalidad donde la idea y el espacio construido son al final una misma cosa:

“Es una maqueta como croquis. Una maqueta en soledad! No es para mostrar a nadie. La maqueta que se hace como un ensayo de aquello que se está imaginando (...) Como el poeta cuando hace garabatos, cuando toma nota. El croquis que nadie discute (...) La maqueta aquí es un instrumento que forma parte del proceso de trabajo (...)”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ver navegar es ver hacer, lo que es muy distinto de ver los barcos, los objetos terminados. En función del texto de Fernand Braudel. El Mediterráneo, p. 9. Espasa-Calpe, Madrid, 1988. Citado al inicio de esta Tesis.

<sup>8</sup> SPIRO, A. Paulo Mendes da Rocha. Bauten und Projekte. Niggli, Sulgen-Zürich, 2001.

<sup>9</sup> ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetas de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. Pág. 22.

Esas maquetas como croquis son construidas por el propio PMdR, cortando y plegando hojas de papel, en tales acciones es posible ver como las manos realizan un trabajo muy próximo a pensar, en un proceso de acción y reacción coincidente con un proceder relacional, acumulativo, incompleto, que se abre a un modo de imaginar que permite innumerables posibilidades creativas. Se destaca que hay un tiempo fundamental en ese hacer. Un tiempo, como señala el filósofo Henri Bergson<sup>10</sup>, que no puede ser establecido por una unidad de medida, de minutos y segundos, es un tiempo que dura, acumula, cambia, un tiempo de extensión transformadora:

“Nosotros estamos hablando de algo muy particular, que es la materialidad de la idea. Por lo tanto, para nosotros, arquitectos, ver y tocar ya es materializar estas ideas en el pequeño modelo”.<sup>11</sup>

Para comprender cómo proyecta PMdR, cómo se da su proceso creativo, se estudian y analizan en profundidad las dimensiones del diseño como modo de pensamiento, sus referentes, influencias y relaciones que construye con sus colaboradores. En el proceso dialéctico entre pensar y construir, se comprende que el proceso es un pensamiento que pone en relación a las distintas variables de un proyecto en curso, es un medio plástico, móvil y flexible que encuentra correspondencia en el manejo del medio espacial.

En este sentido, se plantea la obra de PMdR, tanto sus escritos como su arquitectura, como expresiones del modo Bergsoniano de concepción del tiempo, y esto es lo que constituye la base de la hipótesis de la investigación. Se indagará entonces, en las realizaciones del arquitecto entendiendo que, desde sus prácticas proyectuales a sus concreciones, se ponen en juego recursos que dan cuenta de la concepción de tiempo extendido, de procesos que son continuamente originantes y no se detienen, de miradas hacia el territorio y la ciudad que no se acotan a los límites ni divisiones que impone lo pragmático. Así, el arquitecto es capaz de sustraerse de las necesidades actuales para lograr este punto de vista lejano de la “Duración” en el que todo se amalgama con todo solidariamente. Esta es la motivación inicial que se convierte en el impulso de la presente investigación.

---

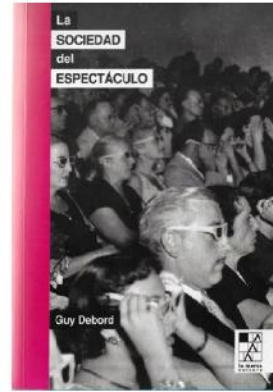
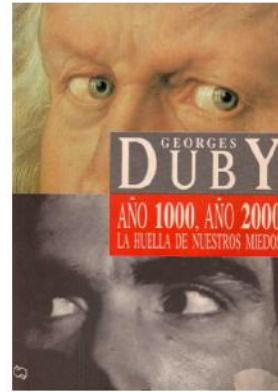
<sup>10</sup> A partir del cual se entiende que si existe un proceso, este implica tiempo, pero no un tiempo cronológico de etapas sucesivas donde cada momento coincide con el espacio. Sino un ir y venir como acción en el tiempo, haciendo de lo actual lo que se halla entre las dos puntas de un compás es lo que explicaría el movimiento del universo entendido siempre en sentido dinámico. Sólo ese tiempo dilatado o vital remitirá a los procesos creativos llevados adelante por los artistas y arquitectos en su hacer en sí mismo.

<sup>11</sup> PORTELA, Giceli. Op.cit. Pág. 22.

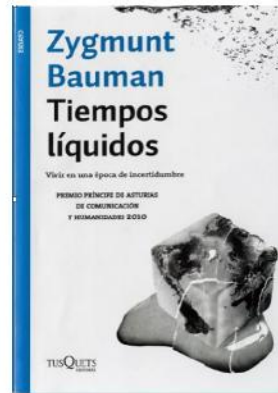
## **II.5. Estructura gráfica de la Tesis.**

Los siguientes esquemas expresan el modo en que se desarrolló esta Tesis. Desde las primeras visitas e impresiones a la Obra de PMdR, pasando por las lecturas con las cuales se construyeron los conceptos/variables, surgidos de los principios teóricos, que permitieron atravesar la Obra de PMdR, su proceso de trabajo y su arquitectura, hasta develar las constantes como resultado de este cruce.

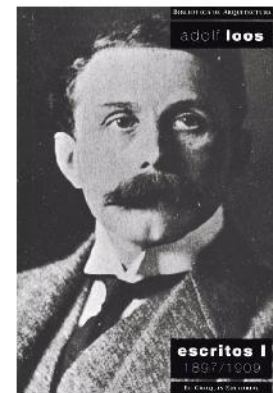




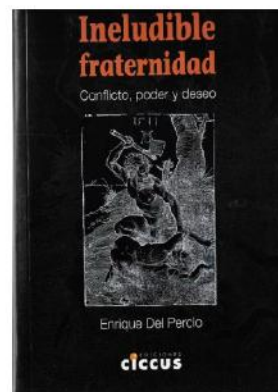
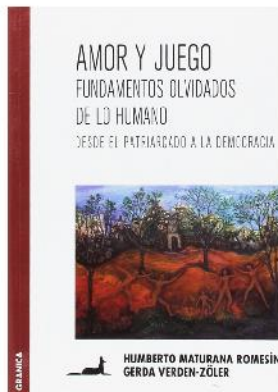
SOBRE EL TIEMPO Y LOS PROCESOS



SOBRE LA SOCIEDAD

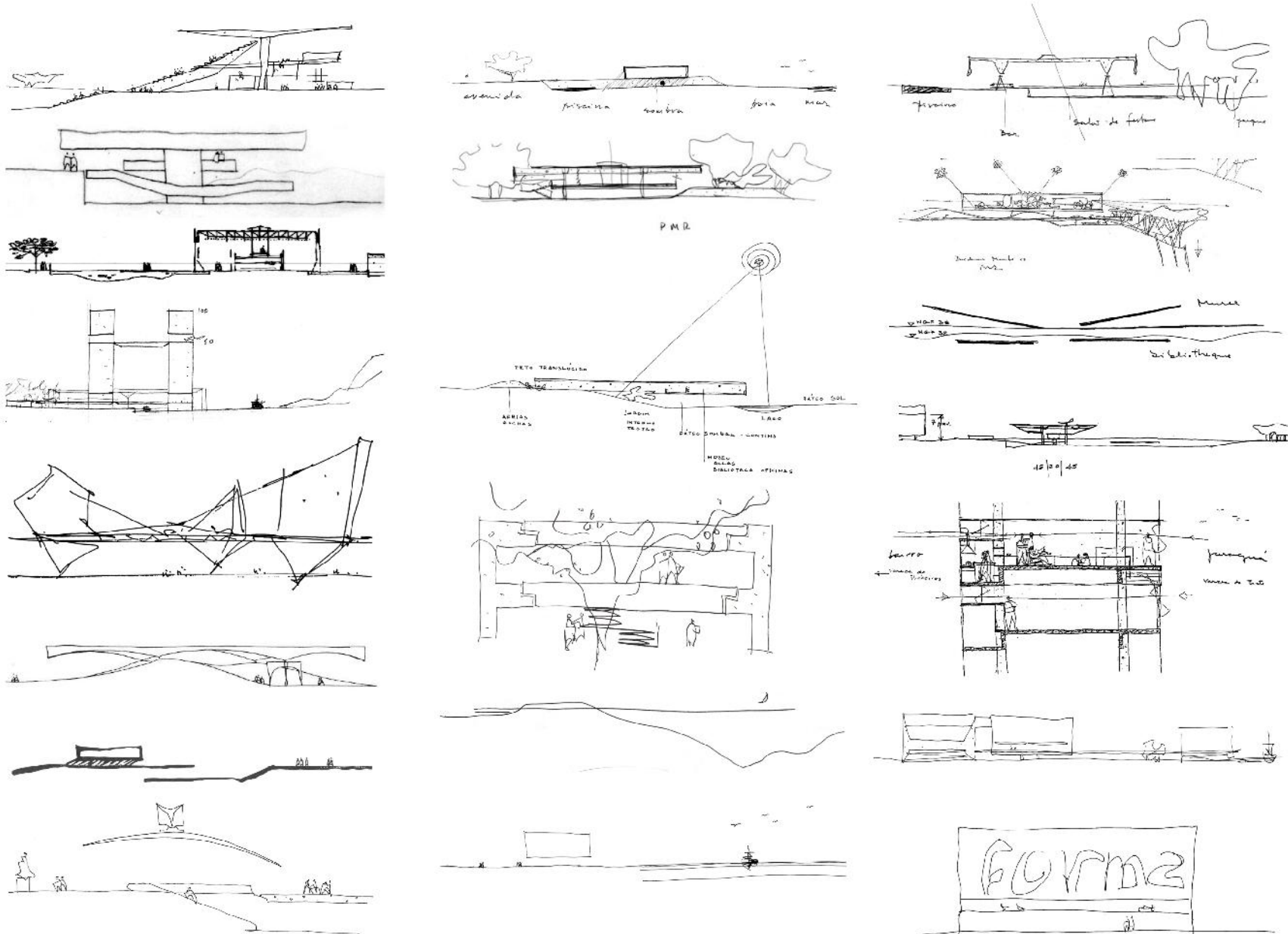


SOBRE LA ARQUITECTURA

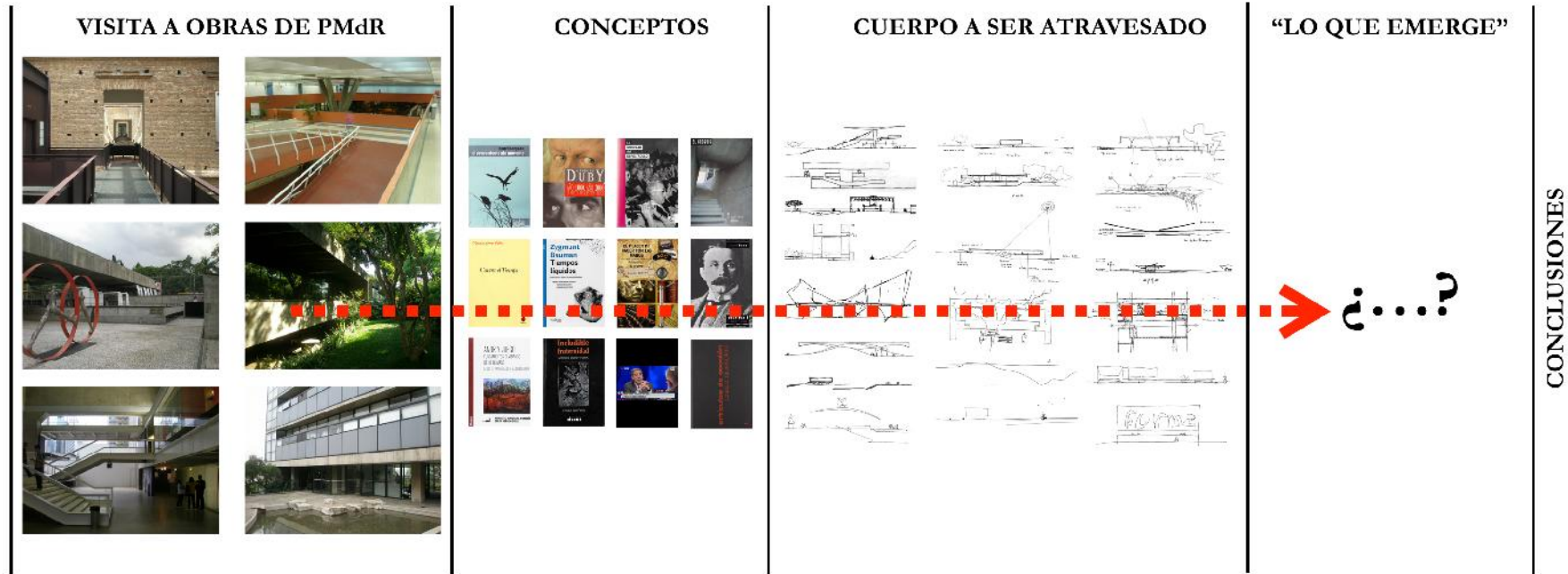


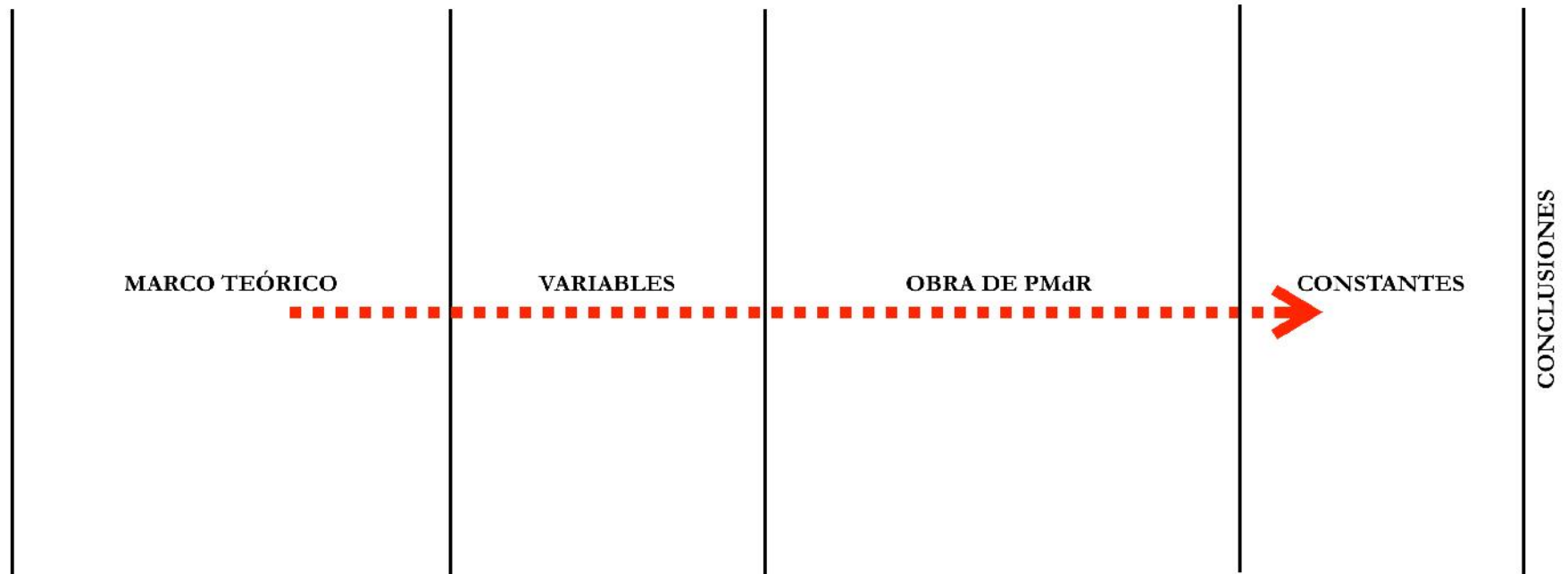
CONCEPTOS: VARIABLES

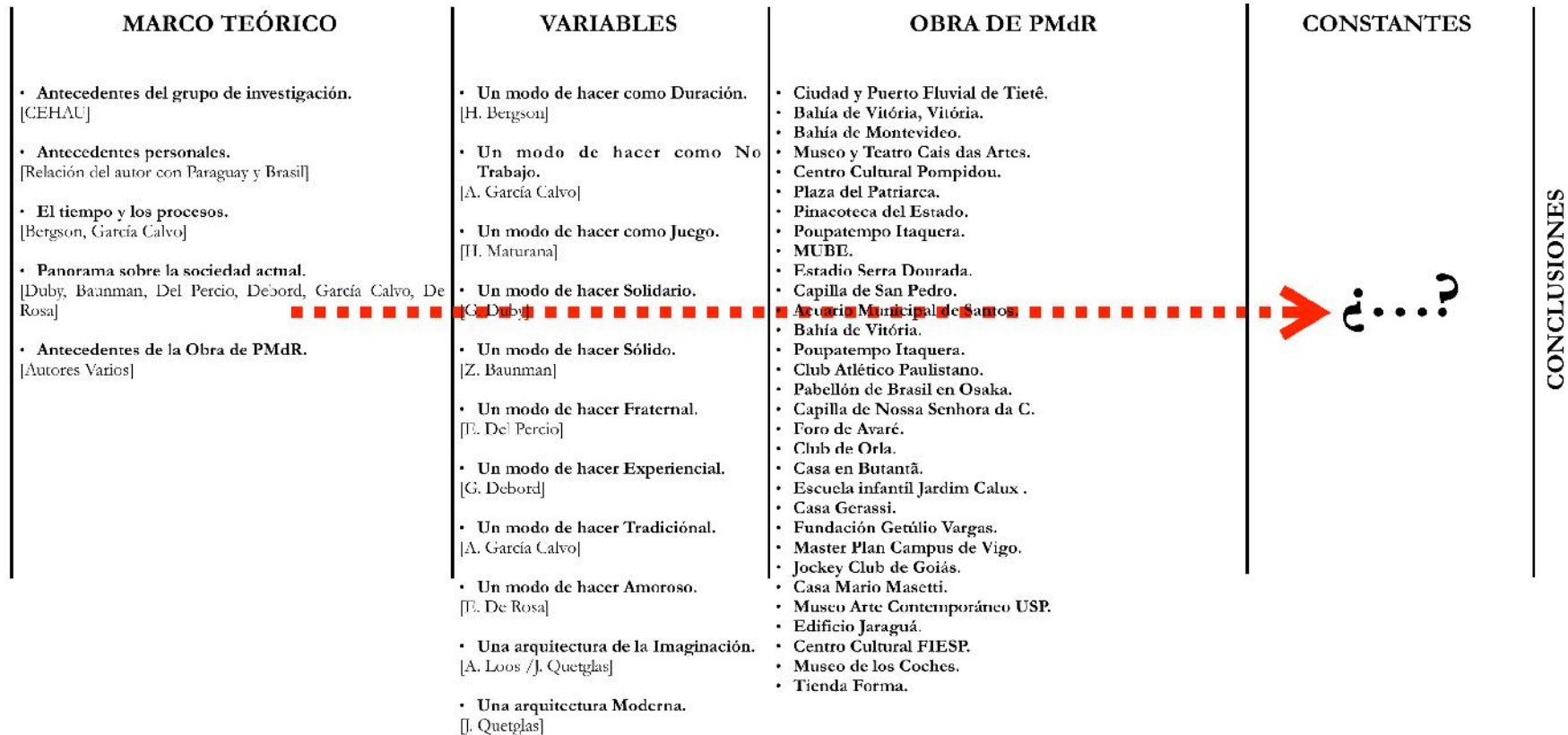
[03]

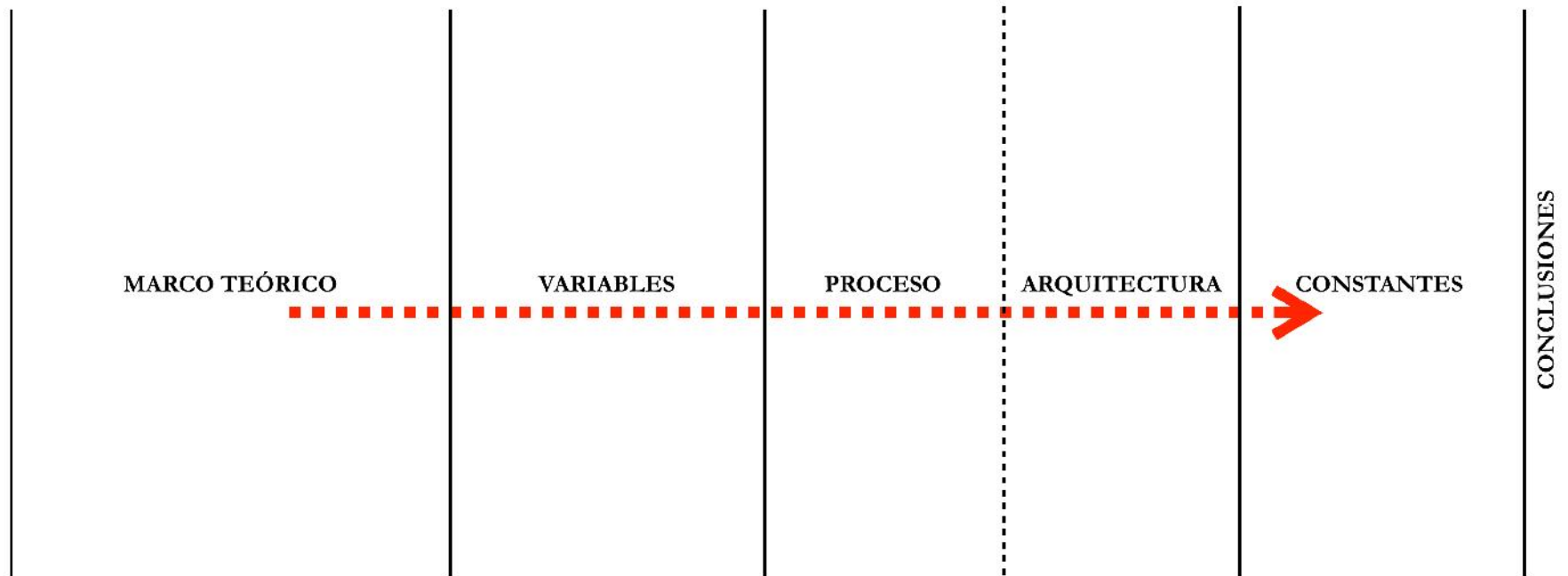


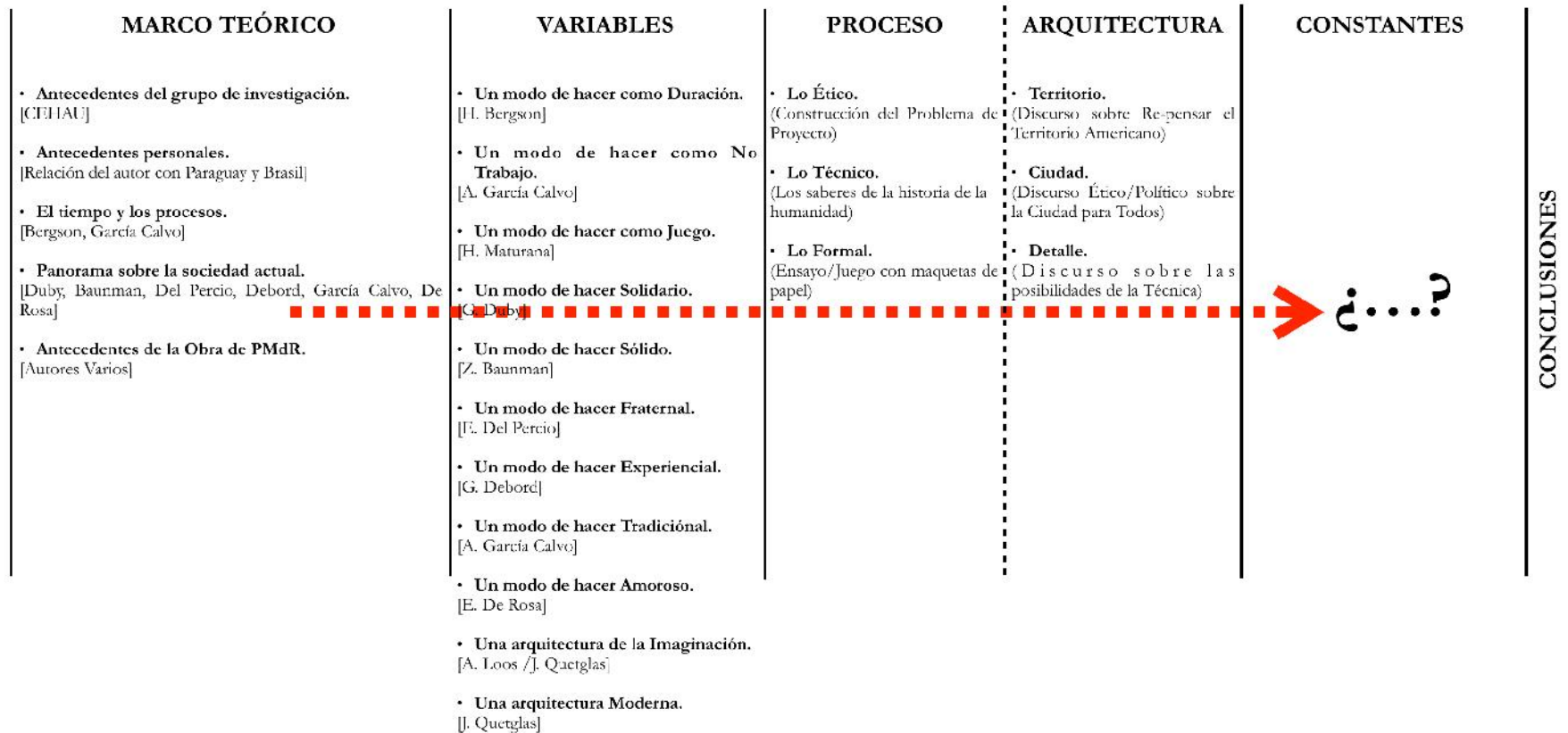
CUERPO A SER ATRAVESADO: OBRA DE PMdR

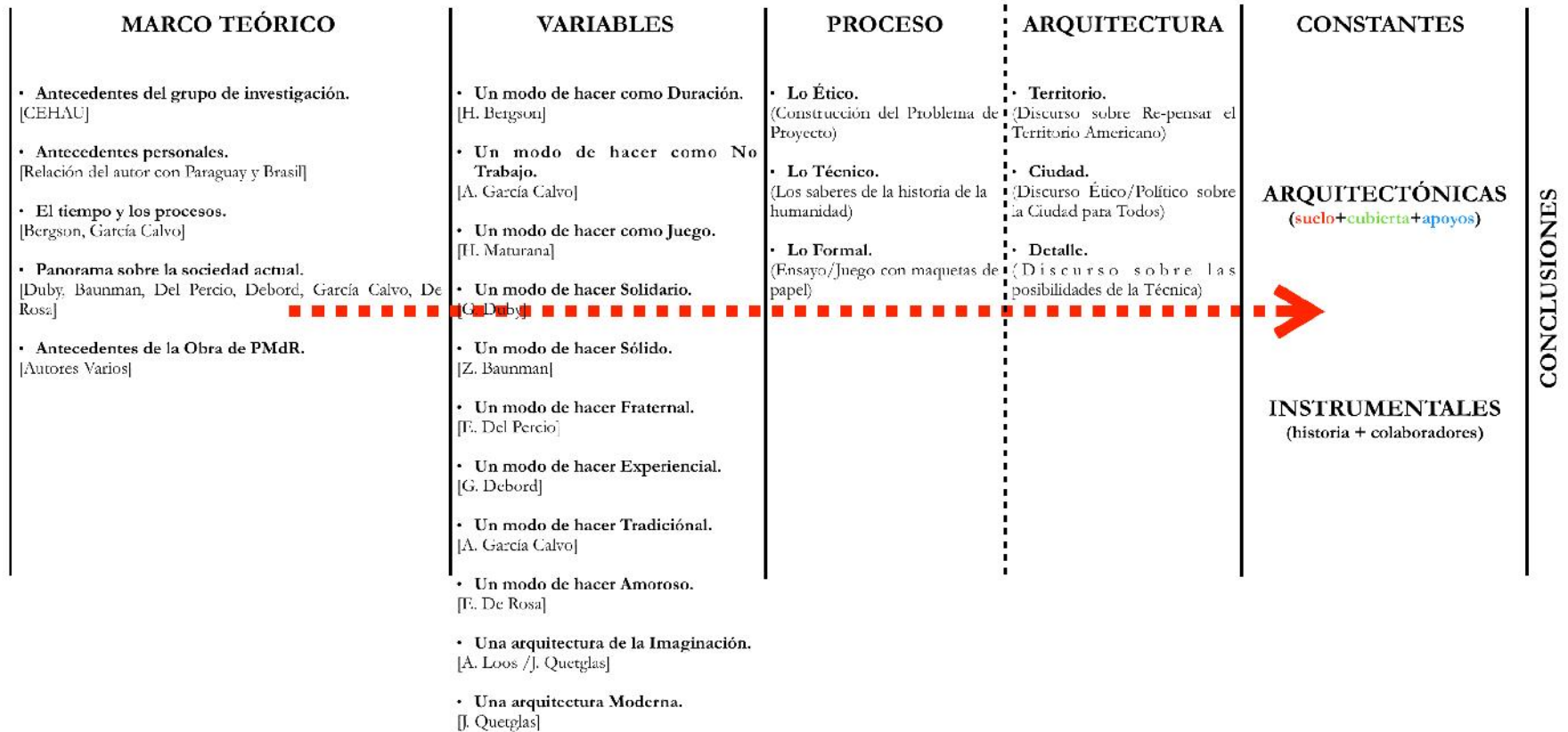


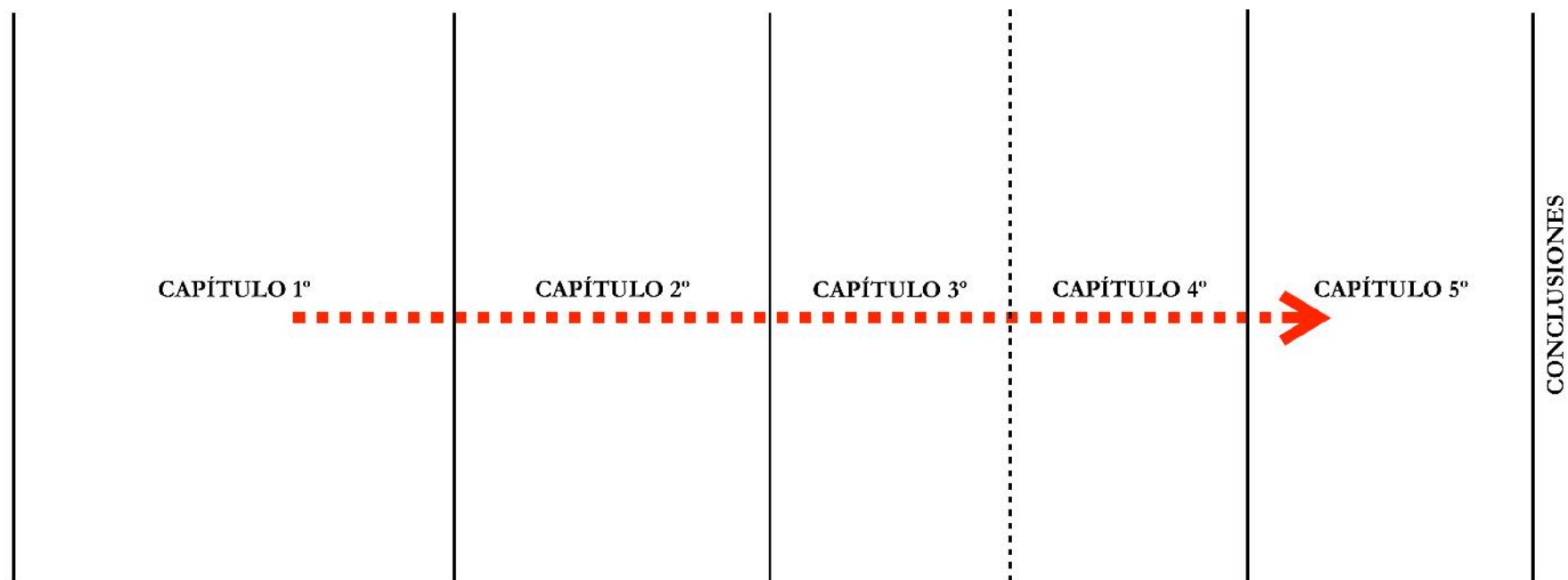












# 1

## MARCO TEÓRICO

### III. ANTECEDENTES DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN

#### Antecedentes del tema en proyectos de investigación.

El Centro de Estudios Históricos Arquitectónicos y Urbanos del Nordeste, CEHAU-NEA, desde su creación, tiene por principal objetivo de estudio la realización de trabajos de investigación que abarcan aspectos de la Historia, del Arte, Arquitectura y Urbanismo a escala regional desde perspectivas integradoras y con miras a la elaboración y puesta en práctica de realizaciones comprometidas con el desarrollo en todos éstos ámbitos.

El presente trabajo parte de los resultados obtenidos en los Proyectos de Investigación Acreditados por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE: “Historia y Duración. Dos nociones de Tiempo en las construcciones intelectuales, arquitectónicas, artísticas y filosóficas”<sup>12</sup>; y “La construcción histórica y el mecanismo de suplantación de lo actual. Su detección en los ámbitos de la Historiografía, la Enseñanza y la Arquitectura”<sup>13</sup>.

El primero de los trabajos mencionados permitió definir desde la filosofía las nociones de Tiempo en tanto Cronología y Duración, para luego identificarlas en diferentes obras y realizaciones pertenecientes al pensamiento, el arte en general y la arquitectura en particular. Abarcó desde textos habitualmente utilizados en los cursos regulares de Historia y Crítica de la arquitectura a pinturas, ejemplos de arquitectura tomados como referencia en los cursos de proyecto o experiencias didácticas de los mismos.

El segundo de ellos, terminó de dar cuenta del mecanismo implícito en cada una de las nociones y su relación con las distintas expresiones. Según ello, la operación que se efectuaba era una y la misma, se trataba de un mismo mecanismo de suplantación de lo actual por lo pasado, de suplantar lo corporal por lo pensado, lo concreto por lo abstracto, de lo presentado por lo re-presentado, de lo que se está haciendo por lo ya hecho, de poner el sentido en el proceso del hacer por uno cuyo único fin es el de alcanzar un resultado. Una vez descubierto el mecanismo, se avanzó en la detección en diferentes cuerpos de análisis como en la Historiografía, la Enseñanza y la Arquitectura.

Siendo este último, el ámbito en el que se comenzó a indagar, profundizando en el desarrollo de un modo de abordar el análisis de obra que no se circunscriba a apreciaciones de carácter lingüístico ni de lógica formal, sino que indague en los procesos proyectuales y recursos concretos que en cada caso permitan comprobar la contemporaneidad de soluciones espaciales de la historia de la arquitectura.

A partir de allí, los Proyectos siguientes: “Nociones de tiempo implícitas en la arquitectura. Construcción de dispositivos para su detección en el análisis de obra y consideración en el proceso de proyecto”<sup>14</sup> y “Arquitectura, ciudad, territorio y vida. Condiciones de posibilidad. Mecanismos de lo vivo”<sup>15</sup> se han dedicado a detectar directa o indirectamente esta sutil operación relativa al tiempo en obras de arquitectura y en el proceso de proyecto, para finalmente vincular este modo propio de la Duración con los mecanismos pertinentes a todo lo “vivo” siguiendo, entre otras nociones, el concepto de “autopoiesis” inaugurado por Humberto Maturana.

#### Antecedentes del tema en autores de referencia.

La noción de Historia, opuesta a la idea de Duración como este punto que no ha sido aún aprisionado en la fosilización del pasado, sostenida por el filósofo Henri Bergson, en especial en textos como “El Pensamiento y lo Moviente” y “Materia y Memoria”, ha sido la referencia sobre la cual se ha movido la presente investigación, logrando identificar ambas posturas en algunas de las construcciones intelectuales, históricas, pedagógicas y arquitectónicas de mayor influencia en los Cursos de Historia y Diseño de la Arquitectura. Construcciones que se materializan a través de los textos teórico-filosóficos de consulta específica, como por ejemplo; Friedrich Nietzsche en “Utilidades e Inconvenientes de la historia para la vida”, de las Segundas Consideraciones Intempestivas, Walter Benjamín en sus “Tesis de filosofía de la historia”, Benedetto Croce en su “Teoría e Historia de la Historiografía”, Guy Debord en “La sociedad del espectáculo”, Agustín García Calvo en “Historia contra tradición, tradición contra historia”, entre tantos otros referentes.

Es así como el presente Proyecto partió del esbozo de un problema específico en arquitectura y de la revisión de un corpus teórico de referencia, los cuales,

<sup>12</sup> PI 002-2007 Res. 119/07 CS. Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste. Directora Dra. Ángela Sánchez Negrette, Co-directora Mg. Anna Lancelle. (2007-2009).

<sup>13</sup> PI 003-2009 Res. 1080/09 CS. Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste. Directora Dra. Ángela Sánchez Negrette, Co-directora Mg. Anna Lancelle. (2010-2013).

<sup>14</sup> PI C002-2013. Res. N° 839/13CS. Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste. Directora: Mgter. Anna Lancelle. Co-Director: Mgter. Sergio A. Fernández. (2014-2017).

<sup>15</sup> PI C005-2017. Res. N° 149/18CS. Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste. Directora: Mgter. Anna Lancelle. Co-Director: Mgter. Sergio A. Fernández. (2018-2021).

luego de un proceso exploratorio y del cursado de Seminarios afines en el Doctorado de Arquitectura de la FADU-UBA, supo terminar de construir el suyo propio.

#### IV. ANTECEDENTES PERSONALES

La experiencia y relación con el tema, del autor de esta Tesis, comenzó en el año 2009, luego de graduarse en la Universidad Nacional del Nordeste, realizando una pasantía laboral con el arquitecto Javier Corvalán en su estudio, Laboratorio de Arquitectura, en la ciudad de Luque-Paraguay. Esta pasantía que debía extenderse por seis meses en principio, paso a convertirse en una colaboración permanente hasta el año 2013.

El Laboratorio de arquitectura abarca la actuación en dos frentes complementarios el profesional y el académico. Es un espacio de reflexión e investigación técnico-proyectual abierto a los encuentros, asociaciones y colaboraciones diversas donde se trabaja de un modo solidario en el desenvolvimiento de proyectos de arquitectura. Estos implican el desarrollo de investigaciones e innovaciones técnicas, teniendo en cuenta los escasos recursos con los cuales cuenta el país, es por ello que la técnica asume un rol preponderante en las soluciones que intentan despojarse de todo aquello superfluo asumiendo la complejidad de la obra. Los proyectos desarrollados durante esta experiencia abarcaron una amplia variedad de encargos públicos y privados, pasando por concursos nacionales e internacionales, como también experiencias académicas en Asunción y en otras ciudades como por ejemplo el Workshop de arquitectura WAVE en la Università IUAV di Venezia, donde se colaboró como profesor asistente del Arq. Javier Corvalán.

Durante ese tiempo, se tuvo la oportunidad de iniciar una relación laboral y de colaboración con varios arquitectos paraguayos, un colectivo de arquitectura, de diversas generaciones que se amparan en la figura de dos Maestros, Solano Benítez y Javier Corvalán, los fundamentos o principios que subyacen en estos, son propios de una arquitectura moderna tardía, teniendo presentes los años culturales perdidos durante la dictadura de Alfredo Stroessner, entre 1954 y 1989. Durante los cuales recibe sus principales aportes de la arquitectura brasileña y más precisamente de la Escuela Carioca y Paulista.

Para ellos, las figuras de Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Vilanova Artigas y Paulo Mendes Da Rocha son tomadas como referencias y modelos a seguir. De estos maestros, PMdR fue quien estableció un primer vínculo directo con algunos de los integrantes de este colectivo, con una primer visita muy recordada en el año 2004 a Asunción luego de haber conocido a Solano Benítez durante la selección de los finalistas al Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana en el año 2000, en el cual PMdR resultara vencedor. Este hecho marcó una fuerte relación primero con PMdR pero que luego se extendió a varios de los integrantes de lo que se conoce como “Escuela Paulista”, y que se mantiene hasta el día de hoy a través de otras generaciones de arquitectos coetáneos como Angelo Bucci, Alvaro Puntoni, Milton Braga, Marta Moreira por nombrar sólo a algunos de los tantos. En una reciente entrevista a Solano Benítez, consultado sobre cómo describiría a PMdR, decía lo siguiente:

“Era ese tipo de persona capaz de abrir todas las puertas, en compromiso con lo que creía que iba ser bueno para la disciplina. Imaginate, con lo nacionalistas que son los brasileños, que Paulo me nominara a mí<sup>16</sup>, habiendo muchos arquitectos brillantes y que ya estaban <<puestos en escena>>, fue el máximo halago que tuve en la vida. Paulo tenía una generosidad extrema. No solamente me corregía y me mostraba, sino que además me daba la libertad y el aliento para seguir con la obra que estábamos haciendo, y eso creó una amistad tremenda. Es increíble la relación que construyó Paulo con el Paraguay y con toda nuestra generación. No fue sólo conmigo, también acompañó el trabajo de Corvalán, de Fanego y muchos otros. **Fue realmente una persona demasiado importante para todos nosotros**”.<sup>17</sup>

Obras como el colegio experimental Paraguay-Brasil (1952), del arquitecto Affonso Eduardo Reidy, o el Hotel Guaraní (1957), de los arquitectos Rubio Morales, Ricardo Sievers y Rubens Vianna, son parte del patrimonio arquitectónico del Paraguay y una clara influencia para el colectivo de arquitectos paraguayos.

Estas referencias y reivindicación de la modernidad no fueron, ni son tomadas como operaciones instrumentales en la cuales se gestionen elementos de apariencia moderna con criterios visuales hedonistas, sino que por el contrario se extraen reflexiones y preocupaciones sobre la ciudad y el

<sup>16</sup> A propósito de la nominación que realizara PMdR para el premio Swiss Award de arquitectos menores de 50 años.

<sup>17</sup> ALMADA, Adriana. Paulo Mendes da Rocha, Paraguay, y la arquitectura como cuestión política. [www.elnacional.com.py](http://www.elnacional.com.py)

territorio, la capacidad de experimentación a través de la técnica como herramienta de transformación, y el uso de la estructura como elemento sintetizador de la forma y el espacio.

Por otro lado, se tuvo la oportunidad de compartir aula con algunos de estos arquitectos paraguayos en la Universidad Nacional de Asunción, los que se agruparon en un taller de proyecto al que denominaron taller “E” y en los talleres de proyecto de la Universidad Católica de Asunción donde se participó como asistente del Arq. Javier Corvalán, y en la que actualmente se es Profesor responsable en una de las cátedras del Taller de Arquitectura. Aulas desde las cuales se aborda la temática de la habitabilidad en la ciudad y cuyo objetivo es producir un conocimiento crítico, más que preparar a los alumnos con una batería de respuestas al Mercado. Es decir, que sean capaces de imaginar una estructura superadora de conflictos antes de ser meramente funcionales al día a día, entendiendo que es así como debe ser la arquitectura en los próximos años, pensamiento y práctica en colectivo.

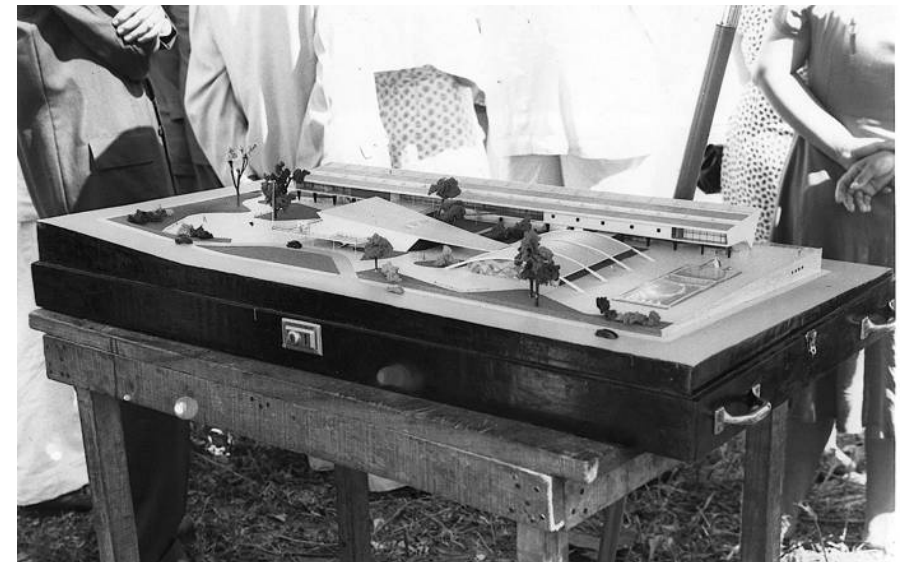
Este cuerpo crítico sostiene “la ciudad para todos”, “la construcción de la naturaleza” y una “conciencia técnica” como postulados que PMdR les legó. Una investigación arquitectónica, construida en un contexto socio-político-económico problemático, con dificultades operativas alejadas de los procesos productivos impuestos por el Mercado global, la utilización de materiales simples y mano de obra local, permiten conseguir formas expresivas de gran impacto y con una gran carga poética; así, la escasez de medios resulta inversamente proporcional a las emociones que la arquitectura logra transmitir. Los valores medioambientales propios del contexto latinoamericano refuerzan su identidad mediante arquitecturas con lenguajes inéditos y una habitabilidad inesperada.

En el año 2012, durante una visita a Asunción, se tuvo la oportunidad de conocer a Daniele Pisani Profesor Histórico-Crítico de la Università IUAV di Venezia, que se encontraba trabajando en su libro Paulo Mendes da Rocha: Tutte le opere<sup>18</sup>. Su viaje, en parte, consistía en atestiguar la influencia de PMdR en la región, en los arquitectos Paraguayos, a través del conocimiento de su producción local. El libro publicado por la editorial Electa en el año 2013, es la monografía del arquitecto más completa hasta hoy, donde no sólo se reúnen sus obras a lo largo de medio siglo de producción, sino que se establece una reflexión sobre los principales temas que surgen de su Obra.

<sup>18</sup> PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013.



[12]



[13]

Este encuentro, sumado a otros posteriores con el Profesor Pisani, fueron la ocasión de intercambiar opiniones y materiales a través de un conocimiento crítico de la Obra de Paulo Mendes Da Rocha, y de intuir la real magnitud de su hacer y su influencia, además de abordar aspectos teórico-filosóficos que hasta el momento se desconocía y que son el verdadero sustento de la misma, entre los cuales mencionaba a tres personas fundamentales en su formación: Flavio Motta en cuanto a los aspectos histórico-críticos; Vilanova Artigas en lo ético-político y a su Padre Paulo Menezes Mendes da Rocha, Ingeniero Naval, en los aspectos técnicos.

La necesidad de ahondar en estas cuestiones que trascienden lo meramente técnico-formal y disciplinar llevó a buscar apoyo en el CEHAU de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste y en la Asignatura Morfología<sup>3</sup> de la FAU-UNNE, espacios con el que ya se había tenido vinculación como estudiante y durante los primeros años de graduado, donde a través del encuentro con los profesores arquitectos, Ángela Sánchez Negrette, Anna Lancelle y Sergio Fernández, con una vasta experiencia en temas de índole teórico-filosóficos y en especial en aquellos relativos al tiempo y su relación con la arquitectura, se gestó el tema de investigación: **“El tiempo-proceso en la Obra de Paulo Mendes da Rocha. A propósito de la fragmentación en el hacer arquitectónico”**, para desentrañar así ese “algo más” que se intuía que anida en sus obras y reflexiones.



[14]

## V. EL TIEMPO Y LOS PROCESOS

El análisis de los textos de esta investigación se realizan, como fuera señalado antes, a modo de hermenéuticas a través de la elaboración de preguntas que surgen a partir de la lectura para así lograr explicitar las nociones que de allí emergen.

Este modo de análisis inquiriendo al texto busca a su vez integrar a quien lee la investigación en el devenir del ver hacer, leyendo en simultáneo, desgajando juntos los textos que se presentan como explicativos, ya sea de la situación actual de la que se parte como de las nociones fundamentales que se pretenden elucidar.

### V.1. Lectura del libro de Henri Bergson: El pensamiento y lo moviente.<sup>1</sup>



[15]

Interesan en especial las dos conferencias que dictara en la Universidad de Oxford: “La percepción del cambio”.

Primera conferencia:

¿Qué temas desarrollará en esta primer conferencia?

Bergson: “El problema que me he propuesto tratar ante ustedes, es el del **cambio**”.

¿Por qué lo eligió?

Bergson: “Lo he elegido porque lo considero capital, y porque creo que, si se estuviera convencido de la realidad del cambio y si se esforzase uno en recuperarlo, todo se simplificaría”.

¿Por qué cree que no se está convencido de la realidad del cambio?

Bergson: “Es que, por lo común, observamos bien el cambio, pero no nos damos cuenta de él. Hablamos del cambio, pero no pensamos en él. Decimos que el cambio existe, que todo cambia, que el cambio es la norma misma de las cosas: sí, lo decimos y lo repetimos; pero no son más que palabras, y razonamos y filosofamos como si el cambio no existiese”.

¿Cómo se debería comenzar a pensar en el cambio?

Bergson: “Para pensar el cambio y para verlo, **hay todo un velo de prejuicios de los que desprenderse**, unos artificiales, creados por la especulación filosófica, otros naturales al sentido común”.

¿Cómo desprenderse de estos prejuicios?

Bergson: “Nuestra primera conferencia tratará menos sobre el cambio mismo que sobre los caracteres generales de una filosofía vinculada a la **intuición del cambio**”.

¿Cuál es el primer punto a tratar?

Bergson: “El primer punto sobre el que todo el mundo estará de acuerdo. **Si los sentidos y la consciencia tuviesen un alcance ilimitado, si, en la doble dirección de la materia y del espíritu, la facultad de percibir fuese indefinida, no tendríamos necesidad de concebir, ni tampoco de razonar.** Concebir es un sucedáneo cuando no nos es dado percibir, y el razonamiento se hace para rellenar los vacíos de la percepción o para ampliar su alcance. (...) Todo el mundo ha podido constatar, en efecto, que las concepciones más ingeniosamente construidas y los razonamientos más sabiamente armados se derrumban como castillos de naipes el día en que un hecho, un solo hecho realmente percibido, viene a llevar la contraria a tales concepciones y razonamientos. Además no hay un solo metafísico, un solo teólogo, que no esté dispuesto a afirmar que **un ser perfecto es aquel que conoce todas las cosas intuitivamente**, sin tener que pasar por el razonamiento, la abstracción y la generalización”.

<sup>1</sup> BERGSON, Henri. El pensamiento y lo moviente. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2013.

¿Cuál es el segundo punto a tratar?

Bergson: “En cuanto al segundo, al que paso. **La insuficiencia de nuestras facultades de percepción** (insuficiencia constatada a través de nuestras facultades de concepción y de razonamiento) **es lo que ha dado lugar al nacimiento de la filosofía**. La historia de las doctrinas lo atestigua. Las concepciones de los más antiguos pensadores de Grecia estaban, sin duda, muy cerca de la percepción, ya que completaban la sensación inmediata mediante las transformaciones de un elemento sensible, como el agua, el aire o el fuego. Pero desde que los filósofos de la escuela de Elea, criticando la idea de transformación, hubieron mostrado o creído mostrar la imposibilidad de permanecer ligados a los datos de los sentidos, la filosofía se empeñó en seguir la vía por la que ha marchado después, la que conduce a un mundo «supra-sensible»: **en adelante las cosas deberían explicarse con puras «ideas»**. (...) Pero todos, antiguos y modernos, concuerdan en **ver en la filosofía una sustitución de lo concebido (concepto) por lo percibido**. Todos apelan, por la insuficiencia de nuestros sentidos y de nuestra consciencia, a **facultades del espíritu que no son perceptivas, quiero decir a las funciones de abstracción, de generalización y de razonamiento**”.

¿Cuál es el tercer punto a tratar?

Bergson: “Llego entonces al tercero, que pienso que tampoco suscitará discusión. Si tal es efectivamente el método filosófico, no hay, no puede haber, una filosofía, como hay una ciencia; habrá siempre, por el contrario, tantas filosofías diferentes como pensadores originales haya. ¿Cómo podría ser de otro modo? **Por muy abstracta que sea una concepción, siempre tiene su punto de partida en una percepción. La inteligencia combina y separa; arregla, descompone, coordina; no crea**. (...) la ciencia positiva se ha apropiado de todo lo que es incontestablemente común a cosas diferentes, la cantidad, y no le queda entonces a la filosofía sino el campo de la cualidad, en el que todo es heterogéneo con todo, y en el que una parte jamás representará el conjunto si no es en virtud de una decisión discutible, si no arbitraria”.

¿Cuál es entonces la cuestión esencial que se plantea?

Bergson: “Ya que todo intento de filosofía puramente conceptual suscita tentativas antagónicas y, en el terreno de la dialéctica pura, no hay sistema al que no se le pueda oponer otro, **¿permaneceremos en ese terreno<sup>2</sup>, o no**

**deberíamos mejor retornar a la percepción, conseguir que se dilate y se extienda?** Decía que es la insuficiencia de la percepción natural la que ha empujado a los filósofos a completar la percepción mediante la concepción, debiendo esta rellenar los intervalos entre los datos de los sentidos o de la consciencia y, de esa forma, unificar y sistematizar nuestro conocimiento de las cosas. Pero el examen de las doctrinas nos enseña que la facultad de concebir, a medida que avanza en esa tarea de integración, se ve reducida a eliminar de lo real un gran número de diferencias cualitativas, a apagar en parte nuestras percepciones, a empobrecer nuestra visión concreta del universo. (...)”.

¿De qué se trata esta dilatación de los sentidos?

Bergson: “En vez de querernos elevar por encima de nuestra percepción de las cosas, nos sumergimos en ella para hacerla más profunda y amplia. Supongan que insertamos en ella nuestra voluntad y que esta voluntad, dilatándose, **dilata nuestra visión de las cosas**. Obtendremos ahora una filosofía en la que nada de los datos de los sentidos y de la consciencia se habría sacrificado: ninguna cualidad, ningún aspecto de lo real, sustituiría al resto con el pretexto de explicarlo. (...) Habría tomado todo lo que está dado, e incluso más de lo que está dado, porque los sentidos y la consciencia, invitados por ella a un esfuerzo excepcional, le habrían entregado más de lo que ofrecen naturalmente”.

¿Es posible esta dilatación de los sentidos?

Bergson: “Se dirá que esta ampliación es imposible. ¿Cómo pedir a los ojos del cuerpo, o a los del espíritu, que vean más de lo que ven? La atención puede precisar, aclarar, intensificar, pero no hace surgir, en el campo de la percepción, lo que de entrada no se hallaba allí. Esa es la objeción. Se refuta, creemos nosotros, **a través de la experiencia**. En efecto, hay, desde hace siglos, hombres cuya función es precisamente ver y hacernos ver aquello de lo que no nos damos cuenta de forma natural. **Son los artistas**”.

¿Es el arte el medio que posibilita la dilatación de las percepciones?

Bergson: “¿Qué busca el arte, sino mostrarnos, en la naturaleza y en el espíritu, fuera de nosotros y en nosotros, cosas que no impactan explícitamente a nuestros sentidos y a nuestra consciencia? El poeta y el novelista que expresan un estado anímico no lo crean en su totalidad; no los comprenderíamos si no observásemos en nosotros, hasta cierto punto, lo que

<sup>2</sup> Bergson: sin renunciar, no hace falta decirlo, al ejercicio de las facultades de conceptualización y razonamiento.

ellos nos dicen acerca de otro. A medida que nos hablan, se nos aparecen rasgos de emoción y de pensamiento que podían tener representación en nosotros desde mucho tiempo atrás, pero que **permanecían invisibles**, como la imagen fotográfica que todavía no ha sido sumergida en la cubeta donde se revelará. **El poeta es ese revelador.** (...) Los grandes pintores son hombres a los cuales les llega una cierta visión de las cosas que ha llegado o llegará a ser la visión de todos los hombres. Un Corot, un Turner, para citar solo estos, han percibido en la naturaleza muchos aspectos de los que nosotros no nos damos cuenta. ¿Diremos que no han visto, sino creado, que **nos han ofrecido productos de su imaginación**, que adoptamos sus invenciones porque nos gustan, y que simplemente nos divertimos viendo la naturaleza a través de la imagen que los grandes pintores nos han trazado? Eso es verdad en cierta medida; pero, si fuera así únicamente, ¿por qué diríamos de ciertas obras (las de los maestros) que son fidedignas? **¿Dónde estaría la diferencia entre el gran arte y la pura fantasía?** Profundicemos en lo que experimentamos ante un Turner o un Corot: encontraremos que, si los aceptamos y los admiramos, **es que ya habíamos percibido algo de lo que nos muestran.** Pero habíamos percibido sin apercibirnos. Era para nosotros una visión brillante y evanescente, perdida en la multitud de las visiones igualmente brillantes, igualmente evanescentes, que se acumulan en nuestra experiencia usual como «dissolving views» y que constituyen, por su interferencia recíproca, la visión pálida y descolorida que tenemos habitualmente de las cosas. **El pintor la ha aislado; la ha fijado** tan bien sobre la tela que, en adelante, no podremos evitar apercibirnos en la realidad de lo que él mismo ha visto”.

¿Cómo se logra esta dilatación de las percepciones?

Bergson: “El arte bastaría, pues, para mostrarnos que es posible una extensión de las facultades de percibir. Pero ¿cómo se hace efectiva? Hagamos notar que el artista siempre ha pasado por ser un «idealista». Entendemos por ello que **está menos preocupado que nosotros del lado positivo y material de la vida.** Es, en el sentido propio de la palabra, **un «distráido».** ¿Por qué, estando más desligado de la realidad, llega a ver más cosas? No se podría entender, si la visión que tenemos ordinariamente de los objetos exteriores y de nosotros mismos no fuese una visión que **nuestro apego a la realidad, nuestra necesidad de vivir y de actuar, nos ha llevado a estrechar y a vaciar.** De hecho, sería fácil mostrar que, cuanto más nos preocupamos de vivir, menos inclinados estamos a contemplar, y que las necesidades de la acción tienden a limitar el campo de la visión (...)”.

¿Qué es imprescindible entonces en esta dilatación de las percepciones? Bergson: “(...) **Antes de filosofar, hay que vivir** (...) Nuestro conocimiento, muy lejos de constituirse mediante una asociación gradual de elementos simples, es el efecto de una disociación brusca: en el campo inmensamente vasto de nuestro conocimiento virtual hemos tomado, para formar un conocimiento actual, todo lo que interesa a nuestra acción sobre las cosas; hemos dejado el resto. El cerebro parece haber sido construido con vistas a ese trabajo de selección. Se mostraría eso sin esfuerzo mediante las operaciones de la memoria. Nuestro pasado, como veremos en nuestra próxima conferencia, se conserva necesariamente, automáticamente. Sobrevive totalmente entero. Pero nuestro interés práctico es descartarlo, o al menos aceptar solo lo que puede esclarecer y completar de forma más o menos útil la situación presente. El cerebro sirve para efectuar esa elección: actualiza los recuerdos útiles, mantiene en el subsuelo de la consciencia los que no servirían de nada. Otro tanto diríamos de la percepción. Auxiliar de la acción, aísla, en el conjunto de la realidad, lo que nos interesa; nos muestra menos las cosas mismas que el partido que podemos sacar de ellas. Las clasifica por adelantado, las etiqueta por adelantado; casi ni miramos al objeto, nos basta saber a qué categoría pertenece. **Pero, de tanto en tanto, por un feliz accidente, surgieron hombres cuyos sentidos o consciencia están menos apegados a la vida.** La naturaleza se ha olvidado de ligar su facultad de percibir a su facultad de actuar. Cuando miran una cosa, la ven para ella, y no para ellos. No perciben simplemente con vistas a actuar; **perciben por percibir, para nada, por placer.** Por un cierto lado de sí mismos, sea por su consciencia, sea por alguno de sus sentidos, nacen **desapegados**; y, dependiendo de que ese desapego sea de tal o cual sentido, o de la consciencia, son pintores o escultores, músicos o poetas. Hay, por lo tanto, una visión más directa de la realidad, que encontramos en las diferentes artes; **y como el artista se preocupa menos de hacer útil su percepción percibe un mayor número de cosas”.**

¿Es posible lograr este desapego en otros ámbitos?

Bergson: “Lo que la naturaleza hace de tanto en tanto, por distracción, para ciertos privilegiados, la filosofía, en esa materia, ¿no podría intentarlo, en otro sentido y de otra manera, para todo el mundo? El papel de la filosofía, ¿no sería aquí llevarnos a una percepción más completa de la realidad mediante un cierto desplazamiento de nuestra atención? Se trataría de desviar esta atención del lado prácticamente interesante del universo y dirigirla hacia lo que, prácticamente, no sirve para nada. Esta **conversión de la atención** sería la filosofía misma. Más de un filósofo ha dicho, en efecto, que había que

despreocuparse para filosofar, y que especular era lo inverso de actuar. Hace poco hablábamos de los filósofos griegos: nadie ha expresado la idea con más fuerza que Plotino. «Toda acción, decía (y añadía, incluso, «toda construcción»), es una debilitación de la contemplación» (...).»

¿Existe alguna relación entre este desapego y la noción de Tiempo entendido en constante cambio y movimiento?

Bergson: “(...) Todos han creído que desvincularse de la vida práctica era darle la espalda. ¿Por qué lo han creído? ¿Por qué Kant ha compartido su error? ¿Por qué todos han pensado de esa forma, aun a riesgo de extraer conclusiones opuestas, unos construyendo enseguida una metafísica, los otros declarando la metafísica imposible? Lo han creído porque se han imaginado que nuestros sentidos y nuestra consciencia, tal como funcionan en la vida cotidiana, nos hacían captar directamente el movimiento. Han creído que mediante nuestros sentidos y nuestra consciencia, trabajando como trabajan de ordinario, nos damos cuenta realmente del cambio en las cosas y el cambio en nosotros. Luego, como es incontestable que siguiendo los datos habituales de nuestros sentidos y de nuestra consciencia nos vemos abocados, en el orden de la especulación, a contradicciones insolubles, **han concluido de ahí que la contradicción era inherente al cambio mismo y que, para sustraerse a esta contradicción, había que salir de la esfera del cambio y elevarse por encima del Tiempo.** Este es el fondo del pensamiento de los metafísicos, como también el de quienes, con Kant, niegan la posibilidad de la metafísica”.

¿Cuál es entonces la propuesta para recuperar el Tiempo?

Bergson: “Si pudiésemos establecer que lo que ha sido considerado como el movimiento y el cambio por Zenón primero, y después por los metafísicos en general, no es ni cambio ni movimiento, que **han retenido del cambio lo que no cambia y del movimiento lo que no se mueve**, que han tomado por una percepción inmediata y completa del movimiento y del cambio una cristalización de esta percepción, **una solidificación orientada a la práctica** y si pudiésemos mostrar, por otro lado, que lo que Kant tomó por el tiempo mismo es **un tiempo que no fluye ni cambia ni dura**; entonces, para sustraerse a las contradicciones como las que Zenón señaló y para liberar nuestro conocimiento diario de la relatividad con la que Kant creía que se topaba, **no habría que salir del tiempo** (¡ya hemos salido!), **no habría que desligarse del cambio** (¡estamos totalmente desligados!), **habría que volver, por el contrario, a captar el cambio y la duración en su movilidad original.** Entonces no solo veríamos derrumbarse una a una numerosas

dificultades y desvanecerse más de un problema: mediante la extensión y la revivificación de nuestra facultad de percibir, quizá también (pero no es cuestión por el momento de elevarse a tales alturas) mediante una prolongación que prestarán a la **intuición** las almas privilegiadas, **restableceríamos la continuidad en el conjunto de nuestros conocimientos**, continuidad que no sería ya hipotética y construida, **sino experimentada y vivida.** ¿Es posible una tarea de ese tipo? Es lo que buscaremos juntos, al menos en lo que atañe al conocimiento de nuestro entorno, en nuestra segunda conferencia”.

Segunda conferencia:

¿Qué temas desarrollará en esta segunda conferencia?

Bergson: “Se trata de romper con ciertos hábitos de pensar y de percibir que se nos han hecho naturales. Hay que volver a la percepción directa del cambio y de la movilidad. He aquí un primer resultado de este esfuerzo. **Nos representaremos todo cambio, todo movimiento, como absolutamente indivisibles**”.

¿Por dónde comenzará?

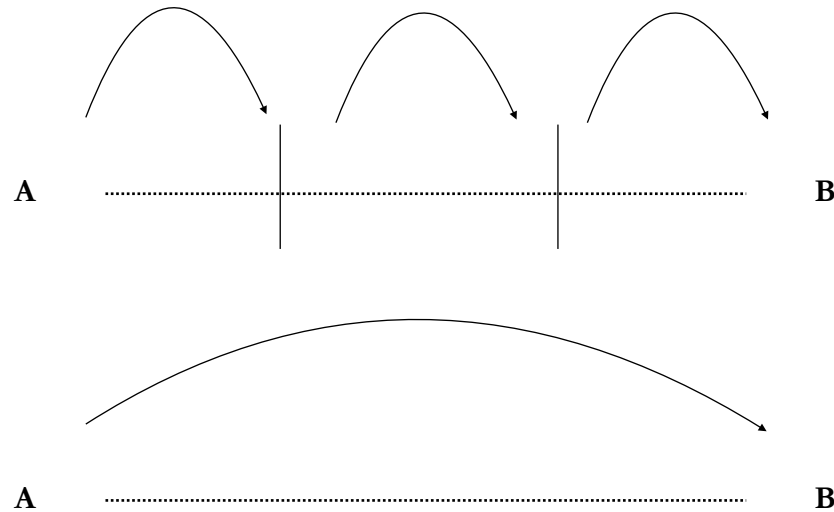
Bergson: “Comencemos por el movimiento. Tengo la mano en el punto A. La llevo al punto B, recorriendo el intervalo AB. Afirmo que este movimiento de A a B es algo simple.

Pero eso es lo que uno de nosotros tiene como sensación inmediata. Sin duda, mientras llevamos la mano de A a B, nos decimos que podríamos detenerla en un punto intermedio, pero entonces no estaríamos tratando con el mismo movimiento. Ya no habría un movimiento único de A a B; habría, por hipótesis, dos movimientos, con un intervalo de parada. Ni desde dentro, por el sentido muscular, ni desde fuera por la vista, tendríamos la misma percepción. **Si dejamos nuestro movimiento de A a B tal como es, lo sentimos indiviso y tendremos que decir que es indivisible**”.

¿Por qué se presta más atención a las etapas que al movimiento en sí?

Bergson: “Es verdad que, cuando observo mi mano yendo de A a B y describiendo el intervalo AB, me digo: «el intervalo AB se puede dividir en tantas partes como quiera, y por tanto el movimiento de A a B se puede dividir en tantas partes como me plazca, puesto que ese movimiento se aplica sobre ese intervalo». O incluso: «en cada instante de su trayecto, el móvil pasa por cierto punto, por lo tanto se pueden distinguir en el movimiento tantas etapas como se quiera, por lo tanto el movimiento es infinitamente divisible». Pero reflexionemos sobre ello un instante. ¿Cómo el movimiento podría

*aplicarse sobre* el espacio que recorre? ¿Cómo el movimiento coincidiría con lo inmóvil? ¿Cómo el objeto que se mueve *estaría* en un punto de su trayecto? Él *pasa*, o, en otras palabras, *podría estar allí*. Estaría si se detuviese; pero, si se detuviese, ya no se trata del mismo movimiento del que estaríamos tratando. **El trayecto siempre se recorre de un solo salto, cuando no hay parada durante el trayecto. El salto puede durar algunos segundos, o días, meses, años: no tiene importancia. Desde el momento que es único, es indescomponible**".



¿Se confunde entonces espacio y movimiento (inmovilidad-movilidad)? Bergson: “Una vez efectuado el trayecto, **como la trayectoria es espacio y el espacio es indefinidamente divisible, nos figuramos que el movimiento mismo es divisible indefinidamente**. Nos gusta figurárnoslo porque, en un movimiento, no es el cambio de posición lo que nos interesa, sino las posiciones mismas, la que el móvil ha dejado, la que ocupará, la que ocuparía si se parase por el camino. Necesitamos inmovilidad, cuanto más acertemos a representarnos el movimiento como coincidente con las inmovilidades de los puntos del espacio que recorre, mejor creeremos comprenderlo. A decir verdad, nunca hay verdadera inmovilidad, si

<sup>3</sup> La paradoja de Aquiles y la tortuga.

entendemos por eso una ausencia de movimiento. El movimiento es la realidad misma, y lo que llamamos inmovilidad es un cierto estado de cosas análogo al que se produce cuando dos trenes marchan con la misma velocidad, en el mismo sentido, por dos vías paralelas: cada uno de los trenes resulta entonces inmóvil para los viajeros sentados en el otro. Pero una situación de ese tipo, que es después de todo excepcional, nos parece que es la situación regular y normal, porque es la que nos permite actuar sobre las cosas y permite también a las cosas actuar sobre nosotros(...) Siendo pues la «inmovilidad» aquello que necesita nuestra acción, la erigimos en realidad, hacemos de ella un absoluto, y vemos en el movimiento algo que se le sobrepone”.

¿Qué ejemplo se podría dar?

Bergson: “No necesito recordarles los argumentos de Zenón de Elea<sup>3</sup>. Todos implican la confusión del movimiento con el espacio recorrido, o cuando menos la convicción de que se puede tratar el movimiento como se trata el espacio, dividirlo sin tener en cuenta sus articulaciones. (...) Pidamos entonces a Aquiles que comente la carrera: y esto es, sin lugar a duda, lo que nos responderá: «Zenon quiere que vaya desde el punto en el que estoy al punto que la tortuga ha abandonado, desde allí al punto que acaba de abandonar, etc.; así es como procede para hacerme correr. Pero yo, para correr, me las compongo de otra forma. Doy un primer paso, después un segundo, y así sucesivamente: finalmente, tras cierto número de pasos, doy un último mediante el cual paso por encima de la tortuga. **Llevo a cabo así una serie de actos indivisibles. Mi carrera es la serie de esos actos. En cuanto se compone de pasos, pueden ustedes distinguir partes. Pero no tienen derecho a desarticularla conforme a otra regla, ni suponerla articulada de otra forma**. Proceder como lo hace Zenón es admitir que la carrera se puede descomponer arbitrariamente, como el espacio recorrido; es creer que el trayecto se aplica realmente sobre la trayectoria; es hacer coincidir y, por consiguiente, mezclar juntos movimiento e inmovilidad”.

[16]

¿Se percibe el movimiento como una serie de inmovilidades?

Bergson: “Razonamos sobre el movimiento como si estuviese hecho de inmovilidades, y, cuando lo observamos, lo reconstituimos con inmovilidades. El movimiento es para nosotros una posición, después otra, y así sucesivamente de forma indefinida. (...) **Tenemos instintivamente miedo de las dificultades que suscitaría a nuestro pensamiento la visión del**

**movimiento** en lo que tiene de móvil; y tenemos razón, desde el momento en que el movimiento lo hemos cargado de inmovilidades. Si el movimiento no lo es todo, no es nada; y si hemos establecido de entrada que la inmovilidad puede ser una realidad, el movimiento se nos escapará entre los dedos cuando creemos haberlo agarrado”.

¿Puede llevarse esta situación a otro tipo de cambios?

Bergson: “He hablado del movimiento, pero diría otro tanto de cualquier cambio. **Todo cambio real es un cambio indivisible.** Nos gusta tratarlo como una serie de estados distintos que estuviesen alineados, de alguna forma, en el tiempo. (...) Nada más natural, repito: la disección del cambio en estados nos permite efectivamente actuar sobre las cosas, y es útil prácticamente interesarse por los estados antes que por el cambio mismo. Pero lo que favorece aquí la acción sería mortal para la especulación. Representéntenos un cambio como si estuviese realmente compuesto de estados: inmediatamente hacen aparecer problemas metafísicos insolubles. Y no tratan más que de apariencias. Habrán cerrado ustedes los ojos a la verdadera realidad”.

¿Cómo se percibe entonces el movimiento sin dividirlo?

Bergson: “Hay que hacer un esfuerzo para representarse así las cosas, porque el sentido por excelencia es el de la vista, y el ojo ha cogido el hábito de recortar, en el conjunto del campo visual, figuras relativamente invariables que se supone luego que se desplazan sin deformarse: el movimiento se añadiría al móvil como un accidente. Es útil, en efecto, tratar, todos los días, con objetos estables y, de alguna forma, responsables, a los que nos dirigimos como a personas. El sentido de la vista se las arregla para tomar las cosas bajo esta perspectiva: linterna del tacto, prepara nuestra acción sobre el mundo exterior. Pero nos costará menos esfuerzo percibir el movimiento y el cambio como realidades independientes si nos dirigimos al sentido del oído. Escuchemos una melodía, dejándonos mecer por ella: ¿no tenemos la percepción neta de un movimiento que no está ligado a un móvil, de un cambio sin nada que cambie? Ese cambio se basta, es la cosa misma. **Y se ajusta perfectamente al tiempo, es indivisible:** si la melodía se parase antes, ya no se trataría de la misma masa sonora; sería otra, igualmente indivisible. Sin duda tenemos una tendencia a dividirla y a representarnos, en vez de la continuidad ininterrumpida de la melodía, una yuxtaposición de notas diferentes. Pero ¿por qué? Porque pensamos en la serie discontinua de esfuerzos que haríamos para recomponer aproximadamente el sonido que hemos oído cantándolo nosotros mismos, y también porque nuestra percepción auditiva ha cogido la

costumbre de impregnarse de imágenes visuales. Escuchamos entonces la melodía a través de la visión que de ella tendría un director de orquesta mirando la partitura. Nos representamos notas yuxtapuestas a notas sobre una hoja de papel imaginaria. Pensamos en un teclado que se toca, en el arco que va y viene, en el músico que toca su parte al lado de otros. **Hagamos abstracción de estas imágenes espaciales: queda el cambio puro, bastándose a sí mismo, no dividido, no vinculado a una «cosa» que cambia”.**

¿Este movimiento indivisible es el Tiempo?

Bergson: “Es precisamente esta continuidad indivisible de cambio lo que constituye la verdadera duración. (...) **la duración real es lo que siempre hemos llamado el tiempo, pero el tiempo percibido como indivisible.** Yo no discrepo de que el tiempo implique la sucesión. Pero que la sucesión se presente de entrada a nuestra consciencia como la distinción de un «antes» y un «después» yuxtapuestos, en eso no puedo estar de acuerdo. Cuando escuchamos una melodía, tenemos la más pura impresión de sucesión que podemos tener, una impresión lo más alejada posible de la de la simultaneidad, y, sin embargo, son la continuidad misma de la melodía y la imposibilidad de descomponerla las que causan en nosotros esta impresión. Si la fraccionamos en notas diferentes, tanto de «antes» y de «después» como nos plazca, es porque mezclamos imágenes espaciales e impregnamos la sucesión de simultaneidad: en el espacio, y solamente en el espacio, hay distinción neta de partes externas las unas a las otras. Reconozco además que es en el tiempo espacializado en que nos situamos de ordinario. No tenemos ningún interés en escuchar el gorgoteo ininterrumpido de la vida profunda. Y sin embargo la duración real está allí. Es gracias a ella que tienen lugar en un solo y mismo tiempo los cambios más o menos largos a los que asistimos en nuestro interior y en el mundo exterior”.

¿Cómo cree que se reacciona ante esta situación que se presenta?

Bergson: “Ante el espectáculo de esta movilidad universal, algunos de nosotros serán presas del vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. **Necesitan puntos «fijos» a los cuales amarrar el pensamiento y la existencia.** Les parece que si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad, ya no está cuando la pensamos, escapa al pensamiento. El mundo material, dicen, se disolvería, y la mente se ahogaría en el flujo torrencial de las cosas. ¡Que se tranquilicen! El cambio, si se avienen a contemplarlo directamente, sin un velo interpuesto, se les aparecerá enseguida como lo que puede haber en el mundo de más

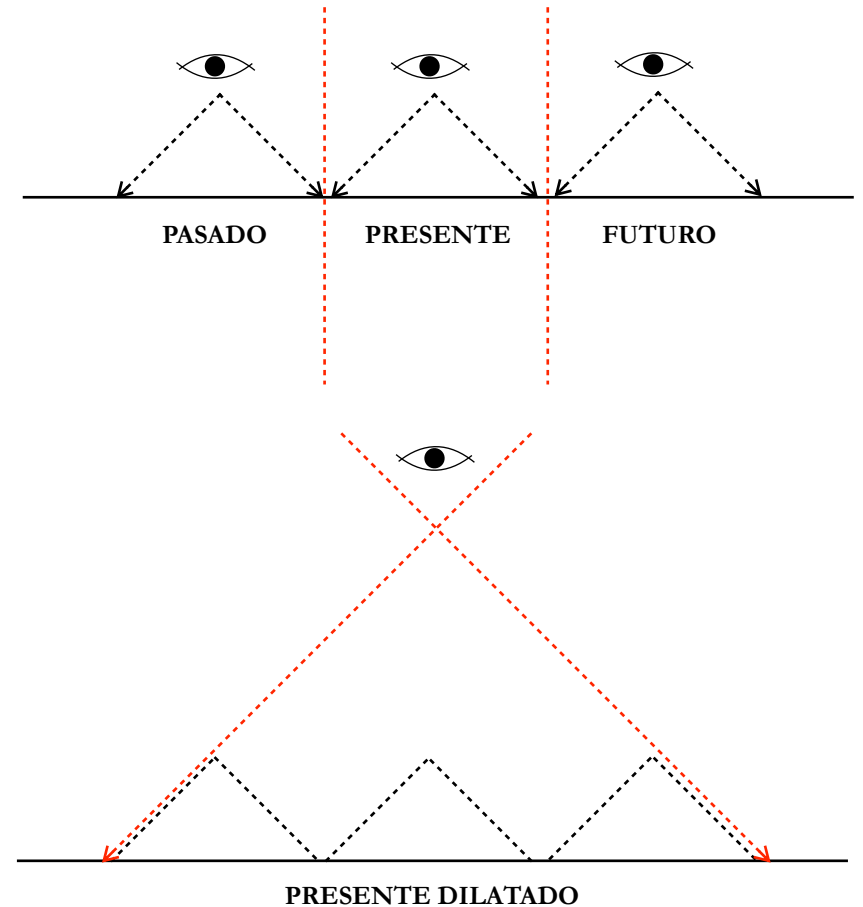
sustancial y de más perdurable. Su solidez es infinitamente superior a la de una fijeza que solo es un arreglo efímero entre movildades”.

¿Qué ocurre con la división entre pasado y presente?

Bergson: “Si el cambio es real e incluso constitutivo de la realidad, **tenemos que encarar el pasado de forma totalmente diferente** a lo que estamos acostumbrados a hacer mediante la filosofía y el lenguaje. Tenemos inclinación a representarnos nuestro pasado como lo inexistente, y los filósofos estimulan en nosotros esta tendencia natural. Para ellos y para nosotros el presente solo existe por sí mismo: si algo sobrevive del pasado, solo puede ser porque el presente le presta ayuda, por una limosna que el presente le da (...) por la intervención de una cierta función particular que se llama la memoria cuyo papel sería conservar excepcionalmente tal o cual parte del pasado, almacenándolas en una especie de caja. ¡Profundo error! Error útil, no tengo inconveniente en admitirlo, necesario para la acción, pero mortal para la especulación”.

¿Habría entonces un presente indivisible?

Bergson: “Reflexionemos, en efecto, sobre ese «presente» que sería lo único existente. **¿Qué es exactamente el presente?** Se trata del instante actual, quiero decir, de un instante matemático que sería al tiempo lo que el punto matemático es a la línea, es claro que un instante tal es una pura abstracción, una perspectiva de la mente; no puede tener una existencia real. Nunca con tales instantes se podría construir el tiempo, igual que con puntos matemáticos no se puede construir una línea. (...) cuando hablamos de nuestro presente, pensamos en **un cierto intervalo de duración. ¿Qué duración? Es imposible determinarla exactamente; es algo bastante fluctuante.** Mi presente, en este momento, es la frase que estoy pronunciando. Pero es así porque me apetece limitar a mi frase el campo de mi atención. **Esta atención es algo que puede alargarse y acortarse, como el intervalo entre los dos puntos de un compás.** De momento, los puntos se distancian justo lo bastante para ir desde el principio al final de mi frase; pero, si me apeteciese separarlos previamente, mi presente abarcaría, además de mi última frase, la que la precedía: me habría bastado adoptar otra puntuación. Vayamos más lejos: una atención que fuese indefinidamente extensible mantendría bajo su mirada, con la frase precedente, todas las frases anteriores de la conferencia, y los sucesos que han precedido a la conferencia, y una parte tan grande como se quiera de lo que llamamos nuestro pasado”.



[17]

¿El presente depende entonces de la atención que se le dé?

Bergson: “La distinción que hacemos entre nuestro presente y nuestro pasado es, pues, si no arbitraria, al menos relativa a la extensión del campo que puede abarcar nuestra atención en la vida. El «presente» ocupa justo el mismo sitio que este esfuerzo. Desde que esta atención particular se desprende de algo que mantenía bajo su mirada, al momento lo que abandona el presente se convierte ipso facto en pasado. En una palabra, **nuestro presente cae en el pasado cuando dejamos de atribuirle un interés actual.** Ocurre con el presente de los individuos lo mismo que con el de las naciones: un suceso pertenece al pasado, y entra en la historia, cuando ya no interesa directamente

a la política del día y puede ser dejado de lado sin que los asuntos se resientan. En tanto su acción se deja sentir, está adherido a la vida de la nación y habita en su presente. A partir de ahí, nada nos impide llevar tan lejos como sea posible, hacia atrás, la línea de separación entre nuestro presente y nuestro pasado. **Una atención a la vida que fuese lo suficientemente pujante, y suficientemente desprendida de todo interés práctico, abarcaría así en un presente indiviso** la historia pasada toda entera de la persona consciente, no como instantaneidad, no como un conjunto de partes simultáneas, sino como un presente continuo que sería también movimiento continuo: como, repito, la melodía que percibimos como indivisible, y que constituye desde una punta a la otra. (...) **Se trata de un presente que dura**".

¿Cuál es el papel de la memoria en este presente que dura?

Bergson: "Sucede, **en casos excepcionales, que la atención renuncia de golpe al interés que tenía por la vida: inmediatamente, como por encanto, el pasado se torna presente.**<sup>4</sup> En las personas que ven surgir ante ellas, de improviso, la amenaza de una muerte repentina, en el alpinista que resbala al fondo de un precipicio, en los ahogados y en los ahorcados, parece que puede producirse una brusca conversión, algo como un cambio de orientación de la consciencia que, vuelta hasta entonces hacia el futuro y absorbida por las necesidades de la acción, súbitamente se desinteresa de todo eso. **Eso basta para que miles de detalles «olvidados» vuelvan a la memoria, para que la historia entera de la persona se desarrolle ante ella en un panorama en movimiento.** La memoria no necesita, pues, explicación. O más bien, no hay facultad especial cuyo papel sea retener el pasado para volcarlo en el presente. El pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Claro que, si cerramos los ojos a la indivisibilidad del cambio, al hecho de que nuestro más lejano pasado se adhiere a nuestro presente y constituye, con él, un solo y único cambio ininterrumpido, nos parece que el pasado es normalmente lo no vigente y que la conservación del pasado tiene algo de extraordinario: nos creemos entonces obligados a imaginar un aparato cuya función sería registrar las partes del pasado susceptibles de reaparecer a la consciencia. Pero si tomamos nota de la continuidad de la vida interior y por consiguiente de su indivisibilidad, no se tratará ya de explicar la conservación del pasado, sino, al contrario, su aparente derogación. Ya no tendríamos que dar cuenta del recuerdo, sino del olvido. Por lo demás, la explicación se puede encontrar en la estructura del cerebro. La naturaleza ha inventado un mecanismo para canalizar nuestra

atención hacia el futuro, para desviarla del pasado (quiero decir esa parte de nuestra historia que no interesa a nuestra acción presente), para introducir como mucho bajo la forma de «recuerdos», tal o cual simplificación de la experiencia anterior, destinada a completar la experiencia del momento; en eso consiste aquí la función del cerebro".

Bergson: "En todo caso con tal que se trate de un cambio único y, por eso mismo, indivisible: **la conservación del pasado en el presente no es otra cosa que la indivisibilidad del cambio.** (...) Basta convencerse de una vez por todas de que la realidad es cambio, de que el cambio es indivisible, y de que, en un cambio indivisible, el pasado es uno con el presente".

¿Esto hace desaparecer las fragmentaciones arbitrarias entre pasado-presente-futuro?

Bergson: "A la vez que las oscuridades teóricas se disipan, se entrevé la solución posible de más de un problema tenido por insoluble. Las discusiones relativas al libre albedrío llegarían a su fin si nos diéramos cuenta de dónde estamos realmente, en una duración concreta donde la idea de determinación necesaria pierde cualquier clase de significado, ya que **el pasado se consolida con el presente y crea sin cesar con él** (aunque solo fuese por el hecho de juntarse) algo absolutamente nuevo. Y la relación del hombre con el universo se volvería susceptible de una profundización gradual si nos diéramos cuenta de la verdadera naturaleza de los estados, de las cualidades, en fin, de todo lo que se presenta ante nosotros con la apariencia de la estabilidad (...)".

¿La noción de dilatación del tiempo puede trascender la teoría?

Bergson: "Pero, como lo anuncié al principio, la especulación pura no será la única beneficiaria de esta visión del devenir universal. Podremos hacerla penetrar en nuestra vida cotidiana y, por ella, obtener de la filosofía satisfacciones análogas a las del arte, pero más frecuentes, más continuas, más accesibles también al común de los hombres. El arte nos hace descubrir, sin duda, dentro de las cosas más cualidades y más matices de los que percibimos naturalmente. Dilata nuestra percepción, pero más en la superficie que en profundidad. Enriquece nuestro presente, pero casi no nos hace superar el presente. A través de la filosofía, nos podemos acostumbrar a no separar nunca el presente del pasado que arrastra con él. Gracias a ella, todo adquiere profundidad, más que profundidad, algo como una cuarta dimensión que **permite a las percepciones anteriores permanecer solidarias de las**

<sup>4</sup> Luego se hará referencia a este proceso y se verán algunos ejemplos como noción de dilatación del tiempo.

**percepciones actuales, y al futuro inmediato mismo perfilarse en parte en el presente.** La realidad ya no aparece entonces en el estado estático, como su forma de ser; se afirma dinámicamente, en la continuidad y la variabilidad de su tendencia. Lo que había de inmóvil y congelado en nuestra percepción se recalienta y se pone en movimiento. Todo se anima a nuestro alrededor, todo se revivifica en nosotros”.

A modo de síntesis y sólo con el fin de aclarar lo leído y a partir de allí, distinguir actitudes, se mencionan algunas consideraciones que surgen a partir de las conferencias de Bergson, en orden de aparición, muchas de las cuales serán el marco de referencia sobre el cual esta Tesis se construye.

Lo que sostiene:	Lo que confronta:
Intuición.	Razón.
Percepción.	Razonamiento.
Sentidos.	Ideas.
Dilatación.	Separación.
Diferencias cualitativas.	Diferencias cuantitativas.
Experiencia vivida.	Hipótesis construida.
Arte.	Ciencia.
Artista.	Científico.
Imaginación/creación.	Descubrimiento.
Desligados de las preocupaciones positivas y materiales de la vida.	Ligados a las preocupaciones positivas y materiales de la vida.
Distracción.	Atención.
Desapego a la realidad.	Apego a la realidad.
Vida amplia y llena.	Vida estrecha y vacía.
Asociación gradual.	Disociación brusca.

Interés amplio.	Interés práctico.
Percibir por percibir.	Percibir para actuar.
Percibir por nada.	Percibir para algo.
Percibir por placer.	Percibir por necesidad.
Se percibe un mayor número de cosas.	Se percibe lo que se busca.
Desplazamiento de la atención práctica de la vida.	Focalización de la atención práctica de la vida.
Lo que cambia.	Lo que no cambia.
Movilidad.	Fijeza.
Duración.	Sucesión.
Se está en el Tiempo!	Se está fuera del Tiempo!
Indivisible.	Infinitamente divisible.
Movimiento único.	Intervalos de parada.
Indescomponible.	Descomponible.
Movimiento.	Espacio.
Interesa el cambio de posición.	Interesa la posición misma.
Serie de actos indivisibles.	Serie de actos divisibles.
Tiempo como duración.	Tiempo espacializado.
Ahora indivisible.	Antes-después.
No se necesitan puntos «fijos» a los cuales amarrar el pensamiento y la existencia.	Sí se necesitan puntos «fijos» a los cuales amarrar el pensamiento y la existencia.
Presente indivisible/que dura.	Pasado - presente - futuro.

Atención a la vida desprendida de todo interés práctico.	Atención a la vida ligada a todo interés práctico.
El pasado es uno con el presente.	Pasado y presente.
El pasado se conserva en sí mismo.	El pasado se conserva sólo si tiene algún interés práctico.
Atención hacia el pasado.	Atención hacia el futuro.
El pasado se consolida con el presente y crea sin cesar con él.	El pasado NO se consolida con el presente y NO crea sin cesar con él.
Las percepciones anteriores permanecen <b>solidarias</b> de las percepciones actuales, y el futuro inmediato se perfila en el presente.	Las percepciones anteriores NO permanecen <b>solidarias</b> de las percepciones actuales, y el futuro inmediato NO se perfila en el presente.

Las consideraciones que surgen a partir de las conferencias de Bergson arrojan: **dos modos de entender el Tiempo.**

Bergson sostiene el tiempo real, es decir un tiempo vivo, pleno, el **tiempo dilatado** de los artistas, en confrontación a el tiempo de especulación fruto de la razón, es decir un tiempo muerto, vacío, el **tiempo cronológico**, ideal, capaz de ser medido y separado.

En definitiva distingue **Tiempo y Espacio**, haciendo hincapié en qué implica uno u otro modo de entender el tiempo:

“No habría que salir del tiempo (¡ya hemos salido!), no habría que desligarse del cambio (¡estamos totalmente desligados!), **habría que volver, por el contrario, a captar el cambio y la duración en su movilidad original**”.<sup>5</sup>

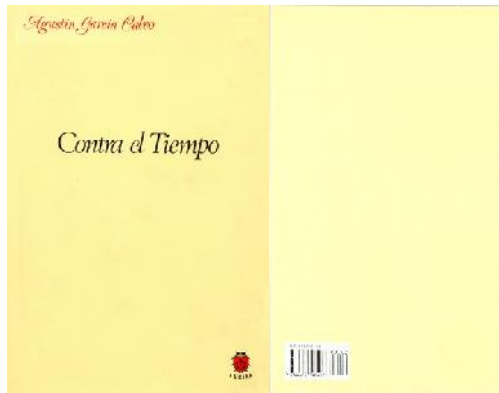
Esta es la tarea que persigue comprender la presente investigación, captar la diferencia en los modos de entender el tiempo, para así trasladarlos a la comprensión del modo en que estos tiempo actúan sobre los procesos

proyectuales de los arquitectos en general y en particular del arquitecto Paulo Mendes da Rocha.

**¿Cómo estos modos de entender el tiempo operan sobre los procesos arquitectónicos? ¿y finalmente, qué implica operar con uno u otro modo?**

<sup>5</sup> BERGSON, Henri. El pensamiento y lo moviente. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2013. Pág. 159.

## V.2. Lectura del libro de Agustín García Calvo: *Contra el tiempo*.<sup>6</sup>



[18]

Interesa en especial el capítulo “Ataque 14º”.

¿Por qué el título de su libro?

García Calvo: “(...) Tratando pues **de no ir con los tiempos** junto con los amigos filósofos o sociólogos (y también físicos, por supuesto)”.

¿De qué se trata el libro y este ataque 14º en particular?

García Calvo: “Preguntémosnos aquí **qué es ese Tiempo** de los hombres, ése de la Historia, que es evidentemente el del Trabajo y de la Banca, como es también el de los cumpleaños de Fulano y de Mengana”.

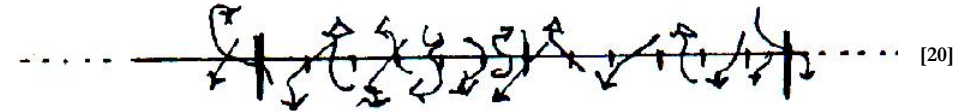
¿Qué es el Tiempo para ellos y por qué se opone a ese modo de entenderlo?

García Calvo: “La primera constatación, a la que ya otros ataques nos hacían asomarnos, es que **se trata de un Tiempo vacío**, es decir un Tiempo en el que en verdad no pasan cosas, acciones ni acontecimientos. En efecto si en él pasaran cosas, eso lo perturbaría y embarullaría de tal modo que ya no dejarían convenir, como se requiere, que es él precisamente el que pasa y no otra cosa alguna, de modo que se le pueda segmentar en tramos, dividir estos por rigurosas unidades de semanas, siglos o segundos, y así, contándolo, medir ese decurso suyo; o sea, representándolo **espacialmente**, como se suele y le corresponde,

<sup>6</sup> GARCÍA CALVO, Agustín. *Contra el tiempo*. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.

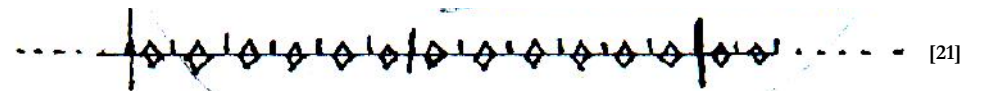


imagínese lo que pasaría si ahí mismo se pusieran a pasar cosas:”



¿Quiere decir que en ese Tiempo vacío no ocurre nada imprevisto?

García Calvo: “Pues no, el Tiempo vacío es el único manejable, puesto que es el único contable por unidades y medible como transcurso; y **en él nada puede pasar de veras**, eso es, ningunas cosas nuevas, imprevistas y desarregladas con la línea del Tiempo, como en el desastroso esquema anterior, sino **sólo cosas previstas** (que, por tanto, no pasan de veras, puesto que, cuando pasan, ya han pasado) y ajustadas al cómputo y medidas del Tiempo mismo,



los cuales por tanto, como se ve, no son propiamente cosas, sino configuraciones o pretestos (sic) de los trechos del Tiempo mismo, en verdad idénticas con esos trechos de su Tiempo”.

¿A quién beneficia este modo de entender el Tiempo?

García Calvo: “Tal es el solo Tiempo que Poder y Dinero saben manejar, el Poder porque sólo la previsión de todo lo que pueda pasar, la rigurosa reducción de acciones y sucesos a tramos de Tiempo vacío, lo asegura como potencia y como estado, y el Dinero, porque él mismo no es otra cosa sino esos trechos de Tiempo computado, según el progreso mismo del Capital no puede menos de revelar fielmente; y **tal es el Tiempo de los hombres en cuanto súbditos del Poder y regidos (y constituidos) por el Dinero**”.

¿Cómo se produce la institución del Tiempo en la Sociedad?

García Calvo: “Examinémoslo en primer lugar en donde parece más propio y, si no primario y único, desde luego central para el proceso: en el **Trabajo**”.

¿Cómo entiende el Trabajo?

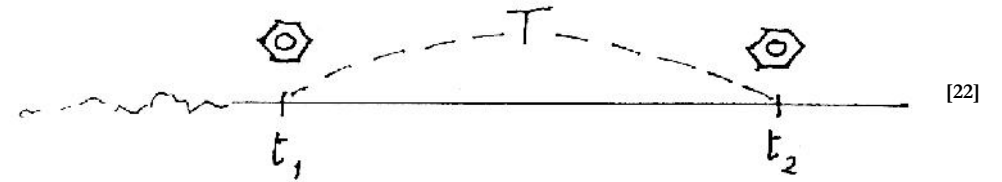
García Calvo: “Entendemos “Trabajo”, naturalmente, en su significado propio, como **“actividad carente de todo interés o satisfacción en sí misma, y sólo justificada por el fin o resultado que se va a alcanzar** o se cree que se va a alcanzar por medio de ella”; cualquier actividad, aunque sea de producción, **que no se ajuste estrictamente a esas condiciones ni se debe llamar trabajo ni sirve para nuestro examen”**.”

¿Existe una suerte de previsión de todo lo que se hará?

García Calvo: “En el trabajo pues no se trata de hacer ninguna cosa que no esté hecha (pues **eso inmediatamente traería consigo en el productor inventiva, curiosidad, sorpresa de sí mismo, y algún modo de goce, que en el Trabajo están prohibidos**), sino de hacer cosas que ya están hechas, sea la tuerca del espigón de arrastre, sea la notificación de multa por infracción de regulación del tráfico, sea la felicitación de fin de año a cada uno de los Cuadros Altos y Medios de la Empresa, en fin (no hace falta multiplicar ejemplos) la inmensa mayoría a nuestro alrededor de las cosas que se hacen y se venden”.

¿Qué implica esta previsión?

García Calvo: “El caso es que esa condición implica que en el comienzo de un tramo cualquiera de Trabajo el producto o fin al que se destina esté ya dado (como modelo para reproducir, como instrucción precisa, etc.); y ello a su vez impone que aquello que va desde ese comienzo y encargo del trabajo hasta el momento en el que el obrero rinde una vez más la pieza reproducida o la secretaria entrega una vez más la copia hecha, en que se da por cumplido el resultado del trabajo, tiene que quedar perfectamente **vacío de cualquier cosa: pues, por un lado, la actividad laboral no llena, como hueca que está de actividad verdadera**, al estar haciendo lo que está hecho, pero, por otro lado, ocupa, esto es, **impide que puedan entre tanto hacerse otras cosas que no sean trabajo** o contribuyan al Trabajo; podemos dibujarlo así:



t1= momento de encargo del trabajo

t2= momento de su cumplimiento

⊗= producto previsto = producto reproducido

T= tiempo vacío, esto es, vacío al que se llama Tiempo, puesto que en él ninguna otra cosa pasa”.

A modo de síntesis, se mencionan algunas consideraciones que surgen a partir del texto de Agustín García Calvo que arrojan: **un modo de entender el Tiempo a partir del Trabajo.**

Por lo tanto, por el momento, la oposición al Tiempo del Trabajo, esto es, todo aquello que se exprese contra el Tiempo institucionalizado del Trabajo, se podría considerar como Tiempo del Juego y permitiría distinguir así dos modos de entender el Tiempo a partir de: **dos modos de hacer, uno ligado al Juego y otro ligado al Trabajo.**

Tiempo del Juego:	Tiempo del Trabajo:
Cosas NO previstas.	Cosas Sí previstas.
Cosas que SÍ pasan de veras, puesto que, cuando pasan, no han pasado.	Cosas que NO pasan de veras, puesto que, cuando pasan, ya han pasado.
Tiempo lleno.	Tiempo vacío.
Vacío al que NO se llama tiempo.	Vacío al que Sí se llama tiempo.
En él SÍ pasan cosas, acciones y acontecimientos.	En él NO pasan cosas, acciones ni acontecimientos.
Actividad NO carente de todo interés o satisfacción en sí misma.	Actividad carente de todo interés o satisfacción en sí misma.

NO justificada por el fin o resultado que se va a alcanzar.	Justificada por el fin o resultado que se va a alcanzar.
Actividad que incentiva inventiva, curiosidad, sorpresa de sí mismo, y algún modo de goce.	Actividad que NO incentiva inventiva, curiosidad, sorpresa de sí mismo, y algún modo de goce.
Hacer cosas que NO están hechas.	Hacer cosas que ya están hechas.
Actividad que SÍ llena, completa de actividad verdadera.	Actividad que NO llena, hueca de actividad verdadera.
NO impide que puedan hacerse otras cosas.	SÍ impide que puedan hacerse otras cosas.

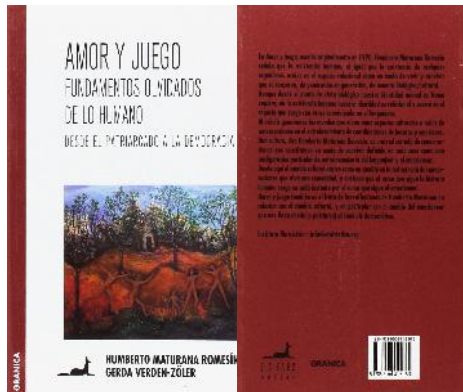
**¿Se podría encontrar en el Juego una esperanza que reaccione contra ese modelo de institucionalización del Trabajo como modo de entender el Tiempo?**

El tiempo vacío es para García Calvo el tiempo espacializado de Bergson, aquel sobre el que se funda el Capital, un tiempo lineal y homogéneo: el tiempo que vacía el “entre”, el tiempo “entre” pensar y hacer; el tiempo “entre” pasado y presente; el tiempo “entre” proyecto y construcción; en definitiva el tiempo que transcurre “entre” nuestras vidas.

De manera que la investigación en su discurrir pone su atención en el cambio, en lo que ocurre en el “entre”, revisando los mecanismos por los cuales en la actualidad se ve cómo esa instancia del proceso proyectual-arquitectónico se vacía de toda actividad verdadera, y por lo tanto no llena, por hacer cosas que ya están hechas, ya están muertas desde el momento de su gestación. Lo cual impide que se puedan hacer otras cosas, pero además, impide cualquier tipo de curiosidad o algún modo de alegría que la propia actividad pueda generar por estar vacía.

Esta idea de Tiempo, de tiempo cronológico, es la base sobre la que se asientan los modelos de producción actual, cuyo único sentido es congelar lo presente, es decir la actividad y la vida de la gente, manteniendo inalterable la preservación de las relaciones de dominación establecidas. En este modelo, el presente es un estar alelado, a la expectativa, a la espera del cumplimiento del Futuro, siempre aplazado y que nunca llega, ya que esa es su finalidad.

**V.3. Lectura del libro de Humberto Maturana Romesín: Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el patriarcado a la democracia.**<sup>7</sup>



[23]

Interesa en especial el capítulo: “Juego y conciencia de sí y del otro”.

¿Cómo afectan las exigencias actuales a nuestras relaciones y cómo repercuten en el Juego?

Maturana: “Las exigencias de la vida cotidiana propias de la coexistencia en la red de conversaciones que constituye a nuestra cultura occidental actual interfieren con la habilidad normal de la madre para encontrarse con su hijo o hija en el juego. Lo que sucede es que la manera de vivir que implica nuestra cultura occidental, continuamente empuja a la madre a alejar su atención de sus hijos cuando está con ellos a través de discursos sobre temas tales como el futuro, el éxito, la realización profesional, las aspiraciones de progreso. En otras palabras, una madre que está pensando acerca de su propio éxito profesional, o acerca del futuro de su hijo o hija, o acerca de cómo van a sobrevivir, mientras se encuentra con él o ella en lo que debería vivirse como juego, no juega con su hijo o hija, y no se encuentra con él o ella en el presente de su interacción. Cuando esto pasa, madre e hijo o hija no se ven. De hecho, en nuestra cultura occidental muchos de nosotros al estar continuamente sometidos a la exigencia de competir, de proyectar una imagen, o de obtener éxitos en una manera de vivir que es descrita como una continua lucha para la existencia, **perdemos la capacidad de jugar**, y para

ser realmente madres y padres que viven con sus hijos en el presente y no en la fantasía del futuro o el pasado, **tenemos que readquirir esa capacidad**”.

¿En definitiva a qué llama Juego?

Maturana: “Se juega cuando se atiende a lo que se hace en el momento en que se lo hace, y esto es lo que ahora nos niega nuestra cultura occidental llamándonos continuamente a poner nuestra atención en las consecuencias de lo que hacemos y no en lo que hacemos. Así, decir: debemos prepararnos para el “futuro” significa **que debemos poner la atención fuera del aquí y ahora**; decir, debemos “dar una buena impresión”, quiere decir que debemos atender a lo que no somos pero deseamos ser. Al operar de esta manera creamos una fuente de dificultades en nuestra relación con otros y con nosotros mismos debido a que los seres humanos estamos donde está nuestra atención, y no donde están nuestros cuerpos. **Jugar es atender al presente**. Un niño que juega está involucrado en lo que hace mientras lo hace; un niño que juega a ser doctor, es doctor; un niño que juega a cabalgar un caballo con palo, cabalga un caballo. El jugar no tiene nada que ver con el futuro, jugar no es una preparación para nada, jugar es hacer lo que se hace en su total aceptación (...)”.

¿Qué predisposición requiere el Jugar?

Maturana: “El juego en los seres humanos es una actitud fundamental que es fácilmente perdida debido a que **requiere inocencia total**. De hecho, cualquier actividad humana hecha en inocencia, esto es, cualquier actividad humana hecha en el momento en que es hecha **con la atención en ella y no en el resultado**, esto es, vivida sin propósito ulterior y sin otra intención que su realización, es juego; cualquier actividad humana que es disfrutada en su realización debido a que la atención del que la vive no va más allá de ella, es juego”.

¿Cuándo dejamos de Jugar?

Maturana: “Dejamos de jugar cuando perdemos la inocencia, y perdemos la inocencia cuando dejamos de atender a lo que hacemos y comenzamos a atender a las consecuencias de nuestras acciones, o a algo más allá de ellas, mientras aún estamos en proceso de realizarlas (...)”.

<sup>7</sup> MATURANA ROMESÍN, Humberto. Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el patriarcado a la democracia. Ed. Granica. Santiago, Chile. 2011.

¿Cómo repercute la pérdida del Juego en nuestra relación con los demás?  
 Maturana: “Los seres humanos adquirimos nuestra conciencia individual y social a través de la conciencia corporal operacional que adquirimos en el libre juego (...) perdemos nuestra conciencia social individual en la medida en que dejamos de jugar y transformamos nuestras vidas en una continua justificación de nuestras acciones en función de sus consecuencias, **en un proceso que nos engeuece** acerca de nosotros mismos y los demás”.

A modo de síntesis, se mencionan algunas consideraciones que surgen a partir del texto de Humberto Maturana Romesín que arrojan dos momentos:

**1º La pérdida de una capacidad, la de Jugar.**

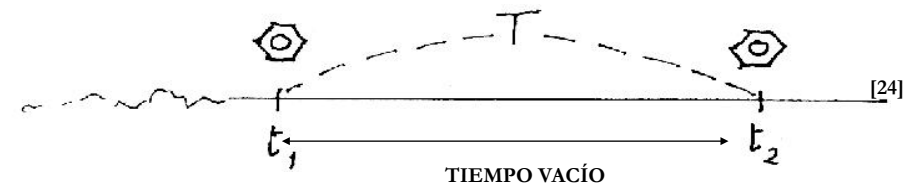
**2º La necesidad de re-adquirir esa capacidad, la de Jugar.**

Capacidad de Jugar:	In-capacidad de Jugar:
NO sometidos a exigencias (competir, proyectar, tener éxito).	SÍ sometidos a exigencias (competir, proyectar, tener éxito).
SÍ se atiende a lo que se hace en el momento en que se lo hace.	NO se atiende a lo que se hace en el momento en que se lo hace.
La atención está aquí y ahora.	La atención está fuera del aquí y ahora.
Se pone la atención en el PRESENTE.	Se pone la atención en el FUTURO.
SÍ estar involucrado en lo que se hace mientras se lo hace.	NO estar involucrado en lo que se hace mientras se lo hace.
Es una preparación para nada.	Es una preparación para algo.
Es hacer lo que se hace en su total aceptación.	Es hacer lo que se hace en su total NO aceptación.
SÍ requiere una actitud de inocencia total.	NO requiere una actitud de inocencia total.
Actividad humana con la atención en ella y NO en el resultado.	Actividad humana con la atención en el resultado.

Vivida sin propósito ulterior y sin otra intención que su realización.	Vivida con propósito ulterior y con otra intención que su realización.
Actividad humana que SÍ es disfrutada en su realización.	Actividad humana que NO es disfrutada en su realización.
Proceso que NO engeuece.	Proceso que SÍ engeuece.

Con la lectura de estos tres libros: “El pensamiento y lo moviente” de Bergson, “Contra el tiempo” de García Calvo y “Amor y juego” de Maturana la investigación da su primer paso, aquel que le permite como Tesis aclarar ¿a qué se opone? y ¿qué busca sostener?

Por un lado, la Tesis se opone a: **el Tiempo vacío, el Trabajo, el hacer por otra cosa.**



Y por otro lado, la Tesis sostiene: **el Tiempo lleno, el Juego, el hacer en sí mismo.**

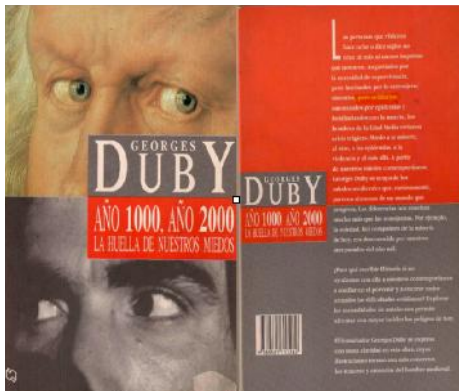


## VI. PANORAMA SOBRE LA SOCIEDAD ACTUAL

Se esbozará un breve panorama sobre la sociedad actual a partir de la lectura de una serie de autores seleccionados desde los cuales se intentará establecer un plano de referencia mínimo que permita diferenciar modos o actitudes.

Dice Deleuze y es a lo que se suscribe: “Lo que nos molestaba era que renunciando al juicio teníamos la impresión de privarnos de todos los medios para establecer diferencias entre existentes, entre modos de existencia, como si entonces todo fuera equivalente... **No tenemos por qué juzgar los demás existentes, sino sentir si nos convienen o no nos convienen**, es decir, si nos aportan fuerzas o bien nos remiten a las miserias de la guerra, a las pobrezas del sueño, a los rigores de la organización”.<sup>1</sup>

**VI.1. Lectura del libro de Georges Duby: Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos.**<sup>2</sup>



[26]

Se elaboran las preguntas necesarias que surgen a partir de la lectura, para extraer de allí los conceptos que serán utilizados como variables de análisis.

¿Qué busca?

Georges Duby: “Ayudar a nuestros contemporáneos a confiar en el porvenir y a encarar mejor armados las dificultades que encuentran día a día”.

¿Cómo pretende ayudar?

Georges Duby: “Estableciendo analogías entre dos épocas, pero también diferencias”.

¿Entre qué dos épocas?

Georges Duby: “Lo que sé del año 1000 con los miedos del año 2000”.

¿A qué conducirán las analogías y diferencias entre estas dos épocas?

Georges Duby: “Las semejanzas no nos van a sorprender; pero los distanciamientos nos conducirán a plantearnos preguntas:

**¿por qué, en qué hemos cambiado? ¿y en qué nos puede conceder confianza el pasado?”**

¿Qué analogías existen entre las sociedades del año 1000 y el año 2000?

Georges Duby: “El miedo a la miseria; el miedo al otro; el miedo a las epidemias; el miedo a la violencia; el miedo al más allá.”

¿Qué diferencias existen entre las sociedades del año 1000 y el año 2000?

Se podría responder en función del texto: son diferencias en los **modos de reaccionar** ante los mismos miedos (a la miseria; al otro; a las epidemias; a la violencia; al más allá”).



[27]

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. Crítica y Clínica. 15. Para acabar de una vez con el juicio. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996 (pág. 213-214).

<sup>2</sup> DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos. Andres Bello. Santiago de Chile. 1995.

¿De qué modo reacciona la sociedad del año 1000?

Georges Duby: “**La sociedad del año 1000 reacciona con fraternidad con solidaridad;** con deber de dar; con deber de ayudar; integrándose; difuminando las fronteras; unificándose; rompiendo el encierro; uniéndose; alimentándose del otro; ayudando a quienes sufren; ofreciéndose a quienes sufren; cuidando a quienes sufren; arriesgando la vida hacia quienes sufren; solidarizándose con quienes sufren; consagrando su vida a quienes sufren; sólida ante el crimen; integrada ante el crimen; reuniéndose ante la muerte; cuidándose ante la muerte; compartiendo ante la muerte”.

¿De qué modo reacciona la sociedad del año 2000?

Georges Duby: “**La sociedad del año 2000 reacciona: con espantosa soledad;** con olvido; amurallándose; ensimismándose; relegando; encerrando a quienes sufren; autodefendiéndose de quienes sufren; replegándose de quienes sufren; apartando a quienes sufren; convulsionada ante el crimen; perturbada ante el crimen; temerosa ante la muerte; molesta ante la muerte; desembarazándose ante la muerte; aterrados ante la muerte”.

Insistiendo: ante los mismos miedos (a la miseria; al otro; a las epidemias; a la violencia; al más allá) **diferentes modos de reaccionar.**

A modo de síntesis, se mencionan algunas consideraciones que surgen a partir de las preguntas que son **dos modos de reaccionar, dos actitudes a distinguir.**

Georges Duby: “Existen analogías entre las dos épocas, pero también diferencias, y éstas son las que más nos enseñan.

¿Por qué, en qué hemos cambiado?

El individualismo ha extirpado la solidaridad”.

La sociedad del año 1000 es:	La sociedad del año 2000 es:
Solidaria.	In-Solidaria.
Fraternal.	Egoísta.
Datitativa.	Ensimismada.
Bondadosa.	Desembarazada.
Integrada.	Olvidada.
Unificada.	Replegada.
Ofrecida.	Encerrada.
Cuidadosa.	Aterrada.
Consagrada.	Perturbada.

A partir del texto de Duby, se podría sostener:

- La sociedad del año 1000 ante los mismos miedos reacciona de modo: **solidario.**
- La sociedad del año 2000 ante los mismos miedos reacciona de modo: **in-solidario.**

**La sociedad del año 1000 es: SOLIDARIA.**

**La sociedad del año 2000 es: IN-SOLIDARIA.**

Continuando con las preguntas a partir de la lectura:

¿A qué atribuye estas diferencias o cambios en los modos de reaccionar?

Georges Duby: “A partir del siglo XIII hubo, primero un crecimiento material, luego se fortalecieron los Estados y finalmente las guerras se multiplicaron”.

¿Cuál fue el resultado?

Georges Duby: “Empezó a ser infectada por el nacionalismo, ese veneno”.



[28]

Por lo tanto, **el cambio en los modos de reaccionar de la sociedad, de lo solidario a lo in-solidario** según Duby se dio por una infección que enveneno la sociedad: el nacionalismo.

En rigor, sin ahondar en qué es el nacionalismo, sí se puede decir que implica la pérdida de un valor o sentimiento que subyace en la sociedad del año 1000, dice Georges Duby: “Creo que la confianza en un gesto natural de **solidaridad**, de participación, **estaba anclada en el espíritu de los hombres de aquel tiempo**. Estoy convencido”.

Hasta aquí las preguntas a Georges Duby.

Por otro lado, la etimología de **solidaridad** puede ayudar a ampliar la comprensión. La palabra solidaridad expresa la cualidad de solidario, y solidario (que se adhiere a una causa común, de todos), **es un derivado del adjetivo latino solidus (sólido, firme, compacto)**, compuesto con la palabra latina solidus se asocia con la raíz indoeuropea \*sol- (entero), que estaría presente en salud, sólido y soldado. El sufijo -aurio (solidario), que indica procedencia o pertenencia, como en extraordinario, gregario y templario. El sufijo dad que indica cualidad como en autoridad, bondad y calidad.<sup>3</sup>

Por lo tanto, si lo **solidario** es un derivado de sólido. Lo contrario u opuesto es líquido.

Así, cabría preguntarse:

- **¿La sociedad del año 1000 es sólida?**
- **¿La sociedad del año 2000 es líquida?**

En la sociedad sólida:	En la sociedad líquida:
¿El HOMBRE del año 1000 es sólido?	¿El HOMBRE del año 2000 es líquido?
¿La MORAL del año 1000 es sólida?	¿La MORAL del año 2000 es líquida?
¿La ÉTICA del año 1000 es sólida?	¿La ÉTICA del año 2000 es líquida?
¿La VIDA del año 1000 es sólida?	¿La VIDA del año 2000 es líquida?
¿El AMOR del año 1000 es sólido?	¿El AMOR del año 2000 es líquido?
¿El TIEMPO del año 1000 es sólido?	¿El TIEMPO del año 2000 es líquido?
¿El ARTE del año 1000 es sólido?	¿El ARTE del año 2000 es líquido?
¿La ARQUITECTURA del año 1000 es sólida?	¿La ARQUITECTURA del año 2000 es líquida?

Para concluir con el libro de Duby se podría destacar que si:

- **Lo sólido mantiene la forma.**
  - **Lo líquido NO mantiene la forma.**
- ¿La forma de qué?, ¿la forma de la sociedad?

<sup>3</sup> fuente: <http://etimologias.dechile.net/?solidaridad>

## VI.2. Lectura del libro de Zygmunt Bauman: **Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre.**<sup>4</sup>



[29]

Se elaboran algunas preguntas que surgen a partir de la lectura.

¿Cuál es la expresión que define la situación actual?

Zygmunt Bauman: “La caracterización de la modernidad como un «tiempo líquido»”.

¿Qué define esta expresión?

Zygmunt Bauman: “Define con precisión **el tránsito de una modernidad «sólida» –estable, repetitiva– a una «líquida» –flexible, voluble–**”.

¿Qué consecuencias produce el tránsito de una modernidad sólida a una líquida?

Zygmunt Bauman: “Que las estructuras sociales ya no perduran el tiempo necesario para solidificarse y no sirven de marcos de referencia para los actos humanos”.

¿Qué otras consecuencias hace visible este tránsito?

Zygmunt Bauman: “La separación del poder y la política; el debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegían al individuo; la renuncia al pensamiento y la planificación a largo plazo”.

¿Qué implica este escenario de incertidumbre?

Zygmunt Bauman:

- **Priva a la acción colectiva de gran parte de su antiguo atractivo.**
- **Socava los fundamentos de la solidaridad social.**
- Vacía de contenido la palabra «comunidad».
- Deviene cada vez más frágil el vínculo humano.
- Premia la actitud competitiva.
- **Degrada la colaboración y el trabajo en equipo.**
- Olvida con rapidez la información y las costumbres añejas que pueden ser importantes para el éxito futuro.

¿Qué se exige a los individuos?

Zygmunt Bauman: “Flexibilidad para cambiar de tácticas y estilos en un santiamén; abandonar compromisos y lealtades sin arrepentimiento; ir en pos de las oportunidades según la disponibilidad del momento”.

Frente al estado de la situación descrita, ¿Qué preguntas deberían hacerse?

Zygmunt Bauman: “Ha llegado la hora de preguntarse **¿cómo modifican estas novedades la variedad de desafíos que tienen ante sí hombres y mujeres en su vida diaria?** y **¿cómo, de manera transversal, influyen en el modo en el que tienden a vivir sus vidas?**”

¿Qué se propone este libro?

Zygmunt Bauman: “Preguntar, pero no responder, pues toda posible respuesta sería prematura y engañosa en potencia. Después de todo, el efecto general de las novedades señaladas es la necesidad de actuar. Lo que he tratado de hacer es explorar las causas de esta incertidumbre; y quizá mostrar algunos de los obstáculos que impiden apreciar tales causas y frenan nuestra capacidad para afrontar (cada uno por su cuenta, pero sobre todo colectivamente) el reto que supondría cualquier intento por controlarlas”.

En definitiva, ¿Qué cree que implica este nuevo escenario?

Zygmunt Bauman: “La fragmentación de las vidas”.

Hasta aquí las preguntas.

Zygmunt Bauman, define con precisión el tránsito de:

- **Una modernidad «sólida» –estable, repetitiva.**
- **A una pos-modernidad «líquida» –flexible, voluble.**

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets. Buenos Aires. 2017.

Sintetizando aún más la pregunta central que deviene del texto.

Zygmunt Bauman: ¿cómo este tránsito de una modernidad «sólida» –estable, repetitiva– a una «líquida» –flexible, voluble– influyen en el modo en el que tienden a vivir sus vidas hombres y mujeres?

Ahora se estaría en condiciones de poder responder, en función al texto de Bauman, las preguntas que se hacían al finalizar el texto de Duby.

<b>Sociedad sólida:</b>	<b>Sociedad líquida:</b>
¿El HOMBRE del año 1000 es sólido? <b>Sí, es sólido.</b>	¿el HOMBRE del año 2000 es líquido? <b>Sí, es líquido.</b>
¿La MORAL del año 1000 es sólida? <b>Sí, es sólida.</b>	¿La MORAL del año 2000 es líquida? <b>Sí, es líquida.</b>
¿La ÉTICA del año 1000 es sólida? <b>Sí, es sólida.</b>	¿La ÉTICA del año 2000 es líquida? <b>Sí, es líquida.</b>
¿La VIDA del año 1000 es sólida? <b>Sí, es sólida.</b>	¿La VIDA del año 2000 es líquida? <b>Sí, es líquida.</b>
¿El AMOR del año 1000 es sólido? <b>Sí, es sólido.</b>	¿El AMOR del año 2000 es líquido? <b>Sí, es líquido.</b>
¿El TIEMPO del año 1000 es sólido? <b>Sí, es sólido.</b>	¿El TIEMPO del año 2000 es líquido? <b>Sí, es líquido.</b>
¿El ARTE del año 1000 es sólido? <b>Sí, es sólido.</b>	¿El ARTE del año 2000 es líquido? <b>Sí, es líquido.</b>

<b>Sociedad sólida:</b>	<b>Sociedad líquida:</b>
¿La ARQUITECTURA del año es 1000 sólida? <b>Sí, es sólida.</b>	¿La ARQUITECTURA del año 2000 es líquida? <b>Sí, es líquida.</b>

Insistiendo sobre la respuesta en función a Bauman:

- ¿La sociedad del año 1000 es sólida? **Sí, es sólida.**
- ¿La sociedad del año 2000 es líquida? **Sí, es líquida.**

Con el texto de Bauman se podría preguntar: ¿Por qué la sociedad del año 1000 es sólida? y ¿Por qué la sociedad del año 2000 es líquida?

<b>La sociedad es sólida:</b>	<b>La sociedad es líquida:</b>
Porque las estructuras sociales SÍ sirven de marcos de referencia para los actos humanos.	Porque las estructuras sociales NO sirven de marcos de referencia para los actos humanos.
Porque NO hay separación del poder y la política.	Porque SÍ hay separación del poder y la política.
Porque NO hay debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegen al individuo.	Porque SÍ hay debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegen al individuo.
Porque NO hay renuncia al pensamiento y la planificación a largo plazo.	Porque SÍ hay renuncia al pensamiento y la planificación a largo plazo.
Porque NO priva a la acción colectiva de gran parte de su antiguo atractivo.	Porque SÍ priva a la acción colectiva de gran parte de su antiguo atractivo.
Porque NO socava los fundamentos de la solidaridad social.	Porque SÍ socava los fundamentos de la solidaridad social.

<b>La sociedad es sólida:</b>	<b>La sociedad es líquida:</b>
Porque NO vacía de contenido la palabra «comunidad».	Porque SÍ vacía de contenido la palabra «comunidad».
Porque NO devienen frágiles los vínculos humanos.	Porque SÍ devienen frágiles los vínculos humanos.
Porque NO premia las actitudes competitivas.	Porque SÍ premia las actitudes competitivas.
Porque NO degrada la colaboración y el trabajo en equipo.	Porque SÍ degrada la colaboración y el trabajo en equipo.
Porque NO olvida con rapidez las costumbres añejas.	Porque SÍ olvida con rapidez las costumbres añejas.
Porque NO exige flexibilidad para cambiar de tácticas y estilos en un santiamén.	Porque SÍ exige flexibilidad para cambiar de tácticas y estilos en un santiamén.
Porque NO exige abandonar compromisos y lealtades.	Porque SÍ exige abandonar compromisos y lealtades.
Porque NO exige ir en pos de las oportunidades.	Porque SÍ exige ir en pos de las oportunidades.

En definitiva, hasta aquí, quizás, emerjan algunas afirmaciones.

Una sociedad es sólida:

- **Porque NO fragmenta la vida.**
- **Porque es SOLIDARIA.**

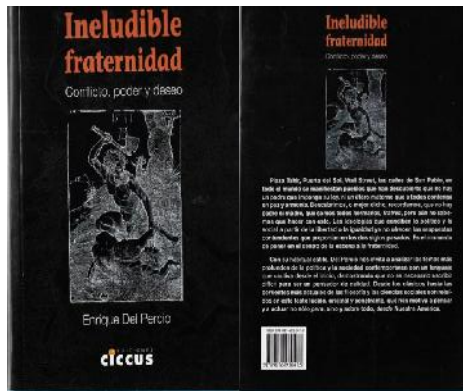
Y una sociedad es líquida:

- **Porque SÍ fragmenta la vida.**
- **Porque es IN-SOLIDARIA.**

Una sociedad es sólida porque su modo de reaccionar o hacer es SOLIDARIO.

Una sociedad es líquida porque su modo de reaccionar o hacer es IN-SOLIDARIO.

### VI.3. Lectura del libro de Enrique Del Percio: Ineludible fraternidad. Conflicto, poder y deseo.<sup>5</sup>



[30]

Interesa en especial el capítulo “La reaparición de la fraternidad: de Edipo a Narciso”.

¿A qué atribuye los cambios que se han vivido a partir de los años 70’ del siglo XX y que se aceleran a partir de los 80’?

Enrique Del Percio: “A los **cambios en la estructura de producción**, sobre todo por el impacto de las nuevas tecnologías informáticas y comunicacionales en los sistemas de producción”.

¿A qué llevo este cambio?

Enrique Del Percio: “A que la gente cambie muchas veces de trabajo a lo largo de su carrera”.

¿Qué consecuencias tiene esto?

Enrique Del Percio: “Si uno conserva siempre el mismo empleo, convive siempre con las mismas personas. Va adquiriendo de modo espontáneo una **solidaridad de clase**”.

¿Por qué adquiere de modo espontáneo una solidaridad de clase?

Enrique Del Percio: “Porque está con los mismos trabajadores en la fábrica o con los mismos empleados en la oficina. Asimismo, va a vivir siempre en el mismo barrio”.

<sup>5</sup> DEL PERCIO, Enrique. Ineludible fraternidad. Conflicto, poder y deseo. Ciccus. Buenos Aires. 2014.

¿Y qué se ve hoy?

Enrique Del Percio: “Hoy, en cambio, la gente cambia de barrio, de ciudad e incluso de país varias veces a lo largo de su vida. Puede que esto no pase tanto en pueblos o ciudades chicas, pero es lo que acontece en las grandes ciudades, que son las que imponen las pautas culturales”.

¿Qué implica este cambio?

Enrique Del Percio: “Esto **hace que sea tan difícil hoy con-vivir**, vivir con los otros, ir estableciendo un vínculo profundo con los otros. Al no convivir con los otros, al no conocer bien a sus compañeros de trabajo ni a sus vecinos, **se dificulta mucho establecer relaciones profundas y duraderas**”.

Pero si uno trabaja siempre con el otro, vive siempre cerca en el mismo barrio, ¿qué se establece?

Enrique Del Percio: “Se va estableciendo un **vínculo sólido**, un vínculo que tiene que ver con la **hermandad**”.

¿Sin ese vínculo sólido, sin esa hermandad, qué relación se construye con el otro?

Enrique Del Percio: “Si uno no sabe nada de la vida ni de las ideas del otro, lo único que conoce es lo que ve, y lo que ve es lo que el otro consume: qué marca de ropa, de auto o de perfume usa, si está bronceado, si va a un buen peluquero”.

¿Esto tendría que ver con lo que se denomina cultura de la imagen?

Enrique Del Percio: “La gente hoy no muestra lo que hace, lo que piensa o lo que es. La gente es lo que muestra y no tiene tiempo ni siquiera de reflexionar en torno a esto”.

¿El sistema se lo impone?

Enrique Del Percio: “El sistema le impone gozar y ser visto, **hedonismo y narcisismo**. Entramos de lleno en la cultura de la imagen”.

¿Qué otras transformaciones se perciben a partir de los cambios acaecidos en los modos y relaciones de producción?

Enrique Del Percio: “Transformaciones muy profundas en la estructura familiar, el sistema ya no necesita mujeres que estén en la casa todo el día

criando hijos para la guerra y la industria. Ahora el ideal es una pareja con pocos o ningún hijo, de modo de tener más disponibilidad de dinero para gastar en productos con mayor valor agregado”.

¿Por lo tanto, estos cambios: de trabajo, de barrio, de familia: aquellas cosas que generaban un vínculo estable hoy están en crisis y son las causas de la sociedad de consumo?

Enrique Del Percio: “Papá y mamá deben trabajar más horas de las que se trabajaba una generación atrás porque hay que cambiar el auto, comprarle al chico la tablet, renovar el guardarropa, no porque se quiera hacer, sino porque la presión del medio es tan grande que no queda opción: la sociedad de consumo coarta la capacidad de opción hasta niveles que por lo general no se tiene consciencia”.

¿Qué más se podría agregar sobre esta situación?

Enrique Del Percio: “Para complejizar aún más este cuadro, agreguemos también que cuando el padre era el que mandaba en la casa, aquel cuya voluntad había que acatar, tenía sentido hablar de Edipo y del impulso de matar al padre; pero cuando el que manda es el hijo, cuando son los padres los que adecuan su vida a los deseos de sus hijos, cuando papá y mamá planifican su vida en función de lo que el chico quiere, no queda padre por matar. Edipo cede su lugar a Narciso. El niño se sabe centro del mundo, solo importa él.

Es interesante además señalar como en aparente paradoja, los padres les exigen que “sean exitosos”. Se forma así un tipo de sujeto acostumbrado a consumir y a ser consumido, perfectamente funcional a las necesidades del capitalismo tardío”.

¿Frente a este panorama la idea de fraternidad se hace muy difícil?

Enrique Del Percio: “Sin el entramado social que se producía en el tiempo en el ámbito laboral o en el barrio, el individuo tiende a cerrarse sobre sí mismo. El narcisismo junto al ascenso del hiperindividualismo marcan el ocaso de la fraternidad”.

¿Qué es lo relevante a los fines de este libro?

Enrique Del Percio: “Es que hoy se redescubre el valor de la fraternidad porque en la fábrica, en la oficina, en el barrio, en la familia, esta fraternidad desaparece y -como diría Ortega- así como uno no tiende a pensar en el suelo salvo cuando el suelo se mueve, **uno no tiende a pensar en la fraternidad salvo cuando esas instancias de fraternidad entran en crisis**”.

Hasta aquí las preguntas a Enrique Del Percio.

En las páginas citadas Del Percio habla de dos momentos:

- Un momento en que se con-vivia con los otros, momento de **fraternidad**.
- Un momento en que se perdió la con-vivencia con los otros, momento de **hedonismo y narcisismo**.

En definitiva se hace visible después de las modificaciones en la estructura de producción dos momentos:

- Antes, una sociedad de con-vivencia, **FRATERNAL**.
- Después, una sociedad de No con-vivencia, **HEDONISTA o NARCISISTA**.

<b>Sociedad FRATERNAL:</b>	<b>Sociedad NARCISISTA:</b>
Existe una <b>solidaridad de clase</b> .	Existe una <b>in - solidaridad de clase</b> .
Se establecen relaciones profundas y duraderas.	Se establecen NO relaciones profundas y duraderas.
Se establecen vínculos sólidos.	Se establecen vínculos líquidos (Bauman).
La gente muestra lo que hace, lo que piensa o lo que es.	La gente NO muestra lo que hace, lo que piensa o lo que es.
La gente es lo que hace.	La gente es lo que muestra.
Sociedad de NO consumo.	Sociedad de consumo.
Se forma un tipo de sujeto NO acostumbrado a consumir y a ser consumido.	Se forma un tipo de sujeto acostumbrado a consumir y a ser consumido.

En función de las preguntas que se venían realizando: ¿cómo sería el modo de reaccionar o hacer arquitectura solidario? y, ¿cómo sería el modo de reaccionar o hacer arquitectura NO solidario?

En función del texto de Del Percio se puede decir:

- **El modo de reaccionar o hacer solidario/fraternal necesariamente establece vínculos de con-vivencia con los otros.**

En cambio:

- **El modo de reaccionar o hacer in-solidario/narcisista necesariamente NO establece vínculos de con-vivencia con los otros.**

#### VI.4. Lectura del libro de Guy Debord: La sociedad del espectáculo.<sup>6</sup>



[31]

Interesan en especial el prólogo del libro “El mundo inmóvil” de Christian Ferrer y el capítulo “La separación consumada”.

Prólogo “El mundo inmóvil”.

Christian Ferrer: “La sociedad del espectáculo, publicado en 1967, intentó ser un aviso sobre el cambio radical que estaban sufriendo las medidas de referencia acostumbradas para el tiempo y el espacio humano”.

¿Qué busca ser el libro La sociedad del espectáculo?

Un aviso.

¿Un aviso sobre qué?

Un aviso sobre el cambio radical.

¿Qué cambio radical?

Un aviso sobre el cambio radical que estaban sufriendo las medidas de referencia acostumbradas.

¿Cuáles son esas referencias acostumbradas?

**El tiempo y el espacio humano.**

Continuando con el prólogo “El mundo inmóvil”.

Christian Ferrer: “Guy Debord llama “espectáculo” al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética”.

¿A qué llama Guy Debord “espectáculo”?

Al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto.

¿Y cómo se produce el advenimiento del “espectáculo”?

**Mediante la imposición de una separación** fetichizada del mundo de índole tecnoestética.

Continuando con el prólogo “El mundo inmóvil”.

Christian Ferrer: “No se trata de fomentar el pesimismo cultural sino de pensar el modo en que ese vínculo (sociedad y técnica) es absorbido por las instituciones así como el modo en que mundos hablados o sentidos son enviados a su ocaso, pues la misión de la sociedad tecnoespectacular no consiste en permitir o retrasar el progreso, sino en conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación”.

¿Cuál es la misión de esta sociedad tecnoespectacular?

Consiste en conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación.

Continuando con el prólogo “El mundo inmóvil”.

Christian Ferrer: “El espectáculo desdeña la experiencia vivida, la actividad conversacional y la sociabilidad espontánea, es decir, desestima la reunificación de la comunidad como movimiento inventivo de sí mismo”.

¿Qué desdeña el espectáculo?:

- La experiencia vivida,
- La actividad conversacional,
- Y la sociabilidad espontánea.

¿Eso qué quiere decir?

Es decir, desestima la reunificación de la comunidad como movimiento inventivo de sí mismo.

<sup>6</sup> DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. La Marca. Buenos Aires. 2012.

Algunas preguntas a partir de la lectura de las tesis de Debord del capítulo “la separación consumada”.

¿Qué ocurre en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción?

Guy Debord: “Se manifiesta una inmensa acumulación de espectáculos”.

¿Qué significa esta inmensa acumulación de espectáculos?

Guy Debord: “Que todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”.

¿Esa pérdida de lo que antes se vivía directamente como repercute?

Guy Debord: “Como **inversión concreta de la vida**, el movimiento autónomo de lo no viviente”.

¿Cómo se podría entender el espectáculo en su totalidad?

Guy Debord: “El espectáculo, entendido en su totalidad, es a la vez resultado y proyecto del modo de producción existente. Constituye el modelo actual de la vida socialmente dominante”.

Si es a la vez resultado y proyecto, ¿Quiere decir que se anticipa a los hechos y por lo tanto a cualquier actividad que se dé durante su ejecución?

Guy Debord: “**El espectáculo, es la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y de su consumo que es su corolario**”.

¿Con qué se encuentra la crítica que llega a la verdad del espectáculo?

Guy Debord: “**Descubre en él la negación visible de la vida; una negación de la vida que ha llegado a ser visible**”.

Dado que el espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible, ¿Qué actitud exige al espectador?

Guy Debord: “**La actitud que exige por principio es esa aceptación pasiva** que de hecho ya ha obtenido por su modalidad de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia”.

¿A qué conduce la actual colonización total de la vida social por los resultados acumulados de la economía?

Guy Debord: “Conduce a un deslizamiento del tener en parecer”.

El deslizamiento del tener en parecer, ¿cómo se da?

Guy Debord: “El espectáculo, como tendencia a hacer ver el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas lo fue el tacto”.

La división del trabajo, la formación de clases, la fragmentación de gestos, etc., ¿Cuál es la clave para entender el espectáculo?

Guy Debord: “**La separación es el alfa y omega del espectáculo**”.

¿Qué ocurre con el hacedor de un objeto o producto?

Guy Debord: “Con la separación generalizada entre el trabajador y su producto, **se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada**”.

¿Y entre los distintos hacedores de un objeto o producto?

Guy Debord: “Toda comunicación personal directa entre los productores se pierde”.

Si la fragmentación es generalizada y se pierde todo punto de vista unitario de la actividad realizada, ¿Quién tiene entonces el control de un objeto o producto.

Guy Debord: “La unidad y la comunicación pasan a ser atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de separación es la proletarianización del mundo”.

¿Cómo opera el espectáculo sobre el espectador de un objeto o producto?

Guy Debord: “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos”.

¿Qué pasa con este espectador alienado?

Guy Debord: “El espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”.

Finalmente, ¿Qué implica que el espectador alienado esté separado del objeto que produce, que no se sienta en su sitio?

Guy Debord: “Su vida es ahora producto suyo, tanto más separado está de su vida”.

Hasta aquí las preguntas a Guy Debord.

A modo de síntesis de las páginas citadas, se construyen algunas preguntas:

¿Qué busca ser el libro “La sociedad del espectáculo”?

Un aviso.

¿Un aviso sobre qué?

**Un aviso sobre el cambio radical.**

¿Qué cambio radical?

**Un aviso sobre el cambio radical que estaban sufriendo las medidas de referencia acostumbradas.**

¿Cuáles son esas referencias acostumbradas?

**El tiempo y el espacio humano.**

¿Cuál es el objetivo de este cambio radical en las referencias del tiempo y el espacio humano?

**Consiste en conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación.**

En las páginas citadas, Debord habla de dos momentos:

- **Un momento en que las referencias acostumbradas del tiempo y el espacio humano se daban - (se vivía directamente) -.**
- **Un momento en que las referencias acostumbradas del tiempo y el espacio humano se perdieron - (se vive mediatizado/separado de la realidad) -.**

¿Qué es lo que se ha perdido al vivir mediatizados/separados de la realidad?

- **Hemos perdido la experiencia vivida directamente sin mediaciones.**
- **Hemos perdido la actividad conversacional.**
- **Hemos perdido la sociabilidad espontánea.**
- **Hemos perdido la unidad de la comunidad.**
- **Hemos perdido todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada.**
- **Hemos perdido el sentirnos en nuestro sitio.**

¿Dónde se hace visible lo que se ha perdido al vivir mediatizados/separados de la realidad?

- **Se hace visible en la acumulación de espectáculo.**
- **Se hace visible en la afirmación omnipresente de una elección ya hecha en la producción, y de su consumo que es su corolario.**
- **Se hace visible en el deslizamiento del tener en parecer.**
- **Se hace visible en la separación generalizada entre el trabajador y su producto.**
- **Se hace visible en la unidad y comunicación que pasa a ser atributo exclusivo de la dirección del sistema.**

¿Qué implica lo que se ha perdido al vivir mediatizados/separados de la realidad?

- **Implica pasividad.**
- **Implica alienación.**
- **Implica dominación.**
- **Implica la inversión concreta de la vida.**
- **Implica la separación de nuestra propia vida.**
- **Implica una negación de la vida que ha llegado a ser visible.**

## VI.5. Lectura de la conferencia de Agustín García Calvo: Cultura contra Tradición. El placer de hacer con las manos.<sup>7</sup>



[32]

Se elaboran algunas preguntas que surgen a partir de la lectura.

¿De qué se habla en la conferencia?

Agustín García Calvo: “Vamos a hablar de lo que dice el título más bien los dos títulos que os han traído aquí.

Siendo cuestiones que a todo el mundo le tocan, me saquéis vuestras ocurrencias, también las ideas que tengáis hechas para tratar de destruirlas, que es para lo que estamos aquí: la razón, cuando se la deja, a lo que se dedica es a destruir ideas”.

¿Qué se trata de oponer en la conferencia?

Agustín García Calvo: “Me encontré al llegar a Vigo con un título hablaba de El placer de hacer con las manos (de esto de hacer- no trabajar- hacer con las manos).

Pero antes quiero que quede relativamente claro lo que se refiere al otro título **Cultura contra tradición**”.

¿A qué se refiere con Cultura contra tradición?

García Calvo: “Las ideas, falsas como son todas las ideas, acerca de esto son muy difíciles de romper y por eso me dedico con todo el ahínco que puedo.

No se trata sólo de diferenciar entre Cultura y tradición. Sino de denunciar el error que hay en cosas como hablar, como se habla todos los días, de Cultura

popular, sea Cultura popular en general, sea Cultura popular gallega o cualquier otra cosa.

Sino de mostrar esa enemistad, esa contraposición que está dentro, mostrar cómo Cultura es en cierto modo muerte de eso otro a lo que más vagamente alude lo de tradición, tradición de gente, tradición de pueblo”.

¿En qué consiste esa contraposición?

Agustín García Calvo: “Quiero presentaros una prueba de esa contraposición:

- En la tradición, no hay progreso.
- En la Cultura sí; es toda ella progreso, y aspira a progresar.

En la tradición, en contra de la Cultura no hay proyecto que cumplir. No hay futuro.

El futuro es todo él cosa de la Cultura, siempre al servicio del Poder, el Poder que a su vez se funda en esta fe en el Futuro, en esta fe en el tiempo vacío, sobre el cual todas las operaciones del Capital y del Estado se cumplen.

A lo que aludimos como tradición no hay nada de eso:

- No hay futuro.
- No hay proyecto.
- No hay planes.
- Falta la idea misma de progreso.

De un artesano en el que podamos pensar (que ha venido aprendiendo a hacerlas por tradición). No hay, como suelen decir ahora mucho los ejecutivos, retos o desafíos que el mundo te pone. No hay un vacío, como si efectivamente el vacío fuese una especie de cuenco, de cacharro limitado, y entonces cada nueva producción tuviera que venir a llenar”.

¿Y qué se trata de hacer con la idea de futuro?

Agustín García Calvo: “De lo que se trata con eso del futuro, del proyecto, del plan, de los retos, del vacío que llenar, es conseguir lo que al Poder le conviene:

- Que no se haga más que lo que ya está hecho.
- Que no suceda más que lo que ya ha sucedido.
- Que suceda otra vez con apariencia de renovación.
- Que se haga algo que a lo mejor incluso se llama nuevo y hasta si nos descuidamos revolucionario”.

<sup>7</sup> GARCÍA CALVO, Agustín. El placer de hacer con las manos. Jornada de Cestería Tradicional Gallega. Vigo. 1999.

¿A quién le conviene la idea de futuro?

Agustín García Calvo: “Y es evidente que al Capital y al Estado, al Poder en general, esto es lo que le conviene que no suceda nunca nada imprevisto”.

¿Se podría dar otro ejemplo?

Agustín García Calvo: “Os pongo también el ejemplo de la institución de la enseñanza está constituida por planes de estudios; hay planes para cada una de las asignaturas”.

¿Qué quiere decir con lo del plan de estudios?

Agustín García Calvo: “Quiere decir que ya el ministro del ramo, un ejecutivo de Dios como yo los llamo sabe ya de antemano todo lo que va a haber que estudiar en el curso que viene, incluso, si pretende desarrollar planes a más larga vista (...).

¿Cómo puede hacerse un plan de estudios? ¿Cómo un ejecutivo de Dios, desde allá, desde lo alto, que a lo mejor ni le ha visto el forro a la asignatura de la que se trata, puede dictar un plan, determinar qué es lo que se va a estudiar? Esto por un lado, no tiene sentido y por el otro lado, es la Realidad.

Así se os hace estudiar, así funcionan los estudios cumpliendo etapas. Cumpliendo programas de los que allá arriba ha establecido alguien que seguramente no tenía más saber que el de creerse que lo sabía, la virtud que es al mismo tiempo la idiocia fundamental”.

¿Qué queda en evidencia en contra de eso?

Agustín García Calvo: “Que por lo bajo, sin embargo, a pesar de eso, en contra de eso puede seguir habiendo una curiosidad. Un descubrimiento de lo más imprevisto. Y es justamente eso que queda todavía por ahí, debajo de los planes, debajo de la Cultura.

Lo que nos permite denunciar esta insensatez reinante de los planes de estudio y de los planes en general. Que haya un ministro de Dios que sepa de antemano todo lo que hay que saber”.

¿Qué ocurriría sino quedara nada debajo de esto que esta denunciando?

Agustín García Calvo: “Si eso fuera así estaríamos literalmente muertos. Lo único que nos queda aquí de vivo es que eso es mentira.

Es mentira que se pueda de antemano saber qué es lo que se va a hacer en un arte determinada, o qué es lo que se va a hacer o estudiar en cualquier disciplina”.

¿Qué es esto que está por debajo, la Tradición?

Agustín García Calvo: “Fijaos bien que, como la contraposición entre Cultura y tradición es tan neta tengo mucho reparo en hablar de lo que está oprimido por la Cultura pero que vive todavía:

• **Lo que llamo tradición, tradición popular”.**

¿Por qué tiene reparo de hablar de Tradición?

Agustín García Calvo: “Tengo reparo, porque su gracia es que no se deja denominar, incluso hay algo de traición en llamarlo tradición mismo, en llamarlo pueblo. Hay algo de traición porque la propia denominación está ya al servicio del Poder, es un intento de asimilación, de integración de eso que a lo mejor no estaba integrado ni asimilado.

Pero no hay otro remedio tenemos que hablar y yo confío en que seguís manteniendo viva la contraposición”.

Entonces bien, ¿a qué se refiere con Tradición?

Agustín García Calvo: “Si nos referimos a la tradición estamos, aludiendo, sugiriendo cosas sin intentar someterlas a una teoría, ni a unas ideas, ni a una denominación.

En la tradición no se da nada de eso:

- Proyectos.
- Planes futuros.
- No hay nada por delante.
- No hay futuro.

Lo que hay en las tradiciones es un proceso de repetición, de repetición de lo mismo.

En este refrán (“Quien hace un cesto hace ciento”), que se puede llamar reaccionario, significa que lo que rige en la tradición es una repetición. Un intento de volver a hacer lo mismo. La gracia y la maravilla de esto está en que nunca se puede repetir del todo, íntegramente.

Se da el intento de repetición, se trata de volver a hacer el mismo cesto esto es el arte mismo y el aprendizaje del arte.

Pero al mismo tiempo sucede que a fuerza de repetición:

- Cada vez se haga mejor.
- Que incluso en ese proceso de repetición se venga a dar un hallazgo, un invento; como dirían ellos desde arriba, una revolución en la técnica.

Pero esto se ha producido, en caso de que se produzca:

- En virtud de ningún reto del futuro.
- En virtud de ninguna idea.
- En virtud de ningún proyecto.

Esto se ha hecho por el juego mismo de la repetición y al mismo tiempo la imposibilidad de que la repetición sea literal.

Claro que esto lleva mucho tiempo, muchos siglos, muchos milenios”.

¿De dónde viene entonces esta inspiración?

Agustín García Calvo: “Esta inspiración viene justamente del otro lado, viene de atrás, viene de lo que, si nos dejáramos idear el tiempo, sería el pasado.

Puesto que el pasado es lo que ya no es viene de lo que no se sabe y va hacia lo desconocido, donde pueden producirse hallazgos imprevistos.

De esta manera contrapongo, de la manera más neta, lo que en las tradiciones rige con el saber, con el tener ideas de lo que se está haciendo.

La inspiración viene de atrás de lo que no se sabe. La inspiración viene evidentemente también de algo que no es la persona (el cesterero, el artesano, el artista). Se puede decir incluso viene del pueblo; la inspiración viene del pueblo”.

¿Habría entonces una contraposición entre pasado y futuro?

Agustín García Calvo: “Me importa de momento que veáis esta contraposición entre la inspiración de lo pasado (esas manos que fabrican los cestos, esos pies que fabrican las danzas, esos labios y lenguas que fabrican las canciones, que rige todas las producciones tradicionales) y el cumplimiento de lo futuro que en la Cultura rige.

Esa es la inspiración:

- Lo que viene de atrás (LO PASADO).

Lo que nos gobierna, nos manda y nos mata -la Cultura, el Poder- tira nuestro barco para llevarlo a un puerto ya sabido de antemano desde delante (FUTURO). Frente a esto, lo que es popular, es lo que está como un viento

moviendo ese barco por el mar sin fin, sin saberse muy bien hacia dónde va hasta que ha llegado.

Es la contraposición entre:

- Cumplimiento de lo futuro.
- Y la inspiración de lo pasado”.

Continúa Agustín García Calvo con un ejemplo para entender la medida del tiempo en relación a lo que viene sosteniendo en su conferencia.

Agustín García Calvo: “Os voy a hablar del más antiguo de los productos artesanales y artísticos, que, muy vagamente representado, viene a ser una cosa así:



Esto es la piedra de sílex, a la que se llama, pero mal, un hacha. La imbecilidad dominante llega a pensar que cree que sabe qué es lo que era esto. En los tebeos aparece algún hombre prehistórico, de esos que son tan imbéciles como los actuales, para que no haya dudas, que tiene un chisme de estos amarrado a un palo. Es insensato: nadie sabe para que sirve esto. Esto es una cosa que por los bordes, como sabéis, es cortante; eso es verdad, por todo el borde: por tanto, para manejarlo cogido con las manos, pues no. Algunos, desde el fondo de la prehistoria usaban otra cosa que es mucho más sensata, que era un canto rodado que se quedaba liso por un lado y por otro se rompía:



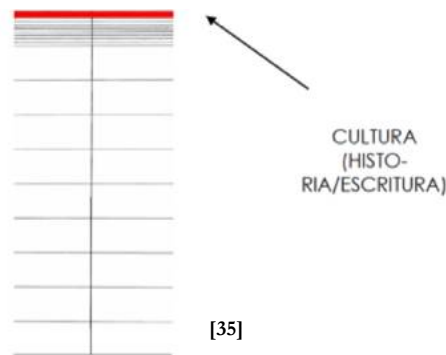
Pero ésta, más moderna en la prehistoria, esta piedra, esta piedra sílex, con las manos no se puede agarrar: ya comprendéis que para amarrar esto a un palo como en los tebeos, pues tampoco tiene sentido: ¿qué cosa más inapropiada para amarrarla a un palo que una cosa de esta forma y este tamaño?

Es siempre de esta forma y más o menos alrededor de ese tamaño con que lo he dibujado. Y esto, cada vez que se escava la tierra, se encuentra por cientos de miles de estas mal llamadas hachas, que, cuando la gente antes las encontraba por los campos, las llamaba piedra-rayo. Quiere decir que durante milenios se han estado produciendo estos chismes que, si somos honrados, no sabemos para que servían.

Desde que algunos monos más o menos capaces de hablar salieron del fondo de África hay como un millón de años o cerca.

Lo que llamamos muy orgullosamente Historia, bueno pues es diez mil años.

La diferencia entre lo que sabemos, diez mil años de historia, es decir desde que hay escritura y lo que no sabemos, un millón de años, desde que hay gente hablando por el mundo.



La piedra sílex es la primera producción artesanal de la que nosotros tenemos noticia, la que no sabemos para qué podía servir y cómo se podía usar, pero que evidentemente se producía constantemente. Cada vez se trataba de reproducir la misma, sin embargo tampoco era exactamente la misma.

Así por el puro impulso de repetir lo mismo con un trozo de piedra (500.000 años:

- Sin que nosotros ni el que lo hacía supiese exactamente para qué.

- Con este impulso de repetición de lo mismo y el hecho de que nunca podía ser lo mismo.
- Es como ha venido funcionando lo que era tradición.

¿Y qué ocurre en contraposición con la escritura?

Agustín García Calvo: La escritura es:

- La primera condición de que haya Cultura.
- La posibilidad de que el ministro dicte planes.
- La que impide la posibilidad de que se produzca otra cosa.

Era importante poner un ejemplo, aunque no sea precisamente de la cestería, de lo que podía ser una producción artesanal. Es posible que estos mismos hombres que se dedicaban a hacer esto con las piedras, pues también fabricaran algo como cestos, pero claro los cestos se hacen con materia harto perecedera y entonces, pues no los podemos encontrar escavando en la tierra, esa es la ventaja que la piedra tiene”.

¿Qué ocurre cuando la repetición se produce más a prisa?

Agustín García Calvo: “Cuando la producción en la repetición, se va produciendo cada vez más de prisa entonces la gente se hace una idea acerca de las cosas que está haciendo, y eso es precisamente el paso que os ha pintado a la Historia, el paso a la Cultura.

En virtud del acrecentamiento, de la rapidez de los cambios en las alteraciones de la tradición, llega a tenerse idea de lo que está pasando, de lo que está sucediendo”.

¿Qué ocurre cuando es posible hacerse una idea de las cosas que se están haciendo?

Agustín García Calvo: “Es el punto decisivo en que entramos en la Historia en la Cultura, en que empezamos a tener una idea:

- Del tiempo futuro.
- Del vacío.

Sobre el cual todos los manejos del Poder se fundan. Así es como en nuestros días se inventan constantemente chismes (Tel., Tv, etc.):

- Que no estaban pedidos por nada precedente.
- Que no estaban inspirados por nada de atrás.
- Que no están fundados en ninguna inspiración en lo sensible.

- Deducidos sobre el tiempo vacío, obedeciendo a eso del reto que dicen los ejecutivos.
- Cumpliendo retos del Futuro”.

¿Qué implicancias tiene en la Tradición esa repetición de la que hablaba?

Agustín García Calvo: “Implica una cierta maquinaledad.

Efectivamente, está claro que un cesterero no puede pararse a pensar a cada cesta que hace. En cómo tiene que meter una fibra por debajo de la otra. En qué orden y todo eso”.

¿Por qué?

Agustín García Calvo: “Porque entonces no se haría nada; por ese procedimiento no se hace nada:

- Las actividades son en cierto modo, por fuerza maquinales, automáticas.
- Las actividades artesanales, a las que esto de la tradición se refieren sobre todo son maquinales, automáticas”.

¿Esto cómo se contrapondría con el hacer de la Cultura?

Agustín García Calvo: “Con la pretensión de los artistas que están en lo alto de la Cultura y que si se les sugiere que aquello que hacen es automático o maquinaledad, pues se sentirán insultados.

Porque ellos piensan que aquello lo están ellos dirigiendo a conciencia y por su genio personal. Esta contraposición es la que tenemos que aprovechar y en la que hemos de fijarnos”.

¿La condición de la Tradición es que sea repetitiva?

Agustín García Calvo: “Efectivamente, la producción tradicional tiene esta condición de automatismo. A medida que el cesterero va aprendiendo a hacer cestos y trata de repetir siempre lo mismo ya deja:

- De saber lo que está haciendo.
- De calcularlo.
- De tener una idea de ello.

Es como si sus dedos lo hicieran (la labor ordinaria la hacen las manos) esto es lo que quiere decir automático maquinaledad. Con sólo muy ocasionalmente una intervención de las llamadas facultades superiores, para corregir una equivocación que se pueda dar en el trenzado o en lo que sea.

Si acudimos a cualquier otra tradición como la danza uno tiene que aprender a bailar. Aprender a bailar determinados bailes, sabéis que mientras unos es

consciente de lo que está haciendo no baila bien, cuando ya baila bien, su conciencia y su voluntad no intervienen para nada, los que bailan son los pies (el cuerpo no la razón)”.

¿Aunque encierra una paradoja?

Agustín García Calvo: “Os he contrapuesto este intento de repetir siempre lo mismo combinándose con la imposibilidad de que se pueda nunca repetir del todo lo mismo.

Acudiendo a otra forma de arte tradicional, en la canción el intento es reproducirlas, se repite una y otra vez, va pasando de boca en boca, de oídos in oídos y, en la medida en que se canta bien, ya no hay allí nadie que intervenga.

Uno aquello lo hace (y tanto mejor lo hace ), cuando no tiene que pensar en ello, ni en la música ni en la letra: le sale. Y como la repetición es imposible porque no todo el mundo tiene igual de buen oído, no todo el mundo tiene el mismo gusto, hay variaciones entre la gente a pesar del intento de cantar la misma canción se producen errores, se producen desviaciones tanto en los tonos como en la letra.

Eso es justamente lo que vive en la tradición de la poesía popular donde nunca hay un texto -como en la Cultura-, un texto terminado y literal, hay variaciones, variaciones y desviaciones más o menos grandes.

No sólo es que la producción (tradicional) sea maquinaledad sino que también estas desviaciones han sido inintencionadas, han venido inspiradas por algo que estaba debajo de uno. Puede ser que en principio sea su incapacidad para reproducir la música, tener tan buena memoria como para reproducir exactamente el mismo texto.

El caso es que ha venido inspirado por algo que no era uno que no son revoluciones que el autor haya hecho.

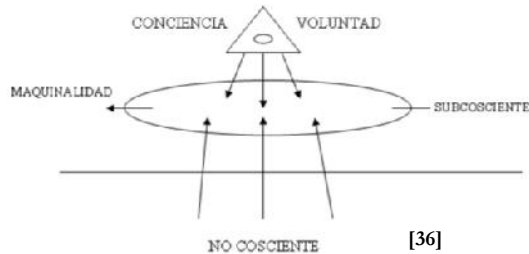
Son todo lo contrario, son cosas que han venido inspiradas por algo que estaba debajo de uno la reproducción (DE LO TRADICIONAL) y la alteración de la reproducción (VARIACIONES), todo eso viene de ahí”.

¿Podría explicar mejor esto de ser conscientes o no de lo que se hace?

Agustín García Calvo: “No puedo detenerme a explicaros cómo es el alma pero voy a intentarlo muy rápidamente.

Hay unas facultades superiores casi como el triángulo del ojo de Dios, esto es la voluntad, esto es conciencia.

Por debajo de esto hay cosas que podrían ser animales lo que nos queda de instintos, de desconocido (no consciente).



[36]

Bajo la Cultura hasta esto se le quiere asimilar y por ejemplo los psicoanalistas lo llaman el inconsciente, como si el inconsciente fuera cosa de uno.

Hay una región en el medio, a donde han ido a parar cosas que han sido conscientes pero que por algún motivo han tenido que saltar esa barrera y quedar empotrados son los llamados subconscientes”.

¿Cuánto de este aparato es personal, pertenece al individuo?

Agustín García Calvo: “Ésa es la cuestión. Uno está seguro de que su voluntad y su conciencia son personales que en esto de lo subconsciente haya algo todavía de personal puede ser: a lo mejor, con muchas dudas, podríamos decir que la persona llega hasta aquí (franja intermedia en la zona del subconsciente), vagamente. Pero incluso en esto del subconsciente hay una gran medida que no es mío.

Hay aquí un sitio (región en el medio) del que proceden, del que surgen las producciones maquinales, como las del baile o la cestería:

- Que ya no soy yo, el Yo.
- Y que, cuando, como en las demás artes, se llegan a hacer bien, se hacen maquinamente ya no las hago yo desde aquí arriba.
- Proceden por esa misma vía a partir de lo subconsciente, de eso que fue consciente.

Hubo que aprender el arte (consciente) pero que después ha quedado encerrado, para que técnicamente marche bien, en un recinto de aparente

olvido. Pero por motivos de conveniencia técnica, para poder bailar de vez en cuando, hacer eso sin tenerlo que pensar, sin tenerlo que idear cada vez.

Esa parte del aparato, lo subconsciente, es el origen de las repeticiones maquinales, de las que luego entre la gente se producen tradiciones”.

¿Dónde se establece este subconsciente?

Agustín García Calvo: “La primera de las tradiciones, es la de la lengua, es la gramática de la lengua el sitio donde primero se establece este dispositivo subconsciente por eso la gramática, la lengua, no es de uno.

Y por tanto, si no es de uno, con mucha más razón no va a ser de los ejecutivos de Dios en el Poder, que no pueden mandar en la gramática de la lengua, porque ni siquiera saben con qué se come eso, ni sus académicos, ni el resto de sus cultos dedicados al engaño.

Esa región (subconsciente) que os he pintado es común, lo contrario de personal es lo que a uno le queda de pueblo”.

Agustín García Calvo: “La lengua de verdad, no la escritura, que es Cultura, ésa es de los señores y de los individuos. Esa no es mía. Esa no es personal. Es común y en ella ni mando yo ni mandan los académicos ni ningún otro de los ejecutivos. Funciona por su cuenta. Y es de ella (de la lengua) de la que nacen todas las demás producciones maquinales y artesanales, a partir del establecimiento de esa región subconsciente.

¿Cómo quisiera concluir esta contraposición entre Cultura y Tradición?

Agustín García Calvo: “Termino pues contraponiendo el necesario anonimato de la producción tradicional, en las artesanías de cualquier orden”.

¿Con qué lo contrapone?

Agustín García Calvo: “Con la pretensión del Autor y de los Derechos de Autor. La canción tradicional es anónima, no digamos la cestería tradicional es muy raro que algún cesterero haya empezado a poner su nombre eso desde luego lo ha hecho muy recientemente, cuando ya la Cultura está establecida.

A un artesano más antiguo no se le ocurre eso (poner su nombre):

- **Las canciones, las baladas, que en un libro he intentado yo mismo imitar, no tienen nombre.**

Lo del anonimato no es una casualidad:

- Es que efectivamente no proceden de autor.

- No tienen nombre.
- Tienen toda la razón para no tener nombre.
- Sólo de esa manera puede decirse que son verdaderamente populares”.

¿De manera que esta es la gran contraposición entre el Artista o Autor y el Artesano o Hacedor?

Agustín García Calvo: “Todo lo Cultural está sometido a la fe falsa en que uno está bien hecho con su incosciente y todo. Que uno, Fulano de Tal, constituye un ente personal que, si hace música o si hace cacharros, los hace él, con su genio personal.

Ésta es la estupidez reinante, que veis sobre todo en el mundo de las artes de todo tipo:

- Donde la figura del artista figura en primer plano.

Es lo que, a vosotros, que tenéis que estudiar literatura, filosofía o cosas así, os hacen cuando os confunden el pensamiento, la poesía, o lo que sea con el nombre, bajo el nombre, de los poetas y de los filósofos.

De esta manera, literalmente el poeta se come a la poesía, se carga a la poesía acaba con todo lo que podía quedar en uno con la capacidad para la producción popular, artesanal, maquinal. Trata de someterlo todo a esta idea de la persona, cerrada, el individuo con sus ideas personales, sus opiniones, sus gustos personales.

El régimen de la Democracia o Régimen del Bienestar está fundado sobre esta creencia falsa, nos hace creer que el pueblo consiste en una especie de conjunto de individuos, cada uno de ellos con sus ideas y con sus gustos. Se piensa que, llegado el caso de la promoción de un artículo de comercio, o llegado el caso de una votación política, pues se puede pedir a las personas que den cada uno su opinión, que digan su gusto; y, si entonces eso se suma y constituye una mayoría, pues eso va a ser algo como la voz del pueblo.

Es el régimen más perfecto de todos los que nos ha tocado padecer es la muerte del pueblo, está fundado en esa confusión: confundir pueblo con el conjunto de personas, cada una de ellas bien constituida, con sus gustos y con sus opiniones personales”.

¿Qué esperanza nos queda?

Agustín García Calvo: “Todo lo que uno puede hacer que valga la pena de veras para la gente, lo mismo en cestas que en poesía que en lo que sea será algo que salga inspirado de atrás, de abajo, de lo no sabido.

Todo lo que haga como un Dios creador todo eso a la gente de verdad no puede servirle para nada más que para la esclavitud. Eso sólo puede servir al Poder y por tanto a la constitución de esta cosa mortal que hemos llamado Cultura todo este rato.

Cultura en la que muere:

- Todo aquello que podía quedar de vivo, de tradiciones.
- Aunque nunca muere del todo; si no, ni siquiera Carlos (un cesterero que vio esa mañana) podría hacer cestos, ni yo podría estar diciendo lo que os he dicho.

Hasta aquí las preguntas a Agustín García Calvo.

A partir de los conceptos extraídos se intenta una posible secuencia del **proceso** llevado adelante por un hacedor según el esquema de facultades de Agustín García Calvo:

- **1º subconsciente, alguien hace sí repitiendo, “empujado” y sin ideas: No existe el tiempo muerto.**
- **2º alguien hace sí repitiendo, “empujado” y sin ideas, pero cada vez más rápido.**
- **3º consciente, alguien hace NO repitiendo, “tirado” y con ideas: Sí existe el tiempo muerto.**

Al 1º estado (subconsciente) Agustín García Calvo lo llama: **Tradición.**

Al 3º estado (consciente) Agustín García Calvo lo llama: **Cultura.**

La contraposición que surge se expresa en las siguientes tablas de comparación entre Tradición y Cultura.

<b>Tradición:</b>	<b>Cultura:</b>
Del hacer que NO es trabajar.	Al hacer que SÍ es trabajar.
Del arte del artesano.	Al arte del artista (artista).
Del hacer que SÍ se hace en sí mismo.	Al hacer que NO se hace en sí mismo.

<b>Tradicición:</b>	<b>Cultura:</b>
Del hacer que SÍ es del pueblo.	Al hacer que NO es del pueblo.
Del hacer que NO es progreso.	Al hacer que SÍ es progreso.
Del hacer que NO hay proyecto que cumplir.	Al hacer que SÍ hay proyecto que cumplir.
Del hacer que NO hay planes que cumplir.	Al hacer que SÍ hay planes que cumplir.
Del hacer que NO hay futuro.	Al hacer que SÍ hay futuro.
Del hacer que No hay tiempo vacío.	Al hacer que SÍ hay tiempo vacío.
Del hacer que No hay nada que ya este hecho.	Al hacer que SÍ hay algo que ya está hecho.
Del hacer que SÍ suceden cosas imprevistas.	Al hacer que No sucede nunca nada imprevisto.
Del hacer que SÍ hay curiosidad.	Al hacer que No hay curiosidad.
Del hacer que está al servicio del Poder del pueblo.	Al hacer que está al servicio del Poder del Estado/Capital.
Del hacer que se hace a fuerza de repetición.	Al hacer que se hace a fuerza de innovación (No repetición).
Del hacer que se hace por el JUEGO mismo de la repetición.	Al hacer que se hace por el TRABAJO mismo de innovar.
Del hacer que viene inspirado de atrás, de lo PASADO.	Al hacer que viene tirado de adelante, de lo FUTURO.
Del hacer que viene inspirado de lo que NO se sabe y va hacia lo desconocido.	Al hacer que viene tirado de lo que SÍ se sabe y va hacia lo conocido.

<b>Tradicición:</b>	<b>Cultura:</b>
Del hacer donde la inspiración viene del pueblo.	Al hacer donde la inspiración viene de la persona (del artista).
Del hacer que SÍ implica una cierta maquinalidad.	Al hacer que NO implica una cierta maquinalidad.
Del hacer SÍ automático (subconsciente).	Al hacer NO automático (consciente).
Del hacer que existen variaciones y desviaciones.	Al hacer que NO existen variaciones y desviaciones (todo está planificado)
Del hacer que No es personal.	Al hacer que SÍ es personal.
Del hacer que No soy Yo.	Al hacer que SÍ soy Yo.
Del hacer Común - de Pueblo	Al hacer Personal.
Del hacer ligado al Lenguaje.	Al hacer ligado a la Escritura.
Del hacer que SÍ es anónimo.	Al hacer que NO es anónimo.
Del hacer sin derecho de Autor.	Al hacer con derecho de Autor.
Del hacer que NO tiene nombre.	Al hacer que SÍ tiene nombre.
Del hacer que es la VIDA.	Al hacer que es la MUERTE.

A partir de la contraposición expuesta entre Tradición y Cultura, quedará para el capítulo 3º y 4º responder: ¿Qué proceso arquitectónico posibilita cada una? y ¿Qué arquitectura resulta de cada una?

## VI.6. Lectura de la entrevista al Psiquiatra Enrique De Rosa: La dialéctica de la Violencia en la sociedad actual.<sup>8</sup>



Invitado a discutir sobre casos puntuales de violencia que se viven en el País, el Psiquiatra decía lo siguiente.

Enrique De Rosa: “Saliendo de la coyuntura **el gran problema** de estos hechos de violencia es que se deberían enmarcar en un marco conceptual más amplio que **es el de la Violencia que estamos viviendo en todos los ordenes de la vida.**

Estamos habitando hace varias décadas una Sociedad extremadamente violenta y que se expresa inevitablemente en hechos puntuales que son los que trascienden. Un mal medico sería aquel que trabajara caso por caso cuando es una epidemia. Cuando es una epidemia debo pensar en lo global esta es la discusión.

Creo que nos estamos quedando en arboles sin mirar el bosque.

Existen casos puntuales de hechos de violencia pero es la sociedad la que valida los modus operandi”.

El periodista pregunta: Hablemos del todo, ¿Es una sociedad violenta por sí misma o por la crisis en la que se vive?

Enrique De Rosa: “Los hábitos se van adquiriendo con el tiempo esta sociedad ha ido validando diferentes formas de violencia”.

¿Por qué ha ido validando diferentes formas de violencia?

Enrique De Rosa: “Porque **la violencia está instalada como modo de relacionarse porque lo que falla es la norma, hay una anomia**”<sup>9</sup>.”.

¿Qué sería la norma?

Enrique De Rosa: “Aquella que nos supera a todos”.

El periodista pregunta: Entonces, ¿Cómo abordamos la violencia?

Enrique De Rosa: “Deberíamos abordarlo como una patología social. Los frenos inhibitorios son la norma, la educación y la cultura”.

**Es la sociedad líquida de Bauman cuando ya no hay límites que contengan el agua, todo se rompe.**

¿Los límites serían la norma o el acuerdo social, es el vaso que contiene el agua, es decir la sociedad?

Enrique De Rosa: “Sí y como hoy esos límites no existen todo está validado”.

**Así los límites colectivos:**

- **Pasan a ser individuales.**

¿Por ejemplo?

Enrique De Rosa: “Si mato a alguien la preocupación está en que no me descubran como sujeto individual, en vez de estar en NO mataras al otro.

Vivimos un nivel de cinismo y egoísmo en la sociedad actual que nos disocia de la realidad, **vivimos alienados**”.

Frente a esto, ¿Qué da sentido a la vida?

Enrique De Rosa: “Lo que le da sentido a la vida es el servicio, es mi idea de trascendencia, la de servir a el otro”.

¿Cómo se soluciona la situación actual que atraviesa la sociedad?

Enrique De Rosa: “Estoy completamente convencido, aunque resulte vulgar, que:

- **A todo esto lo solucionamos con Amor.**
- **o aún más vulgar, Amor hacia el Otro.**

<sup>8</sup> DE ROSA, Enrique. Programa LNE del periodista Luis Novaresio. Buenos Aires. 17/09/2019. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6lp5xqgffAw>

<sup>9</sup>Anomia: Estado de desorganización social o aislamiento del individuo como consecuencia de la falta o la incongruencia de las normas sociales.

En realidad el tomar áreas que parecen tan disimiles, pero que no lo son, como el sexo y el crimen. En una sociedad que se balancea frente a eso:

- **Es tocar la instancia humana**".

El periodista pregunta: ¿Por qué no son tan disimiles áreas como el sexo y el crimen?

Enrique De Rosa: “**Porque son las pulsiones<sup>10</sup> humanas básicas:**

- **La vida.**
- **Y la muerte.**

Porque **las hemos disociado** y son dos caras de la misma moneda:

- **Nacemos.**
- **Y morimos.**

**Ese es el quid de la cuestión, de la esencia humana, el que estamos sometidos a dos fuerzas (vida y muerte).**

Por lo tanto no tiene ningún sentido negar la muerte que es la fuerza de la destrucción. Una sociedad que no se hace cargo de esos fantasmas es una sociedad violenta.

Al aceptar la muerte, el sentido estaría entre la vida y la muerte en el aquí y ahora. Cuando adquirimos la sensación de finitud de la vida humana la vida tiene trascendencia”.

No le tenemos miedo a la violencia, por eso la ejercemos pero sí le tenemos miedo al Amor. ¿Por qué?

Enrique De Rosa: “Porque el amor te desprotege, es mucho más fácil matar a una persona que amarla. Por ejemplo se puede matar a una persona de un mazazo pero amarla, ¿cómo haces?, es complicado”.

El periodista pregunta: Lo que acaba de decir es muy perturbador para muchos, ¿Hay miedo a amar?

Enrique De Rosa: “Por supuesto que es lo que más miedo nos produce porque es hacerse cargo de la existencia, es decir de la primer pulsión que es el Eros, es entender que nos va a tomar el Tánato inevitablemente.

Por eso claramente el **hacerse cargo de ese miedo**, el de que nos vamos a morir y que el tiempo es corto:

- **Le da sentido a la existencia y el vehículo es el Amor**”.

Por lo tanto somos una sociedad que le es más fácil la agresión.

Enrique De Rosa: “¿Qué vemos en la calle?:

- **No ves gente besándose o teniendo sexo.**
- **Ves gente golpeándose o insultándose.**

Esos son claros indicadores del estado de la sociedad actual:

- Es mucho más fácil la violencia.
- Por lo cual nos vamos alejando de la construcción de una empatía social.

¿Qué queda por hacer frente a esta situación?

Enrique De Rosa: “Intentar volver a deseos y goces elementales como querernos a nosotros mismos y a los que nos rodean”.

Hasta aquí las preguntas a Enrique De Rosa.

A continuación se sintetizan algunos de los conceptos de Enrique De Rosa.

<b>En la Sociedad Amorosa:</b>	<b>En la Sociedad Violenta:</b>
El modo de relacionarse es amoroso.	El modo de relacionarse es violento.
SÍ existen normas.	NO existe normas, hay anomia.
SÍ existen frenos inhibitorios como la norma, la educación y la cultura.	NO existen frenos inhibitorios como la norma, la educación y la cultura.
SÍ hay un vaso que contiene el agua, es sólida (citando a Bauman).	NO hay un vaso que contiene el agua, es líquida (citando a Bauman).
SÍ existen acuerdos sociales.	NO existen acuerdos sociales.
SÍ existen límites, NO todo está validado.	NO existen límites, todo está validado.
Los límites son colectivos.	Los límites son individuales.

<sup>10</sup> En la teoría del psicoanálisis de Freud, **fuerza** que impulsa al sujeto a llevar a cabo una acción con el fin de satisfacer una tensión interna, principalmente de tipo sexual.

En la Sociedad Amorosa:	En la Sociedad Violenta:
NO se vive un nivel de cinismo y egoísmo que la disocia de la realidad.	SÍ se vive un nivel de cinismo y egoísmo que la disocia de la realidad.
NO se vive alienado.	SÍ se vive alienado.
El sentido de la vida está al servicio del otro.	El sentido de la vida está al servicio de uno mismo.
Se asocia la vida y la muerte como pulsiones básicas.	Se disocia la vida y la muerte como pulsiones básicas.
Se está sometido a dos fuerzas (vida y muerte).	NO se está sometido a dos fuerzas (vida y muerte).
SÍ se hace cargo de esas dos fuerzas por eso NO es violenta.	NO se hace cargo de esas dos fuerzas por eso SÍ es violenta.
El sentido de la vida está entre la vida y la muerte, aquí y ahora.	El sentido de la vida NO está entre la vida y la muerte, aquí y ahora.
Se acepta la muerte, por eso se trasciende.	NO se acepta la muerte, por eso NO se trasciende.
Se le tiene miedo a la Violencia.	Se le tiene miedo al Amor.
Ves gente besándose o teniendo sexo en las calles.	Ves gente golpeándose o insultándose en las calles.

Si se recurre a la etimología de **violencia** del latín violentia, cualidad de violentus (violento). Ésta viene de vis que significa “**fuerza**” y olentus que significa “**abundancia**”. Es decir “el que actúa con mucha fuerza”, verbalizando (en lugar de que provenga del verbo, el verbo proviene del adjetivo) en violare, actuar violento, agredir y de ahí violación.

Por lo tanto, violencia, implica:

- **Abundancia de fuerza.**

¿Qué quiere decir abundancia de fuerza en la Sociedad actual?

¿Y qué quiere decir abundancia de fuerza en el modo de hacer Arquitectura actual?

¿Qué se ve en la Sociedad actual según De Rosa?:

- Se ve como se violenta el ser humano a sí mismo.
- Se ve como se violenta al otro.
- Se ve como se violentan los derechos.
- Se ve como se violentan las obligaciones.
- Se ve en la Sociedad actual, violencia en general.
- **Se ve como se violentan las relaciones.**

¿Qué se ve, por lo general, en el modo de hacer Arquitectura actual?:

- Se ve como se violenta al hombre.
- Se ve como se violenta al sitio.
- Se ve como se violentan los usos.
- Se ve como se violentan los materiales.
- Se ve en el modo de hacer Arquitectura actual, violencia en general.
- **Se ve como se violentan las relaciones.**

¿Qué se ve en la Sociedad actual?:

- Se ve como se ejerce abundante fuerza el ser humano a sí mismo.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza al otro.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza a los derechos.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza a las obligaciones.
- Se ve en la Sociedad actual, que se ejerce abundante fuerza en general.
- **Se ve como se ejerce abundante fuerza en las relaciones.**

¿Qué se ve, por lo general, en el modo de hacer Arquitectura actual?:

- Se ve como se ejerce abundante fuerza al hombre.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza al sitio.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza a los usos.
- Se ve como se ejerce abundante fuerza a los materiales.
- Se ve en el modo de hacer Arquitectura actual, que se ejerce abundante fuerza en general.
- **Se ve como se ejerce abundante fuerza en las relaciones.**

¿Qué se dice con todo esto?

Que si se ejerce mayor fuerza de la necesaria, a propósito de lo abundante, y que si además ésta se aplica en un solo sentido puede provocar un desequilibrio.

Si esto se da en el caso de dos cuerpos o partes cualesquiera se vera que **se produce una violencia de uno hacia el otro.**

Es decir, un cuerpo termina **dominando** al otro por imposición de abundante fuerza.

Vienen a colación dos citas extraídas de Robert Venturi<sup>11</sup>: “La forma específica de una planta o un animal está determinada no sólo por los genes del organismo y las actividades del citoplasma que éstos dirigen, sino **por la interacción entre la constitución genética y el medio ambiente.** Un determinado gene no controla un rasgo específico, sino una reacción específica a un medio ambiente específico”. (Venturi, p.109, 2012)

“Kepes ha dicho: ‘Cada fenómeno –un objeto físico, una forma orgánica, un sentimiento, un pensamiento, la vida de nuestro grupo– **debe su forma y carácter al duelo existente entre tendencias opuestas;** una configuración física es un producto del duelo entre la constitución nativa y el medio ambiente externo” (Venturi, p.134, 2012)

Entonces. ¿Cuándo se produce violencia?:

- **Cuando No hay interacción entre las dos partes.**
- **Cuando No hay duelo entre tendencias opuestas.**

¿Cuándo NO se produce violencia?:

- **Cuando SÍ hay interacción entre las dos partes.**
- **Cuando SÍ hay duelo entre tendencias opuestas.**

Haciendo algunos cambios a la cita, se podría decir:

- **La forma de la sociedad está determinada por la interacción.**
- **La sociedad debe su forma y carácter al duelo existente entre tendencias opuestas.**

---

<sup>11</sup> VENTURI, Robert. Complejidad y contradicción en la arquitectura. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2012.

**VI.7. Conclusiones sobre “lo que se ve en la sociedad”, según el breve panorama de la sociedad actual realizado.**

Lo que revelan los textos analizados es la oposición que se produce entre dos momentos, por un lado una sociedad pretérita y por el otro una sociedad contemporánea. ¿Qué oposición expresan? la de una sociedad que ha cambiado sus actitudes, sus modos de reaccionar ante los mismos miedos; ante los otros; ante la vida; ante la muerte; ante sus expresiones artísticas.

Así, según Duby, la confianza como gesto natural de solidaridad, de participación, estaba anclada en el espíritu de los hombres de la sociedad pretérita. Mientras que para Bauman lo que caracteriza a la sociedad contemporánea es la pérdida de estructuras sociales que operen como marcos de referencia, lo que conlleva a denominarla tiempo líquido. Para otros como Del Percio lo que se ha perdido es la solidaridad de clase que se hallaba antes de los cambios suscitados en la estructura de producción, lo que genera una sociedad narcisista e hiperindividualista según el autor. Lo mismo denuncia Debord, pero de manera mucho más radical: La sociedad del espectáculo, fruto de la fragmentación generalizada domina nuestras vidas mediadas a través de imágenes que son pura representación y alejan a la sociedad de la experiencia vivida. El filósofo Agustín García Calvo invita a mantener viva la contraposición entre una sociedad pretérita y una sociedad contemporánea que se expresa como Tradición y Cultura, como no trabajar y trabajar, como tiempo vivo y tiempo muerto. Y finalmente, metiéndose en la coyuntura actual, el psiquiatra De Rosa hace visible la dialéctica de la violencia que anida en nuestra sociedad, oponiendo una salida o esperanza en una sociedad donde el Amor se transforme en el vehículo de cambio.

Autores:	Lo propio de la sociedad pretérita era ser:	Lo propio de la sociedad contemporánea es ser:
Georges Duby	<b>SOLIDARIA</b>	<b>IN-SOLIDARIA</b>
Zygmunt Bauman	<b>SÓLIDA</b>	<b>LÍQUIDA</b>
Enrique Del Percio	<b>FRATERNAL</b>	<b>NARCISISTA</b>
Guy Debord	<b>EXPERIENCIAL</b>	<b>ESPECTACULAR</b>
Agustín García Calvo	<b>TRADICIÓN</b>	<b>CULTURA</b>
Enrique De Rosa	<b>AMOROSA</b>	<b>VIOLENTA</b>

## VII. ANTECEDENTES DE LA OBRA DE PMdR

La crítica y reflexión en torno a la producción de arquitectura brasileña era escasa entre los años 60' y 90', destacándose las realizadas por algunas revistas especializadas como la paulistana Acrópole, en especial en los números 342° y 343° del año 1967 dedicados a PMdR, acompañado de un texto crítico del profesor Flavio Motta donde se ubica el trabajo de PMdR en relación a dos grandes maestros: Oscar Niemeyer y Vilanova Artigas. Reflexionando sobre la modernidad en términos de relación con la naturaleza, la sociedad y los medios técnicos disponibles.

El primer libro publicado fuera de Brasil es de 1996, "Paulo Mendes da Rocha", del historiador Josep Maria Montaner en coautoría con Maria Isabel Villac. Esto señala el panorama de desconocimiento del estado de la obra de PMdR, no sólo en los grandes centros europeos sino en la propia Latinoamérica donde poco se conocía de la producción brasileña hasta casi fines del siglo pasado. No es casualidad que este desconocimiento se revierta con los premios que PMdR recibió, el primero de los más importantes fue el Premio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latino Americana en 2001, por la Pinacoteca del Estado de São Paulo. A partir de éste recibió otros como: el Premio Pritzker en 2006; el León de oro en la Bienal de Venecia en 2016; el Royal Gold Medal en 2017; entre otros tantos importantes premios. Por lo cual, se podría decir que su Obra se hace conocida, es publicada, es distinguida y por lo tanto comienza a ser objeto de investigación o crítica en una etapa ya consolidada del arquitecto.

La primera monografía completa sobre el trabajo de PMdR es del año 2000, curada y organizada por Rosa Artigas para la editorial Cosac Naify que recopila proyectos de 1957 a 1999 escogidos junto a PMdR y tres textos fundamentales para comprender su obra, escritos por él mismo: "América, arquitectura y naturaleza", "Genealogía de la imaginación" y "La ciudad para todos". Estos tres textos son manifiestos, abren y organizan los proyectos seleccionados en el libro, y fueron centrales en la investigación de esta Tesis a la hora de conocer e interpretar su modo de pensar desde las propias palabras del autor.

Entre las publicaciones monográficas sobre sus proyectos destacan además: "Paulo Mendes da Rocha. Bauten und Projekte". Publicada en el año 2001 por la profesora Annete Spiro, del ETH Zurich, con proyectos de 1958 a

2000 a partir de una mirada europea sobre la tradición clásica apoyada en estudios de Colin Rowe; el N° 45 de la revista 2G y el N° 15 de la revista En Blanco también dedicadas a su producción. Otros libros relevantes a mencionar son el de Helio Piñon, "Paulo Mendes da Rocha" del año 2003 y el de Denise Solot, "Paulo Mendes da Rocha: estructura, o éxito da forma", 2004.

Particular atención merece el reciente libro del historiador e investigador Daniele Pisani, publicado por la editorial Gustavo Gili en el año 2013, "Paulo Mendes da Rocha. Obra Completa" que es, al día de hoy la más completa monografía dedicada a la obra del arquitecto.

En el levantamiento bibliográfico realizado se ha dado especial interés al libro "Maquetes de Papel" de Giceli Portela publicado por la editorial Cosac Naify, en el año 2007. Ya que se acerca al modo y tema que esta investigación persigue comprender, construido sobre la experiencia de un workshop de confección de maquetas de papel que el propio PMdR dictara a los alumnos, el libro transcribe los sucesos de esta reunión donde el autor aborda su modo de trabajo y preocupaciones a la hora de proyectar. Es por ello que en el capítulo 3° se ha dedicado en parte a desglosar cada uno de los fragmentos de su exposición con el objetivo de interpretar cada uno de los momentos por los que atraviesa su proceso proyectual-arquitectónico.

El relevamiento realizado ha revelado además Tesis doctorales que investigan la obra de PMdR, que si bien lo hacen desde otros enfoques, han servido de estímulo y comprensión sobre el trabajo del autor: Del año 2000 es la tesis de Ruth Verde Zein "Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha" defendida en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. En Ruth Verde Zein, el foco está en la definición de la Escuela Paulista entre los años 60' y 70', relacionando aspectos formales, materiales, constructivos y discursivos, allí encuentra la obra de PMdR su lugar ejemplar en ese proceso y en esa escuela.

Del año 2002 es la tesis de Maria Isabel Villac, leída en la Universidad Politécnica de Cataluña, que se titula "La construcción de la mirada. Naturaleza, Ciudad y Discurso en la Arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha".

En la Escuela de Arquitectura de Madrid se ha leído en el año 2006 la tesis "De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da Rocha", de José María García del Monte que se centra en el aspecto tecnológico de la producción del arquitecto.

En el año 2010, se ha leído la tesis de Ana Elisa Moraes Souto titulada “Projeto Arquitetônico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha”, en ella, la autora analiza 50 proyectos comprendidos entre los años 1958 y 2000, e investiga el papel que ocupa en ellos la noción de lugar.

En el año 2013 se publica la tesis de Catherine Otondo titulada “Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha”. Defendida en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad de São Paulo, FAU-USP. En ella la autora aborda la obra de PMdR desde un conjunto de reflexiones sobre el hacer creativo del arquitecto, basado en los diseños y la experiencia en los espacios construidos: “Pretendemos estudiar la contribución de Paulo Mendes da Rocha, considerando que el modo como el arquitecto proyecta y construye revela su pensamiento. Nuestro interés se fija, por lo tanto, en dos instancias: diseño y espacios construidos.<sup>12</sup>”

De la revisión de tesis desarrolladas sobre la obra de PMdR, ésta última quizás sea con la que más vínculos se halló, dada la naturaleza del tema, los intereses, y los autores consultados como por ejemplo la relación entre las nociones de Tiempo del filósofo Henri Bergson y la obra de PMdR. Para Otondo el diseño y las maquetas son más que un mero instrumento de representación en la obra de PMdR, funcionan como “el soporte material de la mediación entre pensamiento y concreción”<sup>13</sup>, aludiendo así a la noción bergsoniana de continuum o de no linealidad.

La diferencia con ésta, aunque se prefiera verlo más como un aporte a una construcción conjunta sobre la obra del autor en cuestión, es haber comprendido que el modo de imaginar de PMdR incluye a los dos extremos, el pensamiento y la concreción, en un único tiempo, sin mediación.

Así, el soporte material, sean dibujos o maquetas, son la expresión concentrada de al menos tres dimensiones fundamentales: “lo ético, lo técnico y lo formal”<sup>14</sup>, aspectos que se retroalimentan y que se conciben como un único tiempo dilatado, como una Duración, en términos bergsonianos, que es la noción filosófica que se entiende más se ajusta a lo que se sostiene en esta Tesis.

Esa construcción del problema de proyecto que en esta investigación se denomina lo ético-lo técnico-lo formal al analizar su proceso de trabajo se enfatiza con la relación que PMdR establece con lo “otro”, esto es cómo el concepto de Duración implica Solidaridad, “arrumar al otro, a lo otro” en palabras del propio PMdR, solidaridad que se hará visible tanto en la manera de entender la historia como instrumento de la memoria; en la construcción de lazos de sociedad con sus colaboradores; en la vinculación con el territorio, pero que también será registrada en los propios proyectos a partir de una serie de constantes encontradas (suelo-cubierta-apoyos) donde éstas actúan en común acuerdo para construir aquel deseo anhelado por PMdR que es “la ciudad para todos”, seguramente como expresión final de solidaridad, como discurso que se cristaliza en ese soporte material.

Por su parte el arquitecto Paulo Mendes da Rocha no ha desarrollado una producción teórica escrita en términos formales. Sin embargo, sus reflexiones, riquísimas, por cierto, se recogen en breves textos introductorios de su obra publicada, en conferencias, aulas dictadas en universidades y varias entrevistas desde las cuales se fue recogiendo su pensamiento, su concepción de la arquitectura y de la vida en general. Aquí, vale la pena mencionar a Guilherme Wisnik, arquitecto y crítico, quien ha sabido en más de una ocasión realizar las entrevistas y recogerlas en sus libros como por ejemplo en la ya mencionada revista 2G, N°45, donde entrevista a PMdR y a varios de sus colaboradores más cercanos; en “Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha”; o en “Encontros con Paulo Mendes da Rocha” todas de sumo interés para esta investigación.

Por lo tanto, se puede considerar a esta Tesis sobre el proceso de trabajo de PMdR como una profundización de ciertos aspectos que otras investigaciones indicaron acerca de su Obra, desde una mirada que si bien atiende a su producción particular, se centra sobre todo en su proceso proyectual-arquitectónico el que por cierto involucra el conjunto de su Obra como un único movimiento donde lo que interesa es la relación entre su modo de proyectar-construir y el tiempo que le es implícito, aportando una nueva lectura desde una mirada que se entiende no ha sido aún explorada por los trabajos de investigación que le preceden.

<sup>12</sup> OTONDO, Catherine. *Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. S.P. 2013. Pág. 14. [Traducción propia].

<sup>13</sup> *Ibidem*, Pág. 43.

<sup>14</sup> Se desarrollarán estas dimensiones del proceso proyectual-arquitectónico de la Obra de PMdR en el capítulo 3°.

# 2

## **INSTRUMENTACIÓN DE VARIABLES**

## VIII. PROBLEMA

A partir del Marco teórico, Diagnóstico de la situación actual esbozado anteriormente, se está en condiciones de perfilar el Problema de investigación. Lo que se pretende es iniciar una discusión sobre la artificial fragmentación, segmentación y división de roles que se produce entre las fases de proyecto y construcción características del proceso de producción contemporáneo. Proceso del cual, el hacer arquitectónico no se mantiene ajeno.

Gran parte de la arquitectura actual, aquella que inunda los medios de comunicación, congresos, escuelas de arquitectura y que se presenta como la representación más cabal de la Cultura dominante (se habla de Cultura en los términos que utiliza Agustín García Calvo), tiene una misión fundamental: ¡separar!, en definitiva, separar-nos, evitando relaciones profundas y duraderas.

La Cultura arquitectónica contemporánea está más interesada en el resultado que en la propia actividad arquitectónica. La documentación visual y textual es testigo de ello. Está dirigida a describir, explicar y dar a conocer el nuevo edificio, pero son escasos los documentos y debates que cuentan como protagonistas el proceso proyectual o el proceso constructivo. Las revistas especializadas, las publicaciones comerciales y la crítica exaltan al arquitecto desde la visión arquetípica del creador, inalcanzable, caprichoso y genial, desde la concepción del arquitecto como Artista (se habla de Artista en los términos que utiliza Agustín García Calvo). Así mismo los medios de información reseñan el proyecto, describiendo e ilustrando el nuevo edificio. La obra terminada. Pero no existen muchos espacios dedicados a comentar el proceso proyectual a través del cual se crea dicha obra. La reflexión sobre el modo de llegar a la concepción de una obra, todavía sigue siendo un secreto, un tabú, no se menciona como tal pero tampoco se aborda claramente.

Por otro lado no existen hábitos de auto-reflexión, ni diálogo sobre cómo se proyecta, ni sobre qué competencias y habilidades se ponen en juego para solucionar arquitectónicamente casos reales. Se utilizan las capacidades pero no se hacen conscientes. El concepto de proceso proyectual se asocia comúnmente más con el producto final e incluso con el objeto que está siendo proyectado, que con el proceso para crearlo. Son menos frecuentes las asociaciones del término relativas al proceso de creación. En las escuelas de arquitectura los propios alumnos reproducen esta concepción y en

consecuencia generalmente cuando piden que se les corrija su proyecto, no se refieren al trabajo del proceso proyectual, lo que les preocupa es el edificio que están realizando, el objeto-resultado.

Los esquemas convencionales de la disciplina reflejan ese modelo mecanicista, un tratamiento con poca o nula influencia entre las partes, que representa la posición teórica que mantiene hasta hoy la profesión: una concepción cartesiana del pensamiento y del proceso de creación del ser humano. Dicha postura intelectual respecto al proceso proyectual implica entre otras cosas:

- Un punto de inicio desde la hoja en blanco.
- Relaciones estancas entre las diferentes fases del proceso.
- Tratamiento superficial de las actividades que se desarrollan en el proceso.
- Desconocimiento total respecto al componente emocional o intuitivo que interviene en las diferentes actividades del proceso proyectual.

Este es el enfoque del proceso proyectual dirigido, más que a sus acontecimientos, a las facetas que los conforman, las cuales darán en su cumplimiento el resultado esperado. Si por una parte tenemos condicionamientos sociales y profesionales, por otro hay que añadir la dificultad inherente al estudio y la reflexión sobre el fenómeno proyectual.

### ¿Por qué se cree que ocurre esta fragmentación?

Estas decisiones responden, entre otras cosas, fundamentalmente a la ausencia de solidaridad entre los diferentes momentos, es decir, entre las etapas de un proceso proyectual, en el que la relación entre el hacedor y la actividad realizada se mediatizan debido a la especialización disciplinar; al desarrollo de tecnologías aplicadas; a la determinación del control de calidad; a la optimización de costos; a los tiempos de producción, tiempos del Mercado en definitiva; entre otros tantos factores que repercuten directamente en los procesos y se hacen evidentes en el hecho arquitectónico.

Asimismo estas fragmentaciones podrían explicar la baja calidad media de la arquitectura contemporánea que está en gran medida dominada por esta división del trabajo, por esta división en los procesos proyectuales, esto es lo que se cree que se ha perdido, esto es lo que se persigue comprender con la indagación en las nociones filosóficas del Tiempo y con el diagnóstico sobre lo que sucede en la sociedad en el capítulo 1º de esta Tesis, para así reflexionar sobre cómo los distintos modos de entender el tiempo repercuten en cómo vivimos, en cómo nos relacionamos y finalmente en cómo proyectamos. Esto es lo que se intentará poner en evidencia con la intención de recuperar la

inseparable actividad entendida como una Duración que transcurre entre pensar y hacer arquitectura. Y es así como el objeto de investigación de esta Tesis permitirá comprender que en el proceso arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha el tiempo transcurre como **Duración** y no como Sucesión, esto es que existe en su hacer “un tiempo dilatado” al modo explicitado por Henri Bergson. Duración en la cual las cosas no se separan, las etapas no se separan, donde hay Solidaridad entre las partes, donde unas partes acompañan a las otras en un todo indivisible que se concibe como un modo de hacer y pensar, en definitiva, como Arquitectura.

## IX. HIPÓTESIS

### IX.1. ¿Qué se sostiene en esta investigación?

Se sostiene que en la Obra de PMdR no existen discontinuidades entre la construcción del problema de proyecto y su expresión; entre pensamiento y materialización, entre su compromiso ético-político y su Obra; entre los participantes de un proyecto colectivo, entre límites político-territoriales, entre su arquitectura y el territorio; entre su arquitectura y la ciudad; entre su arquitectura y los detalles; entre sus edificios y los usos que propicia.

Y que esto sólo es posible a partir de un proceso proyectual-arquitectónico solidario, lo que implica concebir el tiempo como Duración y no como Sucesión, esto es, que existe en su hacer “un tiempo dilatado” al modo explicitado por Henri Bergson que se opone a un tiempo lineal y cronológico.

Es este proceso el que finalmente se ofrece como respuesta al estado actual de fragmentación en los modos de hacer y en la sociedad en general, lo que ha sido analizado en el diagnóstico inicial de esta investigación, reflexionando sobre la falta de relación entre el hacedor y el objeto terminado debido a la especialización disciplinar; al desarrollo de tecnologías aplicadas; la determinación del control de calidad; la optimización de costos; los acelerados tiempos de producción, tiempos del Mercado en definitiva; entre otros tantos factores que repercuten directamente en cómo se vive, en cómo se configuran las relaciones humanas y finalmente en cómo se hace arquitectura.

### IX.2. El proceso como noción central.

Acercarse al proceso proyectual-arquitectónico implica así adentrarse en la mente y el hacer del proyectista, en su modo, en su actitud, en su modo de hacer amorosamente.

Lo que interesa es el proceso por el cual atraviesa el hacedor, desde la situación inicial hasta la concreción de la obra. Entendiendo que la situación inicial es la descrita en el Diagnóstico. Esta postura se enfrenta directamente con el acto de hacer arquitectura, estableciendo el **Proceso** como noción central. ¿Qué proceso?:

- El que hace que el tiempo presente se dilate.
- El que instala en la Duración.
- El que hace que de la Sucesión se pase a la Duración.

Noción que a partir de ahora se denominará **Tiempo-Proceso**. De la cual se entiende que, si existe un proceso, este implica tiempo, pero no un tiempo cronológico de etapas sucesivas donde cada momento coincide con el espacio. Sino ese ir y venir como acción en el tiempo a la manera de Henri Bergson, haciendo de lo actual lo que se halla entre las dos puntas de un compás como campo de atención infinitamente extendido. Sólo ese tiempo dilatado o vital remitirá a los procesos creativos llevados adelante por los arquitectos en su hacer en sí mismo.

Por lo general, se conocen las obras terminadas de los arquitectos, se conoce el encargo inicial al cual se enfrentaron, incluso se conoce el lugar previo a su intervención. Pero se desconoce el **“entre”**, es decir lo que pasa en el medio, el **tiempo-proceso** por el cual el autor ha pasado.

Así como afirma Deleuze<sup>1</sup>, la obra es un bloque de sensaciones donde figura y materia son indivisibles, se podría de igual manera intuir que el acto de proyectar y el acto de construir también son indisolubles.

Brevemente, se puede hacer gráfico este proceso en algunas otras expresiones artísticas, ya estudiadas y dilucidadas, que sirven de motivación a la presente investigación:

- En la película “The Story of a Murderer” (Tom Tykwer) el perfume dilata el tiempo.
- En la película “Ratatouille” (Brad Bird) la comida dilata el tiempo.
- En la película “Vivir” (Akira Kurosawa) la construcción de una plaza dilata el tiempo.

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. ¿Qué es la filosofía?. Anagrama. Barcelona, 2013. Pág. 164.

- En el libro “En busca del tiempo perdido” (Proust) la magdalena dilata el tiempo.
- En el documental “Le mystère Picasso” (Henri Georges Clouzot) el propio pintar dilata el tiempo.

Se recogía antes, del libro el pensamiento y lo moviente de Bergson: “sucede, en casos excepcionales, que la atención renuncia de golpe al interés que tenía por la vida: inmediatamente, como por encanto, el pasado se torna presente”<sup>2</sup>.

A partir de esto, se puede intuir que el perfume, la comida, la construcción, la magdalena, el pintar: **liberan al hombre de la sucesión del tiempo al hacerlo recuperar la Duración.**<sup>3</sup>

Lo que cabe ahora es hacer visible-sensible este proceso de dilatación del tiempo en la propia Obra de Paulo Mendes da Rocha, esto significa rastrear (ver-buscar-investigar-descubrir) **dónde** se pone en evidencia el tiempo-proceso (elección de las obras a analizar donde el tiempo-proceso se verifique) para luego comprender **qué implica** (en qué medida impacta en el diagnóstico descripto) y **cómo** se llega a proceder de esa manera (detección de constantes que hagan visibles un determinado modo de proceder en arquitectura).

### IX.3. Preguntas de investigación.

- ¿Cómo son estos procesos de dilatación del tiempo?
- ¿Qué sucede en estos procesos de dilatación del tiempo?
- ¿Qué implica lo que sucede en estos procesos de dilatación del tiempo?
- y finalmente, ¿Cómo se llega a proceder de esa manera?

### IX.4. Respuestas provisionales.

Desde los antecedentes, lo primero que se hizo fue investigar qué dice cada uno de los autores citados sobre los procesos de dilatación del tiempo, para corroborar luego si se aplican al hacer arquitectónico. Algunas

<sup>2</sup> BERGSON, Henri. El pensamiento y lo moviente. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2013. Pág. 171.

<sup>3</sup> Algunos de estos ejemplos fueron utilizados en la Asignatura Morfología3 FAU, UNNE a cargo del Mgter. Arq. Sergio A. Fernández para expresar la noción de Dilatación del Tiempo.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Cactus, Buenos Aires, 2007. Pág. 103

<sup>5</sup> QUETGLAS, Josep. Escritos colegiales. Ed. Actar, Barcelona, 1997. Pág. 117.

<sup>6</sup> VALÉRY, Paul. Miradas al mundo actual. Losada. Buenos Aires. 1954. Pág. 109.

<sup>7</sup> ORTEGA Y GASSET, José. Intimidades. En Obras Completas Tomo II. Ed. Alianza Occidente. Madrid, 1933. Pág. 635, 636.

aproximaciones llegan desde G. Deleuze en su libro Pintura. El concepto de Diagrama: “ver la obra no como resultado, sino como una síntesis de tiempo. (pre-pictórico/ acto de pintar/ lo que sale del cuadro)”<sup>4</sup>.

Por otro lado J. Quetglas en su libro Escritos colegiales, dice: “Un arquitecturar que produce una arquitectura cualquiera, cuya forma no esté nunca acabada ni apuntada, cuya forma no exista sino como inagotable capacidad de encarnar sentido, como <<origen continuamente originante>> de la dotación de sentido: como los dibujos de Picasso registrados por la cámara de Clouzot, que pueden convertirse en una flor, un pez, un gallo, un sátiro: porque no tiene consistencia el dibujo, sino el dibujar”<sup>5</sup>.

De algún modo es también lo que expresa Paul Valéry en su libro Miradas al mundo actual: “Nuestros constructores de las grandes épocas han concebido siempre sus edificios de una sola vez, y no en dos movimientos del espíritu o en dos series de operaciones, unas relativas a la forma, otras a la materia. Pensaban, si me permiten la expresión, <<en materiales>>”<sup>6</sup>.

## X. OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio es **el proceso arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha** concebido como un todo, como un germen que contiene desde la formulación del problema de proyecto, la expresión y concreción de la obra.

El arquitecto fue elegido entre otros profesionales que también se ajustan al modo de trabajo que se intenta comprender. La decisión se vio impulsada por el conocimiento y la cercanía laboral con algunos de sus discípulos, por el acceso a información sobre sus procesos de proyecto y por la proximidad física para visitar su producción.

Sin embargo, cabe decir también que entre PMdR y el tesista existe, como diría Ortega sobre la vocación, una “virtual calidad de irremediable elección”<sup>7</sup>. No es una falsa elección, no es uno entre varios que se podrían haber elegido.

## XI. OBJETIVOS

¿Qué se pretende con esta Tesis?

- Ver a PMdR hacer sin intermediarios.

¿Para qué?

- Para que cualquiera pueda hacer, a partir de verlo hacer.
- Ahora, sobre todo más que antes.
- Se pretende hacer ver a los que no lo vieron, a los que no lo verán hacer.
- Para ello es necesario suspender la cronología propia del relato histórico, los intermediarios.
- Permitiendo así una visión sincrónica donde ver a PMdR hacer en la más completa simultaneidad.

Brevemente, se pretende “sacar el molde” al proceso proyectual-arquitectónico de PMdR.

¿Qué es “sacar el molde”?

- Es poner en palabras, expresar como piensa y hace, revelar su Obra.

Entendiendo, como dice Quetglas, que “las arquitecturas son situaciones de hecho: duras, materiales, opacas. Los discursos, las palabras, son más ligeros, tratan de adaptarse a las arquitecturas como gasas (...). El discurso saca el molde de la arquitectura (...)”<sup>8</sup>.

¿Para qué “sacar el molde”?

- Para expresar lo que hizo y el modo en que lo hizo.
- Para luego poder hacer así, de ese modo, sin separación, relacionando todo con todo, haciendo de modo solidario, de modo fraterno.

### XI.1. Objetivo general.

La tesis persigue como objetivo general: establecer el rol del tiempo en el proceso arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha.

### XI.2. Objetivos específicos.

Para alcanzar el objetivo general planteado, se establecen una serie de objetivos específicos:

- Diferenciar las distintas nociones de tiempo (universal/cronológico o singular/dilatado).
- Elucidar las implicancias de estas distintas nociones de tiempo y por tanto las consecuencias de un modo u otro de hacer arquitectura.
- Determinar el rol del tiempo-proceso (tiempo-dilatado) en la Escuela Paulista como modo de realización de una construcción colectiva.
- Determinar el rol del contexto del Arquitecto PMdR: la Escuela Paulista; sus colaboradores; su ámbito de trabajo; entre otros.
- Analizar las obras y proyectos del Arquitecto PMdR.
- Revisar críticamente y decodificar los modos de operar en el universo de obras del arquitecto seleccionado según las variables surgidas del marco teórico y del diagnóstico inicial.
- Reconstruir y discernir el rol del tiempo en el proceso creativo del arquitecto PMdR de modo tal de poder analizar, ejecutar y gestionar de manera crítica y creativa la actividad proyectual.
- Establecer un cuerpo de constantes propias de la arquitectura, que exprese un tiempo distinto al del Mercado, es decir al tiempo como sucesión.

## XII. METODOLOGÍA

Siendo una investigación exploratoria, los métodos puestos en práctica son:

### Hermenéutico-Interpretativo.

Se analizaron los textos teóricos presentados en esta Tesis y en los planes acreditados, los que constituyen el instrumento conceptual con el cual se trabajó. Por otra parte, las obras seleccionadas, fueron estudiadas y analizadas a la luz de estos instrumentos conceptuales y de la situación de partida descripta. Por ello, las Variables analizadas en las obras se fijaron en función de los conceptos establecidos como puntos de anclaje a partir de los textos de referencia y del diagnóstico esbozado.

### Comparativo.

Las implicancias del modo de hacer y entender la arquitectura del hacedor en cuestión han surgido del contraste entre las obras seleccionadas, el instrumento conceptual construido o Variables, y los textos referentes del propio arquitecto.

<sup>8</sup> QUETGLAS, J. Lo que no he leído. A casandra. Cuatro charlas sobre mirar y decir. E. Asimétricas, Madrid. 2021. Pág. 39.

### Crítico - Evaluativo.

A partir de las comparaciones realizadas, se comprendió y fundamentó las nociones que derivan particularmente de estas relaciones y su traducción a recursos propios del proceso de diseño entendido como Duración o tiempo-vivo. Estos recursos constituyen las constantes develadas y ajustadas durante el desarrollo de esta investigación.

## XIII. VARIABLES

Los conceptos “variables” surgidas del Marco Teórico y de la situación descripta como Diagnóstico permiten atravesar las Obras para así develar ciertos recursos arquitectónicos e instrumentales que expresen y definan el tiempo-proceso de Paulo Mendes da Rocha. Estos son:

- Un modo de hacer como **Duración** frente a un modo de hacer como Sucesión-Fragmentación. (Henri Bergson)
- Un modo de hacer como **No Trabajo** frente a un modo de hacer como Trabajo. (Agustín García Calvo)
- Un modo de hacer como capacidad de **Jugar** frente a un modo de hacer como in-capacidad de Jugar. (Humberto Maturana Romesín)
- Un modo de hacer **Solidario** frente a un modo de hacer In-solidario. (Georges Duby)
- Un modo de hacer **Sólido** frente a un modo de hacer Líquido. (Zygmunt Bauman)
- Un modo de hacer **Fraternal** frente a un modo de hacer Narcisista. (Enrique Del Percio)
- Un modo de hacer **Experiencial** frente a un modo de hacer Espectacular. (Guy Debord)
- Un modo de hacer según la **Tradición** frente a un modo de hacer según la Cultura. (Agustín García Calvo)
- Un modo de hacer **Amoroso** frente a un modo de hacer Violento. (Enrique De Rosa)
- Un modo de hacer arquitectura de la **Imaginación** frente a un modo de hacer arquitectura de la Fantasía. (Adolf Loos /Josep Quetglas)<sup>9</sup>
- Un modo de hacer arquitectura **Moderna** frente a un modo de hacer arquitectura del Espectáculo. (Josep Quetglas)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Dicha Variable se desarrolla en el capítulo 3º de esta Tesis.

<sup>10</sup> Ibídem.

A partir de atravesar con estas variables la obra de PMdR, se estará en condiciones de afirmar que Paulo Mendes da Rocha tiene:

- Un proceso arquitectónico como “Duración”.
- Un proceso arquitectónico como “No Trabajo”.
- Un proceso arquitectónico como “Juego”.
- Un proceso arquitectónico “Solidario”.
- Un proceso arquitectónico “Sólido”.
- Un proceso arquitectónico “Fraternal”.
- Un proceso arquitectónico “Experiencial”.
- Un proceso arquitectónico como “Tradición”.
- Un proceso arquitectónico “Amoroso”.
- Un proceso arquitectónico como “Imaginación”.
- Un proceso arquitectónico “Moderno”.

Y que por otro lado, con su modo de hacer, se opone a:

- Un proceso arquitectónico como “Sucesión”.
- Un proceso arquitectónico como “Trabajo”.
- Un proceso arquitectónico como “incapacidad de Juego”.
- Un proceso arquitectónico “In-solidario”.
- Un proceso arquitectónico “Líquido”.
- Un proceso arquitectónico “Narcisista”.
- Un proceso arquitectónico “Espectacular”.
- Un proceso arquitectónico como “Cultura”.
- Un proceso arquitectónico “Violento”.
- Un proceso arquitectónico como “Fantasía”.
- Un proceso arquitectónico como “Espectáculo”.

Lo que aquí se sostiene se comprobará en el discurrir de la investigación a partir del análisis de testimonios escritos del arquitecto y de su Obra construida.

# 3

## **TIEMPO-PROCESO DE PMdR**

## XIV. PROCESO PROYECTUAL-ARQUITECTÓNICO

### XIV.1. Análisis de su tiempo-proceso a partir de sus escritos y entrevistas.

#### XIV.1.1. La dimensión ético-técnico-formal. En el proceso de PMdR. Lectura del libro de Paulo Mendes da Rocha: Maquetes de Papel.<sup>1/ 2</sup>



[38]

En Abril de 2006 Paulo Mendes da Rocha es invitado a realizar un seminario en la ciudad de Curitiba en el Instituto G Arquitectura, cuya sede es una casa construida por Vilanova Artigas (1953). En él, el profesor **compartió su modo de proyectar y su materialización en maquetas de papel.**

Dicha clase teórico-práctica fue recogida en el libro Maquetes de papel. Paulo Mendes da Rocha, Cosac Naify. São Paulo. 2007. En España, se publicó su traducción como Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha.

A partir de la lectura y el análisis del texto, se realizan una serie de preguntas de manera de destacar fragmentos que permitan comprender o al menos acercarse al modo de reaccionar o hacer arquitectura de Paulo Mendes da Rocha. Intentando **develar la estructura de pensamiento que yace en el proceso proyectual-arquitectónico** que el arquitecto describe a lo largo de sus conversaciones, recuerdos y pliegues de papel.

<sup>1</sup> ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

<sup>2</sup> Versión en español: WISNIK, Guilherme. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha. Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

<sup>3</sup> BENÍTEZ, Solano, TEDxAsunción, 2012. fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=QEbvIJOdF5Y>

¿Cuál es la cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos?

PMdR: “La cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos **es imaginar cosas que todavía no existen**”.

Cabe aquí mencionar unos párrafos de una conferencia que dictara el arquitecto paraguayo Solano Benítez: La imaginación como herramienta de construcción social.<sup>3</sup>

En ella Solano Benítez decía lo siguiente: “La crisis en la que vivimos ahora no es una crisis de falta de conocimiento o de producción de conocimiento. **La crisis a la cual nos enfrentamos hoy, es una crisis de falta de imaginación.**

No es que no conozcamos la maravilla de lo que nos rodea, lo que no hemos sido capaces de poder hacer es transformar la posibilidad de las personas que viven en nuestro planeta, más del 60% bajo condiciones difíciles y más de un 30% bajo condiciones miserables.

Para lograr este enfrentamiento en el que estamos, hemos hecho de la detentación del conocimiento la herramienta según la cual se premia y se articula toda nuestra sociedad. Y hemos penalizado todo aquel intento que produzca una nueva condición, entendiendo y **aplastando la imaginación como recurso más importante que tenemos**”.

Se recuperan las dos afirmaciones que hacían los dos arquitectos.

PMdR: “**La cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos es imaginar cosas que todavía no existen**”.

Solano Benítez: “**La crisis a la cual nos enfrentamos hoy, es una crisis de falta de imaginación**”.

Así, pareciera que la imaginación es el tema central a tener en cuenta:

- Paulo Mendes da Rocha pone la atención en **la imaginación.**
- Solano Benítez pone la atención en **la falta actual de imaginación.**

Ambos coinciden en la importancia de la **imaginación**, a priori, también sostendrían lo que se viene denunciando con la contraposición entre la sociedad solidaria y la sociedad in-solidaria, si así fuera se debería poder demostrarlo.



[39]

Continuando con las preguntas a PMdR a partir del libro Maquetas de papel.

¿Cómo se aborda la cuestión de la imaginación?

¿Cómo se da el proceso de imaginación en su hacer?

¿Cómo se da ese “imaginar cosas que todavía no existen”?

PMdR: “Para abordar esa cuestión debemos comenzar recurriendo a aquello que la experiencia humana ha acumulado en forma de conocimiento, (...) **un arquitecto debe pensar inicialmente en la historia de la arquitectura.** (...) Me viene a la mente la imagen de Stonehenge, esas piedras apoyadas en un frágil equilibrio milenario. Me refiero a Stonehenge por lo siguiente: si vamos a hacer un proyecto, ante todo hay que **ser capaz de evocar la memoria sobre un saber**, aunque no se tenga conciencia de que se sabe”.

PMdR: “Por otro lado, se ha descrito la ciudad contemporánea como algo desafortunado: congestión de tráfico, contaminación, etc. ¿No es cierto? Todos nosotros estamos en el mismo barco a la hora de repensar todo esto; es decir, **tenemos que recurrir a lo que se denomina una visión crítica sobre la situación.** No aceptar esto o aquello, sino preguntar ¿de qué se está hablando?”.

PMdR: “La ciudad constituye el espacio ideal del hábitat humano y necesita proyectarse. Las cosas no pueden darse por un azar histórico, con desviaciones de intereses particulares; tenemos que acomodar a la población dentro de las ciudades de la forma más ordenada posible, y no sólo vender terrenos, como quieren los especuladores inmobiliarios, ya que eso provoca un gran desastre. **La ciudad es para todos.** Son los impuestos los que pagan el asfaltado, el alcantarillado, el transporte público y no los individuales, pues, como sabemos, el automóvil entorpece la circulación por las calles, no permite andar, y además contamina la atmósfera. Todo esto sucede en Londres, Ámsterdam, Milán, São Paulo... no tiene nada que ver con el Tercer Mundo”.

¿Se podría decir que “La ciudad para todos” es un manifiesto en su Obra, un anhelo a alcanzar?

PMdR: “Debemos **comprender la dimensión política de nuestra profesión**; es decir, influir de un modo justo en los municipios y gobiernos regionales para cambiar la mentalidad de ocupación del territorio, para que se adopten modelos nuevos y se transformen poco a poco esos lugares en algo mejor, para que se demuestre la gran ventaja que supone vivir en esta o aquella ciudad”.

¿Qué otras cuestiones mencionaría que son necesarias tener en cuenta cuando se aborda “imaginar cosas (la ciudad para todos) que todavía no existen”?

PMdR: “Otra de las cuestiones es: ¿cuál es el carácter de esa ciudad?, ¿Qué va a expresar? Son aspectos filosóficos, sin duda, y también antropológicos y geográficos, y es por ello por lo que en teoría la arquitectura es tan interesante y por lo que resulta tan fácil que degenera, pues no se trata sólo de una cuestión de la cantidad de conocimientos que se tengan. Por un lado el arquitecto tiene que conocer la mecánica de los fluidos, de los suelos, las técnicas constructivas, la resistencia de los materiales pero, por otro, sólo puede saberlo todo de forma singular”.

PMdR: “Es decir, **la arquitectura es una forma singular de conocimiento**, algo complejo de definir; **se recurre<sup>4</sup> a la historia, a la ternura, a la memoria, a la realización y se decide: ¡ahora voy a hacerlo!**”

Volviendo sobre la pregunta inicial: ¿cuál es la cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos?, a lo que PMdR respondía:

<sup>4</sup> Ese re-currir: ese **correr al encuentro con lo pasado** se emparenta con la actitud de la sociedad del año 1000, de la sociedad Solidaria que sostiene G. Duby.

- Imaginar cosas que todavía no existen.
- Imaginar “la ciudad para todos” que todavía no existe.

Por lo tanto para PMdR, **imaginar es el medio, el modo de hacer:**

- Cosas que todavía no existen.
- “La ciudad para todos” que todavía no existe.

La imaginación podría ser entendida como **el tiempo-proceso de PMdR**, “la forma singular de conocimiento” que lleva adelante la arquitectura para lograr cosas que todavía no existen.

PMdR: “Algo complejo de definir; se recurre a la historia, a la ternura, a la memoria, a la realización y se decide: ¡ahora voy a hacerlo!”

Sintetizando, imaginar es para PMdR la manera de convocar cosas que todavía no existen. Para ello, menciona, un arquitecto debe:

- Recurrir a una visión crítica sobre la situación. No aceptar esto o aquello, sino preguntar.
- Comprender la dimensión política de nuestra profesión.
- Evocar la memoria sobre un saber.
- Pensar inicialmente en la historia de la arquitectura.

Entonces, si imaginar es un tiempo-proceso, estos actos son necesarios para convocar cosas que todavía no existen:

- Recurrir a una visión crítica.
- Comprender la dimensión política.
- Evocar la memoria sobre un saber.
- Pensar en la historia de la arquitectura.

Solano Benítez decía: “La crisis a la cual nos enfrentamos hoy, es una crisis de falta de imaginación”<sup>5</sup>.

Si la crisis actual es una crisis de falta de imaginación, estos actos son necesarios para convocar cosas que todavía no existe:

- Recurrir a una visión crítica.
- Comprender la dimensión política.
- Evocar la memoria sobre un saber.

---

<sup>5</sup> BENÍTEZ, Solano, TEDxAsunción, 2012. fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=QEbvIJOdF5Y>

<sup>6</sup> El **Juego** entendido como tiempo lleno, vivo y pleno en contraposición al tiempo del **Trabajo**: “actividad carente de todo interés o satisfacción en sí misma, y sólo justificada por el fin o resultado que se va a alcanzar o se cree que se va a alcanzar por medio de ella”(Agustín García Calvo)

- Pensar en la historia de la arquitectura.

Cabría preguntarse entonces, ¿Si estos actos estarían o no siendo tenidos en cuenta en la arquitectura actual, por los arquitectos en sus procesos para convocar cosas que todavía no existen?.

Continuando con las preguntas a PMdR.

¿Cuál es el objetivo del seminario?

PMdR: “Nos encontramos en este curso para **jugar**”.

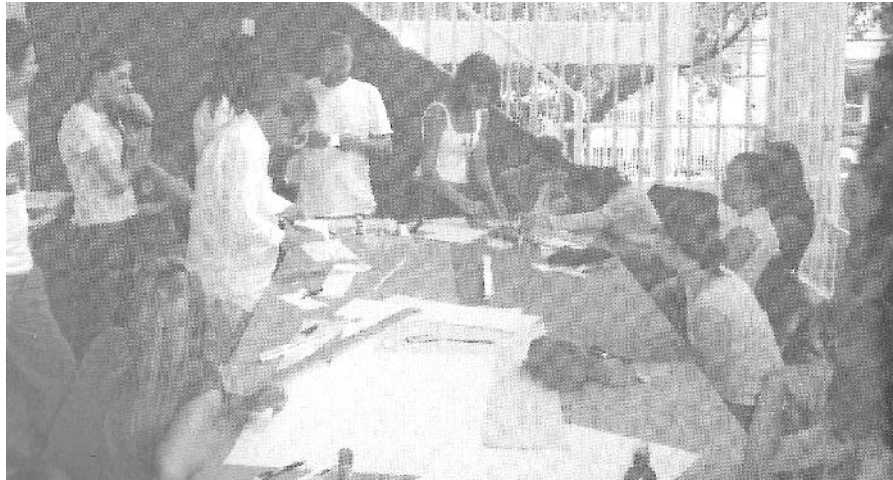
¿Qué es jugar para Ud?

PMdR: “**El sentido más legítimo de la dignidad humana**, que es la parte lúdica y erótica de la vida, muy ligada a todo descubrimiento científico, a la personalidad de cualquiera que trabaje seriamente y que sea consciente de la dignidad del niño, que al jugar es independiente y creativo; es decir, un niño es capaz de estar alegre porque lo sabe todo”.

De alguna manera se podría inferir que para Paulo Mendes da Rocha la condición necesaria para imaginar cosas que todavía no existen es **JUGAR**<sup>6</sup>.

Así jugar es para PMdR:

- El sentido más legítimo de la dignidad humana (como la de los niños).
- La parte lúdica y erótica de la vida.
- Ser independiente.
- Ser creativo.
- Estar alegre.



¿Qué se ve en la foto del libro<sup>7</sup> en la página 12? A los alumnos y a PMdR cortando y plegando tiras de papel durante el seminario de maquetas de papel. A los alumnos y a PMdR **JUGAR** durante el seminario de maquetas de papel.

¿Por qué hacer un seminario de maquetas de papel?

PMdR: “La idea de hacer un curso sobre maquetas me pareció muy hermosa”.

PMdR: “**No se trata de construir la maqueta para que sea exhibida y, en último término, para vender ideas, sino de construirla como un croquis:** esa maqueta que se hace en soledad, no para enseñársela a alguien”.

PMdR: “Es una maqueta que **se construye como un ensayo de aquello que se está imaginando.** El croquis, la maqueta en blanco de un libro, una idea incipiente... como el poeta cuando emborriona la página, cuando toma notas; ese croquis que nadie discute”.

¿Qué rol cumplen estas maquetas en su proceso proyectual-arquitectónico?

PMdR: “Se trata de **la maqueta como instrumento de proyecto**”.

PMdR: “En vez de dibujar, se construye la maqueta. No tiene nada que ver con las maquetas profesionales del maquetista, que tienen la función de mostrar la idea acabada, un objeto que puede encargarse para ser expuesto y que tiene su valor. **La maqueta en este caso es un instrumento que forma parte del proceso de trabajo, pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas**”.

- Para PMdR, la maqueta es el equivalente a un croquis, una idea incipiente.
- Para PMdR, la maqueta se hace en soledad.
- Para PMdR, la maqueta es un ensayo de aquello que se está imaginando.
- Para PMdR, la maqueta es un instrumento que forma parte del proceso de trabajo (su tiempo-proceso).
- Para PMdR, las maquetas son pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas.

[40]

¿Cuál es la relación de estas maquetas con el proceso de imaginación?

PMdR: “Lo interesante -a mí me lo parece y por ello estoy hablando hoy de ello- es que, **en esa extensión del raciocinio<sup>8</sup>, el objeto ya existe en la medida en que está configurado en nuestra mente,** en el sentido de dominar la imaginación para que el objeto sea aquello que se quiere construir”.

¿A qué tipo de maqueta se refiere y cuál es su importancia en el proceso?

PMdR: “La idea de prever, la idea de la maqueta resulta fundamental (...). Las maquetas informáticas, por ejemplo, deben elaborarse después y no pueden sustituir ese **momento de experimentación** realizado no sólo como croquis, sino en forma de pequeñas maquetas. De este modo **es posible ver mejor lo que se desea hacer**”.

PMdR: “Por otro lado no hay que confundir; este tipo de maqueta sencilla que se hace en soledad, sobre la mesa, es insustituible; no necesita herramientas, no necesita nada; **se trata de un momento indispensable**”.

PMdR: “¿Por qué hacer maquetas de prueba? Todo el mundo conoce las maquetas de aviones, la prueba del chasis, el túnel de prueba de la maqueta de un barco. Todos hemos visto las preciosas fotografías de las maquetas que

<sup>7</sup> Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

<sup>8</sup> Como apunta Bergson en “El pensamiento y lo moviente”, se trata de una dilatación del tiempo que se instala en la Duración.

hacia Antoni Gaudí con los saquitos colgados. ¡Eso es una maqueta de ensayo! **Se construye la maqueta para poder ensayar después de haber sido creada en la mente”.**

<b>El tiempo-proceso de PMdR.</b>	
La cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Imaginar cosas que todavía no existen.</b></li> </ul>
Para ello son necesario ciertos actos:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recurrir a una visión crítica.</b></li> <li>• <b>Comprender la dimensión política.</b></li> <li>• <b>Evocar la memoria sobre un saber.</b></li> <li>• <b>Pensar en la historia de la arquitectura.</b></li> </ul>
La condición para llevarlo adelante es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>JUGAR.</b></li> </ul>
Jugar/ensayar con:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas.</b></li> </ul>
Con pequeñas y sencillas maquetas:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Es posible ver mejor lo que se desea hacer.</b></li> </ul>

Esquema del tiempo-proceso de PMdR, hasta aquí, en el cual se reconocen tres momentos que se interrelacionan en su devenir.

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:

**1**

- **Recurrir a una visión crítica.**
- **Comprender la dimensión política.**

**2**

- **Evocar la memoria sobre un saber.**
- **Pensar en la historia de la arquitectura.**

**3**

- **Jugar y ensayar con pequeñas y sencillas maquetas.**

[41]

Tiempo-proceso de PMdR.

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:<sup>9</sup>

**1**

**Lo Ético en la obra de PMdR.**

**2**

**Lo Técnico en la obra de PMdR.**

**3**

**Lo Formal en la obra de PMdR.**

[42]

**Tiempo-proceso de PMdR.**

---

<sup>9</sup> Para el análisis que se está construyendo, entiéndase **lo Formal** como aquello que contiene una acción sobre un conjunto de determinaciones. Acción que se da en un tiempo continuo. Estos es, Forma no como resultado, fijo. Sino como un devenir del problema construido del proyecto.

Un breve paréntesis, para mencionar una entrevista de G. Wisnik: Entrevista con Paulo Mendes da Rocha y sus colaboradores.<sup>10</sup>



[43]

Lectura de la entrevista a Paulo Mendes da Rocha y subrayado de algunos conceptos que puedan ayudar.

Guilherme Wisnik: “Hace más de diez años que cambiaste tu forma de trabajar. Optaste por trabajar asociado a colaboradores externos en lugar de mantener un estudio propio con una estructura tradicional. ¿A qué se debe este cambio?”

PMdR: “Creo que es una consecuencia de carácter estratégico ante la situación actual que vive la ciudad de São Paulo, pues la arquitectura es una actividad ligada inexorablemente a empresas, promotores, inversiones, dinero, leyes, gobiernos, etc. A partir de cierto momento me di cuenta de que **con una estructura profesional de carácter empresarial se perdía mucha libertad** ya que, desde el punto de vista del trabajo, dicha estructura acaba favoreciendo una eterna repetición de siempre lo mismo que desprecia el valor del aprendizaje”.

PMdR: “Como dijo Karl Marx, si un operario teje dentro de una cadena de producción, el resultado será un tejido, **pero el valor del proceso no radica exclusivamente en ese tejido, sino también en el efecto de experiencia**

**de ese trabajo**, en saber que el próximo tejido no será una mera repetición del primero”.

PMdR: “Además, los arquitectos que colaboran conmigo no son gente que uno pueda administrar empresarialmente como si fueran funcionarios. Por tanto, creo que el cambio de estructura que sufrió mi estudio fue algo espontáneo que surgió de la **confluencia de un grupo de personas que tiene en común cierta idea de solidaridad** respecto a las posibilidades de nuestro trabajo -tanto desde el punto de vista humano como desde el de los recursos técnicos implicados-, lo que significa que cada uno de nosotros posee su propia autonomía; yo los convocó cuando se presenta una propuesta interesante que nos pueda reunir”.

PMdR: “Es una visión de schieramiento [despliegue], como dice Manfredo Tafuri a propósito del arsenal de Venecia:<sup>11</sup> una escuadra que **defiende sus propias convicciones de una forma clara, no como dogma, sino como esperanza**, como confianza en los recursos de la arquitectura. En tanto que grupo, o schiera, concebimos la arquitectura como una posibilidad de discurso”.

PMdR: “En el fondo, consiste en una estrategia de confrontación: **¿cómo encarar el ejercicio profesional en una sociedad como la actual?** En otras palabras, se trata de una forma de evitar los pequeños tropiezos que nos pueden causar una organización de carácter empresarial y que nos desvían de los problemas esenciales, porque, en el fondo, **hacemos del trabajo un motivo de reunión**”.

PMdR: “Lo que se encuentra detrás de todo esto es nuestra escuela, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de São Paulo, ya que, de modo ejemplar, resulta de una universidad que se centra en el conocimiento que se produce en la facultad de Filosofía, en el ámbito crítico, y en el de la Escuela Politécnica, en el técnico. **En origen, Flávio Motta y Vilanova Artigas fueron los responsables de esa particular reunión de conocimiento** que supone, también, la reunión de un equipo concreto. Por tanto, como dice el padre Antônio Vieira, el árbol tiene raíces, troncos,

<sup>10</sup> WISNIK, Guilherme, Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008, pág. 133 a 143.

<sup>11</sup> Véase el prefacio de Manfredo Tafuri del libro: CONCINA, Ennio. L’Arsenale della Repubblica di Venezia. Electa Mondadori, Milan, 2006.

vástagos, ramas, hojas, flores y frutos. Yo veo la FAU como el árbol de Vieira y me siento uno de sus frutos”.

A continuación algunos fragmentos de la entrevista a los colaboradores de Paulo Mendes da Rocha y subrayado de algunos conceptos que puedan ayudar.

Guilherme Wisnik: “¿Quién de vosotros llegó a trabajar en el estudio de Paulo antes de convertirse en un colaborador externo?”

Milton Braga (MMBB Arquitectos): “En realidad, São Paulo, como sucede también en Oporto, tiene una “escuela” de arquitectura; es decir, al reunir un grupo de colaboradores que comparten una serie de principios comunes, Paulo sabe que no necesitará explicar las cosas desde el principio, ya que todas esas asociaciones parten de una gran identificación personal, lo que implica compartir ideas. Creo que Paulo no encontró grandes dificultades en montar esta estructura de trabajo porque en São Paulo existe una “escuela paulista” que no trata tanto sobre la tradición del hormigón armado -tal como se dice por ahí-, **sino de una práctica basada en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa. Consiste más en una “acción” que en una “forma”,** como afirma Sophia Telles<sup>12</sup>, y quizá el gran drama de los arquitectos paulistas de ese grupo sea cómo hacer que esa tradición no caiga en el manierismo y potencie la capacidad de reflexión. Es menos un Know-how para producir -que ya es un punto de partida- y más un Know-how para pensar. Ese es el principal desafío para quienes trabajamos con él”.

José Armênio de Brito Cruz (Piratininga Arquitectos Associados): “La asociación entre Paulo y sus colaboradores es, esencialmente, una asociación de ideas, una construcción del pensamiento que se produce a través de las obras. ¿Cómo vamos a enfrentarnos a la cuestión de la gravedad, de la geografía, del material empleado? **El objeto del proyecto es la formulación de esas preguntas, no las posibles respuestas** que uno pueda dar por su cuenta. En la FAU, Artigas hablaba mucho de eso a los alumnos: **“Si formulas bien una pregunta, ya tienes el 90% del trabajo hecho. Pero si no sabes formularla, no sabes lo que estás haciendo”.** Paulo hace exactamente lo mismo: da respuestas muy oportunas que llevan implícita toda la formulación del problema”.

Guilherme Wisnik: “¿Cómo podría definirse esa forma de trabajar? ¿Es posible afirmar que existe un **método** que sustenta sus ideas?”

Eduardo Colonelli (Escritório Paulistano de Arquitetura): “No creo que Paulo tenga un método de trabajo muy definido, sino que en su caso **lo que predomina es cierta visión del mundo.** Así, cada obra puede evolucionar de distintas formas siguiendo una pauta, ya que **lo que cuenta es la interpretación del problema.** El trabajo siempre comienza dando vueltas a las preguntas”.

Milton Braga (MMBB Arquitectos): “A la hora de comenzar un proyecto, Paulo ignora deliberadamente ciertos detalles como la legislación, el presupuesto, el contrato, los permisos legales, todas las responsabilidades burocráticas. De este modo desarrolla el proyecto con total libertad -o incluso con una **irresponsabilidad calculada-**, contando con que el equipo sabrá revisar y calibrar dichas cuestiones en algún momento. Lo hace a propósito, exactamente para poder reflexionar a partir de lo que importa, y no de la generalidad de los condicionamientos. Es decir, es una estrategia que evita enredarse en detalles **para formular mejor el problema** de lo que verdaderamente importa”.

Fernando de Mello Franco (MMBB Arquitectos): “(...) Sin que ello signifique una restricción o una especialización”.

Pedro Mendes da Rocha (Pedro Mendes da Rocha Arquitectos/ Arte3): “La relación entre jefe y empleado es algo desastroso, y Paulo ha conseguido zafarse de ella, pues en nuestro caso la relación comercial real se produce con el cliente y no entre los arquitectos. **Entre nosotros, arquitectos, debe producirse una solidaridad mutua.** Es decir, las personas se sienten más comprometidas con el proyecto y **la relación se hace más solidaria”.**

Martín Corullón (Metro Arquitectos Asociados): “La red funciona de verdad, y tengo la impresión de que, actualmente, Paulo consigue ver al mismo tiempo todos los proyectos y equipos. Trabaja como Garry Kasparov, jugando partidas de ajedrez simultáneas, sabiendo mantener la independencia de cada juego e ir sosteniéndolos todos al mismo tiempo. El ajedrez es una buena metáfora, porque Paulo arranca los proyectos como quien arranca una jugada, y nosotros, los colaboradores, tenemos que reaccionar y proponer, manteniendo la tensión de la partida hasta el final, hasta el jaque mate. **El proceso se lleva a cabo mediante acción y reacción.** Creo que, desde el

<sup>12</sup> Véase: TELLES, Sophia. “A arquitetura como ação”. Folha de São Paulo (Jornal de Resenhas), 9 de mayo de 1998.

punto de vista creativo, se trata de un método un tanto paranoico, donde están en juego toda la complejidad y la consistencia del proyecto, algo que tiene que ver con el propio proceso de constante colaboración”.

Fernando de Mello Franco (MMBB Arquitectos): “Creo que, en el proceso de trabajo, Paulo adopta una postura eminentemente republicana, **congregando la opinión del otro, la participación, no sólo como derecho, sino sobre todo como deber de quien participa de una acción colectiva.** Quien no tiene opinión no interesa en el diálogo, y el proyecto es el resultado de un diálogo intenso”.

Guilherme Wisnik: “¿Qué sucede con la cuestión de la proximidad a Paulo y la obra de cada uno de vosotros? Utilizando una idea a la que él hace referencia a menudo, ¿sentís alguna “angustia de las influencias?””<sup>13</sup>

José Armênio de Brito Cruz (Piratininga Arquitectos Associados): “Yo no veo ningún problema en ese aspecto. Ese asunto de la influencia termina pareciendo una cuestión de gesto, de estilo, de manierismo, y yo no entiendo la arquitectura de esta manera. Sí, su influencia es innegable en mi forma de pensar, es decir, en mi vida, y no solo en la arquitectura. No puedo disociar las cosas. Yo vivo, no reproduzco gestos arquitectónicos”.

Algunas características que se hacen evidentes en la entrevista a Paulo Mendes da Rocha sobre su tiempo-proceso:

- Es un tiempo-proceso en **colaboración.**
- Es un tiempo-proceso **libre de cualquier estructura empresarial**<sup>14</sup>.
- Es un tiempo-proceso que **valoriza la experiencia.**
- Es un tiempo-proceso de **confluencia de ideas en un grupo de personas.**
- Es un tiempo-proceso **solidario.**
- Es un tiempo-proceso que **reúne lo humano y lo técnico.**
- Es un tiempo-proceso que **defiende convicciones como esperanza.**
- Es un tiempo-proceso que **concibe la arquitectura como discurso.**
- Es un tiempo-proceso de **búsqueda de los problemas esenciales.**
- Es un tiempo-proceso que **hace del trabajo un motivo de reunión.**
- Es un tiempo-proceso que se **centra en el conocimiento que se produce en el ámbito crítico y en el técnico.**

<sup>13</sup> Hace referencia al libro: BLOOM, Harold. The anxiety of influence: A theory of poetry. Oxford University Press. Oxford, 1973.

<sup>14</sup> Lo que implica para PMdR ser libre de: empresas, promotores, inversiones, dinero, leyes, gobiernos, etc.

- Es un tiempo-proceso que se **origina en Flávio Motta y Vilanova Artigas como responsables de esa particular reunión de conocimiento.**

Algunas características que se hacen evidentes en la entrevista a los colaboradores de Paulo Mendes da Rocha sobre su tiempo-proceso:

- Es un tiempo-proceso que **reúne un grupo de colaboradores que tienen una “escuela” en común (FAU-USP).**
- Es un tiempo-proceso **basado en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa.**
- Es un tiempo-proceso que **consiste más en una “acción” que en una “forma”.**
- Es un tiempo-proceso cuyo objeto es la formulación de preguntas, no las posibles respuestas.
- Es un tiempo-proceso que da respuestas muy oportunas que llevan implícita toda la formulación del problema.
- Es un tiempo-proceso donde **lo que cuenta es la interpretación del problema.**
- Es un tiempo-proceso que comienza dando vueltas a las preguntas.
- Es un tiempo-proceso que al inicio ignora deliberadamente ciertos detalles como la legislación, el presupuesto, el contrato, los permisos legales, todas las responsabilidades burocráticas.
- Es un tiempo-proceso que de este modo desarrolla el proyecto con total libertad -o incluso con una **irresponsabilidad calculada-**.
- Es un tiempo-proceso que **produce solidaridad entre los colaboradores.**
- Es un tiempo-proceso que **se lleva a cabo mediante acción y reacción.**
- Es un tiempo-proceso que **congrega la opinión del otro, su participación, no sólo como derecho, sino sobre todo como deber de quien participa.**
- Es un tiempo-proceso cuyo proyecto es el resultado de un diálogo intenso.
- Es un tiempo-proceso que **No puede disociar las cosas: “Yo vivo, no reproduzco gestos arquitectónicos”,** dice un colaborador.

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:

“Creo que Paulo no encontró grandes dificultades en montar esta estructura de trabajo porque en São Paulo existe una “escuela paulista” que no trata tanto sobre la tradición del hormigón armado -tal como se dice por ahí-, **sino de una práctica basada en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa. Consiste más en una “acción” que en una “forma”,** como afirma Sophia Telles”.

**1** Lo Ético en la obra de PMdR.

**2** Lo Técnico en la obra de PMdR.

**3** Lo Formal en la obra de PMdR.

**ACCIÓN**

**FORMA**

[44]

Tiempo-proceso de PMdR.

Otro breve paréntesis sobre un texto que dará más pistas sobre los tres momentos, la dimensión Ético-Técnico-Formal, que se plantea en el tiempo-proceso de PMdR: O que é arquitetura?<sup>15</sup>



[45]

Lectura de algunos párrafos destacados del texto.

¿Qué es la arquitectura?

Martín Corullón: “La búsqueda por la definición es la propia definición de nuestro trabajo. Sin embargo, en la convivencia con PMdR aprendemos que, además de definiciones, debemos buscar que **la arquitectura sea siempre instrumento de acción política, de transformación del mundo**”.

Martín Corullón: “La cuestión podría asumir también la formulación: **¿Qué proyectos queremos hacer?**”.

Martín Corullón: “Tuve el privilegio de tener una larga relación profesional con PMdR -desde 1993, aún estudiante, hasta el presente- (...) Una relación como la que me refiero tiene al mismo tiempo una dimensión afectiva, subjetiva, y una dimensión objetiva, técnica”.

Martín Corullón: “Esa relación me dio **instrumentos sobre el "cómo" hacer, pero sobre todo, sobre "qué" hacer**”.

Martín Corullón: “Fuera de Brasil la producción del siglo pasado se convirtió en historia y, como tal, sólo una referencia, a menudo apreciada por aspectos formales o aspectos diversos del sentido que esa producción tuvo en su

momento. **Nosotros, al contrario, mantenemos un modo de pensar y proyectar muy marcado por una tradición propia**”.

Martín Corullón: “En estos procesos, **los proyectos que podemos pensar actúan como "cosas", materia transformada que a su vez tiene la capacidad de transformar la vida**. Este ideario es quizás lo que aprendí de más valioso en los años de convivencia con Paulo”.

Martín Corullón: “Sin embargo, no se trata sólo de un discurso construido intelectualmente. Es parte indisociable de su modo de ser. Es consecuencia de un hacer que, como es propio de la arquitectura, **al hacerse se piensa**”.

Martín Corullón: “El modo de trabajar entre nosotros varía mucho. El propio modo de hacer un proyecto puede ser inventado cada vez. En general partimos de una descripción de un objeto arquitectónico, que **se formó a partir de una idea muy clara sobre cuál es el problema a que ese proyecto quiere responder**”.

Martín Corullón: “A partir **de esta descripción (del problema), muchas veces sin dibujo o maquetas, hacemos en la oficina un primer ensayo**, desde el cual vamos depurando las soluciones en sesiones de trabajo juntos”.

Martín Corullón: “Las sesiones de proyecto son en realidad momentos de ejercicio de esas **relaciones entre el hacer de la cosa material y los sentidos que ellas pueden adquirir en este campo de actuación política**”.

Martín Corullón: “La intención original, se mantiene intacta a lo largo del proceso. **La forma varía, se desdobra, las soluciones técnicas se perfeccionan, el proyecto permanece con su formalización en proceso durante algún tiempo**, hasta que llega a un punto en que resuelve las cuestiones funcionales, de coherencia estructural, etc”.

Martín Corullón: “Pero **en ningún momento el propósito, la idea que ampara ese proyecto, sale del horizonte. Ésta se mantiene hasta el final. Y esa coherencia radical es una virtud que perseguimos en nuestra práctica y que a veces parece inalcanzable**”.

<sup>15</sup> CORULLON, Martín. O que é arquitetura?. Archtrends. 2018. Fuente: <https://archtrends.com/blog/o-que-e-arquitetura/>. Traducción propia.

Síntesis del texto: O que é arquitetura? de Martín Corullón, en función de identificar los tres momentos en el tiempo-proceso de PMdR.

**Primer momento, lo ético:**

- Partimos de una descripción (sin dibujo o maquetas) de un objeto arquitectónico, que se formó a partir de una idea muy clara sobre: ¿Qué hacer?, ¿Qué proyectos queremos hacer?, ¿Cuál es el problema a que ese proyecto quiere responder?
- La arquitectura como instrumento de acción política, de transformación del mundo.

**Segundo momento, lo técnico:**

- “Cosas”, materia transformada que a su vez tiene la capacidad de transformar la vida.

**Tercer momento, lo formal:**

- Hacemos en la oficina un primer ensayo, desde el cual vamos depurando las soluciones en sesiones de trabajo juntos.
- La forma varía, se desdobra, las soluciones técnicas se perfeccionan, el proyecto permanece con su formalización en proceso durante algún tiempo, hasta que llega a un punto en que resuelve las cuestiones funcionales, de coherencia estructural, etc.

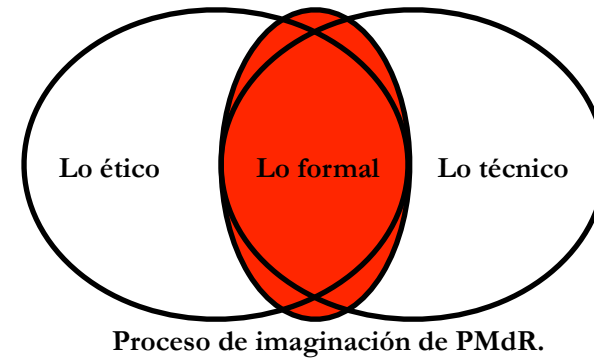
De la relación entre el primer momento y el segundo momento:

- Las sesiones de proyecto son en realidad momentos de ejercicio de esas **relaciones**.

¿Qué relaciones?:

- Entre el hacer de la cosa material y los sentidos que ellas pueden adquirir en este campo de actuación política.

Esquema de esta relación en el proceso de imaginación:



[46]

La forma aparece como consecuencia del encuentro:

- El hacer de la cosa material.
- y los sentidos adquiridos en el campo de actuación política.

Continuando con las preguntas a PMdR a partir del libro Maquetas de papel. Si las pequeñas maquetas fueron creadas en la mente, ¿por qué es tan imprescindible su ensayo?

PMdR: “Antes de hacer estas pequeñas maquetas uno ya sabe más o menos si la idea va a quedar bien, si necesita algunas correcciones. Me refiero a algo muy particular, la materialidad de la idea, que, a mi entender, resulta insustituible. Por tanto, **para nosotros los arquitectos, ver y tocar es ya materializar esas ideas en una maqueta pequeña**, es como una aclaración que nos hacemos a nosotros mismos, una evaluación de lo que puede ser el edificio. La verificación de los códigos, de las matemáticas, de los momentos de inercia, de los cimientos...”

El tiempo-proceso de PMdR.	
La cuestión fundamental que ocupa nuestras mentes como arquitectos es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Imaginar cosas que todavía no existen.</b></li> </ul>
Para ello son necesario ciertos actos:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Recurrir a una visión crítica.</b></li> <li>• <b>Comprender la dimensión política.</b></li> <li>• <b>Evocar la memoria sobre un saber.</b></li> <li>• <b>Pensar en la historia de la arquitectura.</b></li> </ul>
La condición para llevarlo adelante es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>JUGAR.</b></li> </ul>
Jugar/ensayar:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas.</b></li> </ul>
Con pequeñas y sencillas maquetas:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Es posible ver mejor lo que se desea hacer.</b></li> </ul>
Ver y tocar es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Materializar esas ideas en una maqueta pequeña.</b></li> </ul>

¿Cuál es la importancia de la materialización de esas ideas?

PMdR: “Sucede lo mismo con los poetas, como, por ejemplo, con Dante, Manuel Bandeira o Shakespeare. Todos escribieron con 25 letras, las mismas 25 letras. ¿Acaso existe un código más corto que éste? **¡Sólo 25 letras!**”

PMdR: “Las sinfonías de Dmitri Shostakóvich, de Sergéi Rajmáninov, de Chopin, Heitor Villa-Lobos utilizaron **siete notas musicales**”.

PMdR: “Todas las matemáticas, **nueve algoritmos y unos signos**, de modo que ya estamos habituados a ello”.

PMdR: “**El problema es precisamente la construcción**”.

¿Podría dar un ejemplo de esa construcción?

PMdR: “Imaginemos un poema que sepamos de memoria:

En las olas de la playa,  
en las olas del mar,  
quiero ser feliz,  
me quiero ahogar.  
Manuel Bandeira”.

PMdR: “Supongamos que, como se hacía antiguamente, fundimos en plomo esas palabras, "mar", "quiero", etc., y jugamos con ellas en una mesa, las mezclamos, llamamos a alguien que no conoce el poema y le decimos: "¿Qué son estas palabras?" Las palabras "ola", "quiero", etc. ¡no son nada! Y la otra persona dice: "Espera, que voy a construir algo para ti: En las olas de la playa..." ¡Ahí está el poema! Es una construcción, ¿comprenden? Por tanto, la idea de construir aquello que se tiene en la mente es algo sublime peculiar del género humano”.

Ahora bien, ¿a qué se recurre? ¿cuál es el criterio para hacer la maqueta que se había imaginado?

PMdR: “Se recurre a la conciencia de la transformación, de la dignidad, de la esperanza y de aquello que se pretende hacer”.

PMdR: “¿Y qué es lo que pretendemos? Pretendemos educar a los niños, vivir en la ciudad, crear un concepto de ciudad para todos. Hay que tener un apoyo mental, un conjunto de ideas, **un ideario sobre toda la situación**, aún más si cabe en la actualidad, que se sabe tanto”.

Por lo tanto, ¿la arquitectura es una actividad crítica y la base para construir?

PMdR: “Existió un hombre muy ilustre, un crítico de literatura principalmente, y un gran periodista: Edmund Wilson. En sus críticas literarias revelaba cosas que ya habían sido comentadas sobre las obras, pero nunca de una manera tan esclarecedora. Transformó la obra de autores como Edgar Allan Poe, Gertrude Stein o Paul Valéry”.

PMdR: “En cierta ocasión, Wilson fue entrevistado por otro periodista, que le preguntó: "Usted es uno de los críticos más notables del mundo, **¿cuál es su método?**" Se trata de esa pregunta de la que todo el mundo quiere conocer la respuesta: **¿cuál es el método del colega?**”.

PMdR: “Él respondió: Es muy sencillo, cuando veo algo nuevo, que no conozco, o sobre lo que quiero profundizar, lo miro y me pregunto: **¿por qué ese autor escribió eso?**”.

El método crítico es entonces preguntarse por el por qué de las cosas, de alguna manera serviría para reconstruir el proceso de imaginación del autor/hacedor.

PMdR: “Cuando digan: "Esos proyectos, esa obra, son una maravilla", también pueden dar un paso atrás y preguntarse: "Pero **¿por qué razón lo hizo el arquitecto?**" Se descubren entonces cosas muy interesantes”.

PMdR: “Las pirámides de El Cairo son un ejemplo. Si recordamos los famosos jeroglíficos y las pinturas egipcias nos daremos cuenta de que en ellos no aparece ninguna pirámide. ¡Ningún egipcio, ni los faraones, tenía una pequeña pirámide encima de la mesa para atraer no sé qué, como se hace hoy por ahí!”

Entonces, ¿cómo cree que se imaginaron las pirámides (cosas) en Egipto si todavía no existían?, dando un paso atrás como dice ¿por qué razón se hicieron así?

PMdR: “La razón fundamental es muy sencilla, y de ahí su interés: en horizontes como el egipcio, si uno quisiese decir "estamos aquí", ¿qué haría? Es necesario colocar una "piedrita" a 130 o 140m de altura.

PMdR: “¿Cómo? Sólo con una máquina. Y **la pirámide es notable porque es la máquina de su propia construcción.** La palanca, una máquina simple. Se mantiene el peso que se quiere levantar de un lado y se aumenta la

distancia del brazo de una palanca empleando al propio hombre como máquina (como fuente de energía). Otra máquina simple es el plano inclinado, que (des)compone el esfuerzo, y algo que no podía levantarse en vertical puede hacerse mediante el plano inclinado”.

PMdR: “Lo que actualmente nos lleva a admirar las circunstancias de su construcción y a dar una dimensión justa a su monumentalidad”.

El método del crítico Edmund Wilson que describe PMdR al ver las pirámides funcionaría así:

- 1º “**Esas pirámides**, son una maravilla”
- 2º Se puede dar un paso atrás y preguntarse: “Pero ¿por qué razón se hicieron así?”

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:

# 1 Lo Ético en la obra de PMdR.

“En horizontes como el egipcio, si uno quisiese decir “estamos aquí”, ¿ qué haría? Es necesario colocar una “pedrita” a 130 o 140m de altura”.

# 2 Lo Técnico en la obra de PMdR.

“¿Cómo? Sólo con una máquina. Y la pirámide es notable porque es la máquina de su propia construcción. La palanca, una máquina simple”.

# 3 Lo Formal en la obra de PMdR.

“Lo que actualmente nos lleva a admirar las circunstancias de su construcción y a dar una dimensión justa a su monumentalidad”.

[47]

Tiempo-proceso de PMdR.

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:

# 1 Lo Ético en la obra de PMdR.

# 2 Lo Técnico en la obra de PMdR.

# 3 Lo Formal en la obra de PMdR.

"Piedrita" a 130 o 140m de altura??



Tiempo-proceso de PMdR.

[48]

En consecuencia, ¿cuál diría que es la cuestión fundamental en su proceso?  
PMdR: “**La gran cuestión de la arquitectura es saber qué se quiere hacer**”.

PMdR: “**Un saber que no es individual, sino de la sociedad. ¿Qué deseamos?**”

Aparece entonces de nuevo la idea de la maqueta:

**Primer momento (lo ético):** se tiene una idea sobre cierta cuestión (¿Qué deseamos?), se consigue imaginarla en su integridad y su totalidad.

**Segundo momento (lo técnico):** se entiende que es preciso construirla.

**Tercer momento (lo formal):** se somete esa idea al modelo, a la maqueta, como prolongación de la propia mente.

Conclusiones antes de pasar a la parte práctica del seminario, es decir a la construcción de las maquetas de sus proyectos.

PMdR: “Como conclusión, podría decir lo siguiente:

- No pienso hacer maquetas con intención de descubrir una arquitectura que tenga éxito. ¡En absoluto!
- La maqueta discurre simultánea a los razonamientos capaces de sustentar todo un proyecto. Por tanto, más que una pequeña maqueta, voy a mostrar sobre todo el razonamiento, cómo se hizo el proyecto y en qué medida la maqueta fue indispensable para llegar a ese resultado, que no se obtuvo ni se encontró a través de la maqueta.
- Voy a explicar cómo se configuró con claridad en la mente la solución que hace posible llamar al calculista y al resto de los colaboradores para que ayuden, se amplíe la idea y alcance sus dimensiones definitivas”.

Se destacan estas aclaraciones de PMdR:

- La maqueta no se hace para descubrir una arquitectura que tenga éxito. Es decir, **la maqueta como parte del proceso, no por otra cosa (éxito)**.
- Discurre simultánea a los razonamientos capaces de sustentar todo un proyecto. Es decir, **la maqueta como extensión del pensamiento de PMdR**.
- No como fin en sí mismo, sino para mostrar sobre todo el razonamiento, cómo se hizo el proyecto y en qué medida la maqueta fue indispensable

para llegar a ese resultado. Es decir, **la maqueta como instrumento del tiempo-proceso de PMdR**.

Si bien hasta aquí para poder comprender el modo de proceder de PMdR se ha separado o marcado tres momentos de manera rigurosa: lo ético, lo técnico y lo formal.

Vale aclarar que estos momentos no son lineales, no se trata en absoluto de una línea de producción. Como ya lo han mencionado los propios colaboradores de PMdR: “la forma varía en el transcurrir del proceso”.

Y la forma varía en tanto y en cuanto se ponga en relación:

- **El hacer de la cosa material.**
- **Y los sentidos que ellas pueden adquirir en este campo de actuación política.**

Es decir que, lo formal relaciona: lo técnico y lo ético.

En un proceso donde el ensayo/juego de posibles respuestas produce bucles o giros entre los tres momentos. Se indagará a medida que se avance en esta noción de tiempo que se va haciendo visible en el proceso de PMdR.

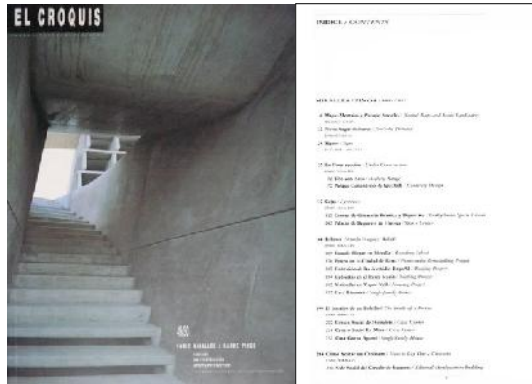
A modo de síntesis de la dimensión ético-técnico-formal: el tiempo-proceso de Paulo Mendes da Rocha.

<b>El tiempo-proceso de PMdR.</b>	
La cuestión fundamental es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Imaginar cosas que todavía no existen.</b></li> </ul>
Imaginar es el modo de:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Convocar cosas que todavía no existen.</b></li> </ul>
Para ello es necesario saber:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>¿Qué cosas deseamos hacer?</b></li> </ul>
¿Qué cosas deseamos hacer?, es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>La reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa.</b></li> </ul>
La reflexión sobre el problema:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Consiste más en una acción que en una forma.</b></li> </ul>
La acción implica:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>LO ÉTICO</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Recurrir a una visión crítica.</li> <li>- Comprender la dimensión política.</li> </ul> </li> <li>• <b>LO TÉCNICO</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Evocar la memoria sobre un saber.</li> <li>- Pensar en la historia de la arquitectura.</li> </ul> </li> </ul>
¿Qué pone en relación lo ético y lo técnico?:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>LO FORMAL</b></li> </ul>

<b>El tiempo-proceso de PMdR.</b>	
La condición para llevar adelante la relación entre lo ético y lo técnico es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Jugar.</b></li> </ul>
Jugar es:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Dignidad humana (como la de los niños).</b></li> <li>• <b>La parte lúdica y erótica de la vida.</b></li> <li>• <b>Ser independiente, creativo, estar alegre.</b></li> </ul>
Se juega y se ensaya con:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas.</b></li> </ul>
Con pequeñas y sencillas maquetas:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Es posible ver mejor lo que deseamos hacer.</b></li> </ul>
Ver y tocar es ya:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Materializar esas ideas, esos deseos que movilizan la imaginación.</b></li> </ul>

#### XIV.1.2. La dimensión ético-técnico-formal. En la obra de PMdR.

Lectura del texto de Josep Quetglas: No te hagas ilusiones.<sup>16</sup>



[49]

Algunos párrafos destacados del texto: No te hagas ilusiones.

Josep Quetglas: “En este escrito **trato de oponer y preferir la arquitectura de la imaginación a la arquitectura de la ilusión o de la fantasía**. Más en general: trato de oponer la imaginación a la ilusión”.

Josep Quetglas: “Creo que **éste podría ser un reactivo que permitiera distinguir entre sí obras en apariencia vinculadas o próximas**”.

Josep Quetglas: “Quien está en un oficio no tiene fantasía. Loos refiere la anécdota de aquel maestro talabartero, avergonzado de no tener tanta capacidad inventiva como los arquitectos, artistas y profesores de la Sezession. Cuando éstos, para ayudarle paternalmente, le proporcionaron en una sola tarde docenas de proyectos bien dibujados de sillas de montar modernas, al maestro se le aclaró la mirada, respiró tranquilo y lo entendió todo: **si él supiera tan poco de cuero, caballos y monta como ellos, él también tendría fantasía**, vaya que si tendría”.

Josep Quetglas: “La imagen aparece repetida muchas veces a lo largo de los escritos de Loos. Una de las que más me gustan es la que corresponde al maestro cantero, en un artículo de la serie de 1898, Der Möbel aus dem Jahre 1898... El maestro cantero está petrificado –dice Loos–, **ve y siente el**

**mundo a través de unos ojos y unos sentidos filtrados desde la piedra, es incapaz de fantasear al margen de lo que en la piedra hay y de lo que la piedra puede dar de sí**. Tanto, que el maestro pintor puede burlarse de él, por ser incapaz de reproducir las figuras de animales y plantas tal como son – es decir tal como el pintor las ve–. El cantero, viéndolas desde la piedra, las formatea hasta allí donde la piedra puede. Las piernas de una gacela son gruesas –en piedra: claro, si no, se romperían”.

Josep Quetglas: “Piénsese. El hombre ha trabajado desde los catorce años, doce horas diarias, en el gremio. No es una maravilla que vea el mundo diferente al pintor. Cuando toda una parte de su vida se pasa trabajando sólo en la piedra, **se empieza a pensar pétreamente**. El hombre tiene un ojo pétreo, que convierte a las cosas en piedra. Al hombre se le ha vuelto una mano de piedra. Bajo su mirada, bajo su mano, la hoja de acanto y la de parra tienen otra apariencia que bajo la mirada y la mano del platero. Pues éste lo ve todo en metal”.

Josep Quetglas: “La pregunta ahora es: ¿y cómo lo ve el arquitecto? Quiero decir: si no es difícil tener ejemplos de hasta cuánto el pintar o el esculpir tienen colocada en su interior **la imaginación del productor** –pues no hay imaginación que sea contemplativa, toda imaginación es productiva o no es imaginación, **la imaginación no es sino el delirio de una técnica**, escribí en otra ocasión–, ¿cuál es el imaginario del que procede la actividad del arquitecto?”

Josep Quetglas: “Yo afirmo lo siguiente: la obra de Enric Miralles es imaginario arquitectónico sin filtraciones, en estado puro, es producción y conducción directa del arquitecturar”.

Josep Quetglas: “Por eso sus dibujos, plantas, secciones y escritos siempre vienen después de la imaginación, después de la arquitectura, y pueden ser sólo aproximaciones que no preceden sino que siguen al arquitecturar, sin poder coincidir exactamente con él”.

Josep Quetglas: “A su arquitectura le es propia una exactitud que no es la de la medida. Una imaginación de arquitectura puede pasar a construirse de varios modos, con una cierta holgura de diversidades”.

<sup>16</sup> QUETGLAS, Josep. Revista El Croquis N° 49-50, pág. 22. 1991.

Josep Quetglas: “Yo afirmo lo siguiente: **hay que llamar arquitectura, no a unos objetos contruidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales, sino a un modo de imaginar** –como el que mana, por ejemplo, de Enric Miralles–”.

Josep Quetglas: “Entiéndaseme: no trato de valorar cualidades o de escalafonar a la gente, sino, al revés, de **distinguir y separar**”.

En una síntesis aún más precisa del texto: No te hagas ilusiones, se podría decir que Quetglas trata de oponer y preferir:

- **La arquitectura de la imaginación.**
- **A la arquitectura de la fantasía.**

Más en general, trata de oponer y preferir:

- **La imaginación**
- **A la fantasía.**

Ésta oposición podría ser:

- **Un reactivo que permitiera distinguir entre sí obras en apariencia vinculadas o próximas.**

Con esto Quetglas quiere decir que la arquitectura de la imaginación:

- **NO es contemplativa.**
- **Es productiva o no es imaginación**
- **Es el delirio de una técnica.**

Con esto Quetglas quiere decir que la arquitectura de la fantasía:

- **Sí es contemplativa.**
- **NO es productiva, por lo tanto, no es imaginación.**
- **NO es el delirio de una técnica.**

En función del texto se podría distinguir y separar.

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ conocimiento del material (cuero)</b></li> <li>• <b>SÍ conocimiento del sitio (caballos)</b></li> <li>• <b>SÍ conocimiento del uso (monta)</b></li> </ul> <p>[El maestro talabartero- A. Loos]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO conocimiento del material (cuero)</b></li> <li>• <b>NO conocimiento del sitio (caballos)</b></li> <li>• <b>NO conocimiento del uso (monta)</b></li> </ul> <p>[El maestro cantero- A. Loos]</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ se piensa, se ve y se siente desde el material y la técnica.</b></li> </ul> <p>[El maestro cantero- A. Loos]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO se piensa, se ve y se siente desde el material y la técnica.</b></li> </ul> <p>[El maestro cantero- A. Loos]</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ tiene colocada en su interior la imaginación del productor.</b></li> </ul> <p>[No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO tiene colocada en su interior la imaginación del productor.</b></li> </ul> <p>[No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ es el delirio de una técnica.</b></li> </ul> <p>[No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO es el delirio de una técnica.</b></li> </ul> <p>[No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</p>

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
[50] 	[51] 
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> tiene colocada en su interior la imaginación del productor.</li> <li>• [No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> tiene colocada en su interior la imaginación del productor.</li> <li>• [No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> es el delirio de una técnica.</li> <li>• [No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> es el delirio de una técnica.</li> <li>• [No te hagas ilusiones- J. Quetglas]</li> </ul>

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
[52] 	[53] 
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> conocimiento del material (Acero)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> conocimiento del material (Acero)</li> </ul>
Uso del acero para las grandes vigas laterales.	¿Un balloon frame de madera o acero?
“SÍ es el delirio de una técnica”	“NO es el delirio de una técnica”

Paulo Mendes da Rocha. Museo de los Coches, Lisboa. Frank Gehry. Museo Guggenheim, Bilbao.

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
[54] 	[55] 
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> conocimiento del sitio (Lisboa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> conocimiento del sitio (Bilbao)</li> </ul>
Solución del encuentro con la ciudad, el suelo no se interrumpe.	¿Cómo accede la ciudad a la ría del Nervión?
“SÍ es el delirio de una técnica”	“NO es el delirio de una técnica”

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
[56] 	[57] 
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> conocimiento del uso (museo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> conocimiento del uso (museo)</li> </ul>
Neutralidad del contenedor.	¿Quién expone, F. Gehry o R. Serra?
“SÍ es el delirio de una técnica”	“NO es el delirio de una técnica”

Paulo Mendes da Rocha. Museo de los Coches, Lisboa. Frank Gehry. Museo Guggenheim, Bilbao.

En función del texto se podría distinguir y separar.

Arquitectura de la imaginación:	Arquitectura de la fantasía:
<p>Por un lado: ¿Se puede afirmar que la obra de Mendes da Rocha es <b>IMAGINARIO</b> arquitectónico sin filtraciones, en estado puro, que SÍ es producción y conducción directa del arquitecturar?</p>	<p>Por un lado: ¿Se puede afirmar que la obra de Frank Gehry es <b>FANTASÍA</b> arquitectónica sin filtraciones, en estado puro, que NO es producción y conducción directa del arquitecturar?</p>
<p>Por otro lado: ¿Se puede afirmar que hay que llamar arquitectura, no a unos objetos construidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales, <b>sino a un modo de imaginar</b> – como el que SÍ mana, por ejemplo, de Paulo Mendes da Rocha—?</p>	<p>Por otro lado: ¿Se puede afirmar que hay que llamar arquitectura, no a unos objetos construidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales, sino a un modo de imaginar –como el que <b>NO</b> mana, por ejemplo, de Frank Gehry—.</p>

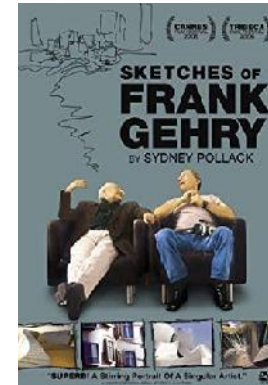
Estas preguntas/afirmaciones son las que se deben confirmar.

“Cuando rayamos en un papel una anotación formal, como se llama vulgarmente un croquis, estamos en realidad construyendo aquello, **convocando** todos los saberes necesarios que existen para hacer aquello. No se trata de **FANTASÍAS**, sino de una forma peculiar de movilizar los conocimientos, eso es la arquitectura”.<sup>17</sup> (el subrayado es propio)

<sup>17</sup> BOGÉA, Marta. Encuentros con Paulo Mendes da Rocha. Arquitetura como uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento. Azougue editorial. Rio de Janeiro. 2012. Pág. 98.

<sup>18</sup> POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>

Un breve paréntesis sobre el documental de Sydney Pollack, a propósito de la obra de Frank Gehry: Sketches of Frank Gehry.<sup>18</sup>



[58]

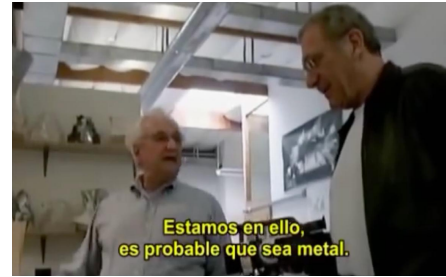
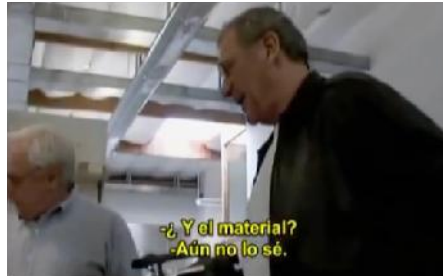
Se adjuntan algunas capturas del documental que dan testimonio del proceso de trabajo del arquitecto Frank Gehry.



[59]

1º captura- F. Gehry señala con su mano una maqueta de un proyecto

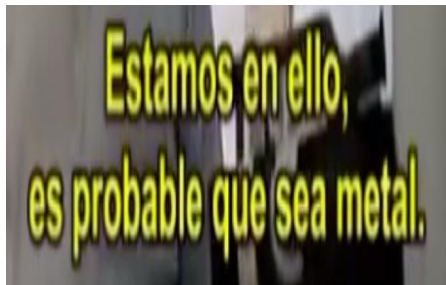
2º captura- F. Gehry dice: “La librería”.



3º captura- S. Pollack lo interrumpe, y le pregunta: “¿Y el material?” F. Gehry contesta: “Aún no lo sé”.

4º captura- F. Gehry: “Estamos en ello, es probable que sea metal”.

Josep Quetglas: “El maestro cantero está petrificado –dice Loos–, ve y siente el mundo a través de unos ojos y unos sentidos filtrados desde la piedra, es incapaz de fantasear al margen de lo que en la piedra hay y de lo que la piedra puede dar de sí”.



En función del texto surge la pregunta:

- ¿F. Gehry, ve y siente el mundo a través de unos ojos y unos sentidos filtrados desde el metal?
- ¿F. Gehry, es incapaz de fantasear al margen de lo que en el metal hay y de lo que el metal puede dar de sí?

[60]



5º captura- F. Gehry señala a su colaborador con el índice la maqueta de un proyecto y dice: “Este lado sigue sin gustarme, Graig”.

6º captura- F. Gehry dice: “Hay que ondularlo”.



[62]



7º captura- F. Gehry observa como su ayudante ondula un cartón y dice: “Que el cielo nos ayude”.

8º captura- F. Gehry observa el resultado y dice: “De tan estúpido se convierte en Genial”.



[63]

[61]

Si en el tiempo-proceso de PMdR se veía una cierta coherencia en su dimensión ético-técnico-formal, aquí, ¿F. Gehry, estaría invirtiendo el proceso, comenzando desde una especulación formal?, si fuera así, ¿Qué implicaría invertir el proceso, es decir, iniciar desde la Forma?



[64]

9º captura- Un colaborador enseña el proceso de F. Gehry: “Empezamos con maquetas”.

10º captura- Continúa: “Para digitalizar las maquetas e introducirlas en el ordenador”.



[65]

11º captura: “Le ha permitido a F. Gehry ser más osado”.

12º captura: “Puede apoyarse aún más en la faceta escultural”.

¿Qué significa ser más osado?, ¿Qué significa la faceta escultural?

Por ahora, se recupera lo que decía PMdR sobre las maquetas.

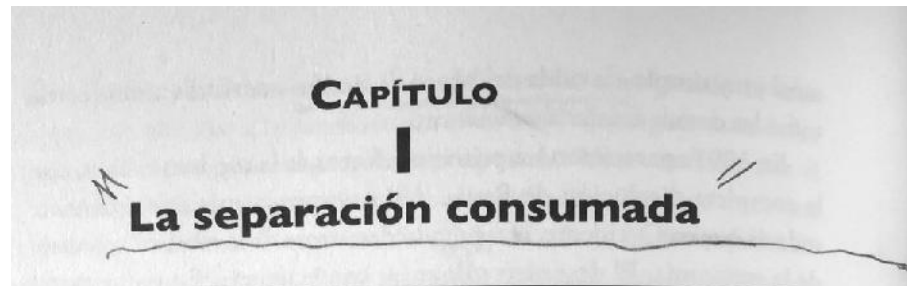
PMdR: No pienso hacer maquetas con intención de descubrir una arquitectura que tenga éxito. ¡En absoluto!

PMdR: La maqueta discurre simultánea a los razonamientos capaces de sustentar todo un proyecto. Por tanto, más que una pequeña maqueta, voy a mostrar sobre todo el razonamiento, cómo se hizo el proyecto y en qué medida la maqueta fue indispensable para llegar a ese resultado, que **no se obtuvo ni se encontró a través de la maqueta.**

¿Se invierte el proceso o se separa?, es decir, ¿lo formal en la Obra de F. Gehry pone en relación lo ético y lo técnico?

Guy Debord señalaba dónde se hace visible lo que hemos perdido a partir de la especialización en la división social del trabajo:

- **En la separación generalizada entre el trabajador y su producto.**
- **En la pérdida de todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada.**



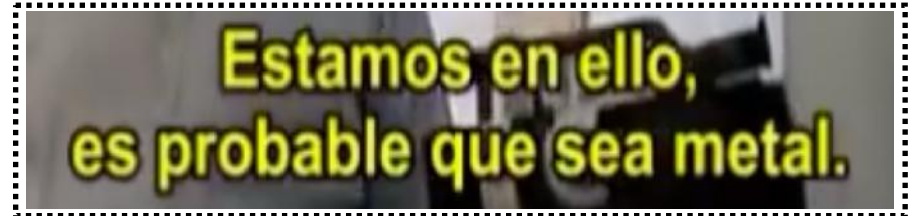
[66]

¿Se invierte el proceso de PMdR en el caso de F. Gehry?

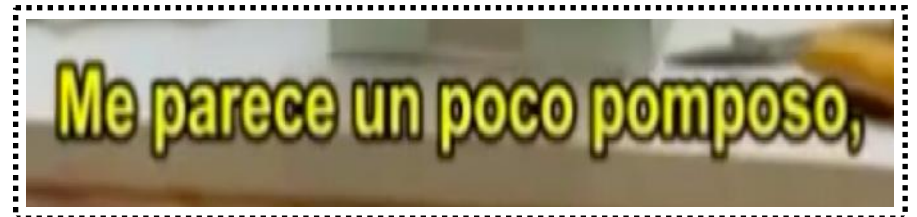
**1** ¿Lo Formal?



**2** ¿Lo Técnico?



**3** ¿Lo Ético?



[67]

Proceso de F. Gehry

Lectura de algunos fragmentos del texto de Josep Quetglas: Miscelánea de prejuicios propios y opiniones ajenas, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura.<sup>19</sup>



[68]

Terceras.

Frederic Jameson: “Propongo la noción de que estamos en presencia de algo así como la mutación en el espacio construido. Sospecho que nosotros, los sujetos humanos que vivimos en ese espacio, no hemos seguido el paso de esa evolución; ha habido una mutación en el objeto, no acompañada por una mutación equivalente en el sujeto; no poseemos el instrumental perceptivo para ese nuevo hiperespacio, como voy a llamarlo, en parte porque nuestros hábitos perceptivos se formaron con aquel viejo tipo de espacio que he llamado el espacio de la alta modernidad. La arquitectura más nueva se presenta, sin embargo, como una especie de imperativo para hacer crecer nuevos órganos que expandan nuestros sentidos y nuestros cuerpos hacia algunas nuevas, y también inimaginables, quizá definitivamente imposibles, dimensiones”.

Frederic Jameson, *The Cultural Turn*, 1998.

Josep Quetglas: “Pues no sé si va a gustarme que me crezcan antenas para parecerme a lo que Frederic Jameson supone que es la arquitectura más nueva...”

Josep Quetglas: “Entiendo el origen de su opinión, que comparto. La obra de arte no se ofrece al espectador como representación de otra cosa sino como presencia en sí misma, escapando a cualquier identificación, rompiendo con las tradiciones perceptivas e instando apremiantemente a ser mirada directa, atenta, extrañadamente. Así, aprendemos a volver a mirar y escuchar, aprendemos un conocer y un vivir no automáticos, no obedientes (...). Pero hay un elemento, propio de lo moderno, que creo que falta en esta adaptabilidad mimética del sujeto a las "dimensiones hiperespaciales de la nueva arquitectura”, según Jameson. Me refiero a que, en el arte moderno, condición necesaria para la puesta en marcha de la nueva relación perceptiva **era el abandono del espectador de su carácter de contemplador arrebatado, receptor pasivo de un contenido preestablecido, para asumir un papel activo, productor, determinante de la forma de la obra**”.<sup>20</sup>

Josep Quetglas: “La noción de "presencia" de la obra tiene poco que ver con la del espectáculo, que vincula inamoviblemente al espectador al papel de testigo de lo que ya ha sucedido. **En el arte moderno todo lo que ocurre, ocurre entre la obra y el espectador**, y se pone en marcha a partir del gesto del espectador. En el arte del espectáculo -y me temo que esa categoría incluya a la "más nueva arquitectura"-, lo que ocurre, ocurre entre la obra y otra parte, quizás “la parte contratante de la segunda parte”, y el espectador asiste a ello a posteriori, empieza a mirar cuando ya todo ha concluido. Viene a ver qué ha pasado, lo que "se" ha hecho. Por tanto, por nueva que quiera presentarse, es una forma de arte a favor de la continuidad de la sumisión, y está, así, a favor de los dominadores”.

Josep Quetglas: “Es fácil distinguir entre arquitectura del espectáculo y arquitectura moderna. En la arquitectura moderna, el usuario o el visitante siempre parece interesante. En la arquitectura del espectáculo, el visitante nunca está a la altura de la obra, queda eclipsado por la obra, que despierta, merece y concentra toda la atención. No conozco todavía ninguna imagen con visitantes de la Iglesia en Marco de Canaveses, de Alvaro Siza, pero sé que una persona cruzando su altísima puerta o de pie en la nave se verá más seria y segura que en otra parte, se descubrirá en todo su potencial humano. Y cuando veo fotografías de la Capilla de Ronchamp con gente, no puedo evitar

<sup>19</sup> QUETGLAS, J. *Artículos de ocasión*. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2004, pág. 227.

<sup>20</sup> A propósito de la Obra de PMdR, en un texto para el Pabellón de Brasil en Osaka, el crítico Flavio Motta decía: el espectador participa de la obra y no la contempla de lejos; el espectador es parte fundamental del espacio, es él quien le da vida, dimensión y profundidad. *Revista Acrópole*, São Paulo, n. 372, 1970.

que incluso los católicos me parezcan íntegros, pese a su largo historial de mentira, terror y sangre”.

Josep Quetglas: “Una obra como la del Guggenheim en Bilbao permite identificar todas las características que distinguen a la arquitectura del espectáculo, (...)”.

Josep Quetglas: “La técnica y el trabajo no están usados como material desde el que extender la imaginación y encontrar la forma, sino, a la inversa, como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria, formalista. Aquí también hay un claro hecho diferencial con respecto a la arquitectura moderna. **La imaginación moderna no opera en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno.** Así hacen Wright, Mies, Le Corbusier”.

Josep Quetglas: “**Por el contrario, en el edificio de Bilbao, la forma ha aparecido al principio, como producto de una imaginación arcaica** que modela aplicadamente en plastilina, en arcilla, en cartón o madera, y sólo luego esa forma es impuesta como condición a una técnica moderna, usada retroactivamente para garantizar el parecido al construirse. "En el proyecto de Vitra no supimos cómo hacerlo, por más geometría descriptiva que empleamos para guiar a los constructores, así que aquí (en Bilbao) recurrimos a los programas de industria aeroespacial. Y aquí toda la piedra se corta ya con máquinas dirigidas por ordenador". Dibujar una acuarela, y después escanearla para enviarla a las antípodas en medio segundo no es hacer una acuarela moderna ni participar del desarrollo de las formas de trabajo modernas. **Modelar una maqueta y después hacer acudir tecnología moderna para ampliarla no es hacer una maqueta moderna ni participar del desarrollo de las formas de trabajo modernas**”.

Josep Quetglas: “Operativa y mentalmente, **el edificio de Bilbao está en las antípodas de la arquitectura moderna**, y su método de trabajo proyectual es más próximo, por ejemplo, al de Charles Garnier en la Opera de París: primero la plasticidad ornamental, el moldeado, de ahí resulta la forma, y sólo luego llega la construcción, que doblegará y malgastará las potencialidades de los materiales propios de su tiempo, para plegarlos a la forma impuesta a la técnica. **Una y otra, forma y construcción, resultan así disociadas:** la aparente radicalidad formal es resuelta, en Bilbao, por una construcción de

concepción medievalista, con un uso del hierro por debajo de las posibilidades que siglo y medio de arquitectura le han reconocido, próximo a las simple osamenta de madera sobredimensionada, un uso de la piedra como sucedáneo del plástico y un uso del titanio contrario al material, con puntos de soldadura que alteran sus características y que provocarán un rápido y palpable desgaste en un clima que no es el californiano”.

En función del texto de J. Quetglas habría que distinguir y separar.

Arquitectura Moderna:	Arquitectura del Espectáculo:
El espectador asume un papel activo, productor, determinante de la forma de la obra.	El espectador asume un carácter de contemplador arrebatado, receptor pasivo de un contenido preestablecido.
Todo lo que ocurre, ocurre entre la obra y el espectador, y se pone en marcha a partir del gesto del espectador.	Todo lo que ocurre, ocurre entre la obra y otra parte, quizás “la parte contratante de la segunda parte”, y el espectador asiste a ello a posteriori, empieza a mirar cuando ya todo ha concluido. Viene a ver qué ha pasado, lo que "se" ha hecho. Por tanto, por nueva que quiera presentarse, es una forma de arte a favor de la continuidad de la sumisión, y está, así, a favor de los dominadores.
El usuario o el visitante siempre parece interesante (...) Se verá más serio y seguro que en otra parte, se descubrirá en todo su potencial humano.	El visitante nunca está a la altura de la obra, queda eclipsado por la obra, que despierta, merece y concentra toda la atención.
La técnica y el trabajo están usados como material desde el que extender la imaginación y encontrar la forma	La técnica y el trabajo están usados como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria, formalista.

Arquitectura Moderna:	Arquitectura del Espectáculo:
<p>La imaginación moderna NO opera en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno.</p>	<p>La forma ha aparecido al principio, como producto de una imaginación arcaica que modela aplicadamente en plastilina, en arcilla, en cartón o madera, y sólo luego esa forma es impuesta como condición a una técnica moderna, usada retroactivamente para garantizar el parecido al construirse.</p>
	<p>Una y otra, forma y construcción, resultan así disociadas: la aparente radicalidad formal es resuelta, en Bilbao, por una construcción de concepción medievalista, con un uso del hierro por debajo de las posibilidades que siglo y medio de arquitectura le han reconocido, próximo a las simple osamenta de madera sobredimensionada, un uso de la piedra como sucedáneo del plástico y un uso del titanio contrario al material, con puntos de soldadura que alteran sus características y que provocarán un rápido y palpable desgaste en un clima que no es el californiano.</p>

Se preguntaba antes, ¿Se invierte el proceso en el caso de F. Gehry?, ¿qué significa ser más osado?, ¿qué significa la faceta escultural de F. Gerhy?

En función del texto de J. Quetglas se podría responder: **es hacer Arquitectura del Espectáculo.**

### ¿Lo Formal en el proceso de F. Gehry?



Por el contrario, en el edificio de Bilbao, la forma ha aparecido al principio, como producto de una imaginación arcaica que modela aplicadamente en plastilina, en arcilla, en cartón o madera.

### ¿Lo Técnico en el proceso de F. Gehry?

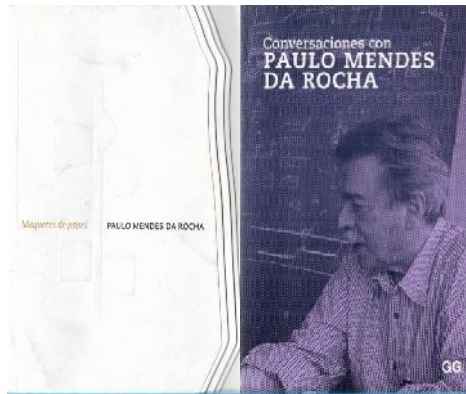
Esa forma es impuesta como condición a una técnica moderna, usada retroactivamente para garantizar el parecido al construirse. "En el proyecto de Vitra no supimos cómo hacerlo, por más geometría descriptiva que empleamos para guiar a los constructores, así que aquí (en Bilbao) recurrimos a los programas de industria aeroespacial. Y aquí toda la piedra se corta ya con máquinas dirigidas por ordenador".

### ¿Y lo Ético en el proceso de F. Gehry?

Pareciera no estar presente, no ser decisivo, o no al menos como se constataba en el tiempo-proceso de PMdR. Es decir en la instancia de la pregunta, de la construcción del problema de proyecto.

Arquitectura Moderna:	Arquitectura del Espectáculo:
 <p>[69]</p>	 <p>[70]</p>
<p>En el Museo de los Coches de PMdR en Lisboa se identifican todas las características que distinguen a la arquitectura Moderna.</p>	<p>En el Museo Guggenheim de F. Gehry en Bilbao se identifican todas las características que distinguen a la arquitectura del Espectáculo.</p>
<p>En el Museo de los Coches la forma surge de la relación entre lo ético y lo técnico.</p>	<p>En el Museo Guggenheim la forma se impone a lo ético y lo técnico.</p>
<p>“La arquitectura Moderna SÍ es el delirio de una técnica”</p>	<p>“La arquitectura del Espectáculo NO es el delirio de una técnica”</p>

Continuando con la segunda parte práctica del curso de PMdR: Maquetes de papel.<sup>21/ 22</sup>



[71]

### LO ÉTICO.

Partiendo de lo último que decía PMdR antes de iniciar la segunda parte.

PMdR: “Voy a explicar cómo se configuró con claridad en la mente la solución que hace posible llamar al calculista y al resto de los colaboradores para que ayuden, se amplíe la idea y alcance sus dimensiones definitivas”.

¿Qué proyecto desarrollará en esta segunda parte del curso?

PMdR: “La plaza de los Museos de la Universidade de São Paulo, Brasil, 2000. Museo de Zoología, Museo de Arqueología, Etnografía y Museo de las Ciencias.

Bien, para “imaginar cosas que todavía no existen”, como estos Museos para la Universidad seguramente comenzará por:

- **Recurrir a una visión crítica.**
- **Comprender la dimensión política.**

Haciéndose preguntas, tales como:

- **¿Qué se quiere construir?**
- **¿Para qué se quiere construir?**
- **¿Por qué se quiere construir?”**

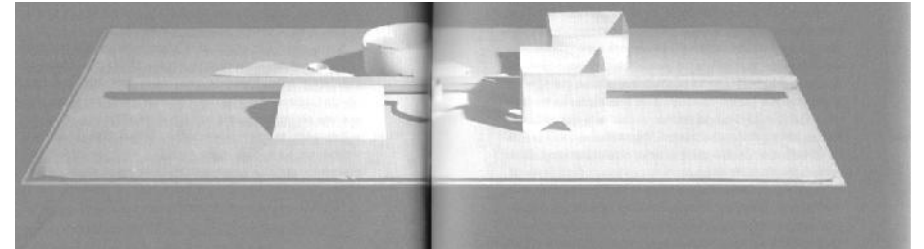
<sup>21</sup> ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

<sup>22</sup> Versión en español: Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

Práctica a la que hacían mención sus socios y colaboradores:  
“Práctica basada en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa”.

Lo que se ha denominado antes en su tiempo-proceso de imaginación:

- **Lo ético.**



[72]

Por lo tanto.

PMdR: “La Universidade de São Paulo es un desastre en lo que se refiere a esa idea de ciudad (de la que veníamos hablando/deseando). En una ciudad como São Paulo, la Facultad de Derecho (1884) se encuentra en la plaza de São Francisco, la Escuela Politécnica (1894) en la calle Tres Rios, la Facultad de Arquitectura (1902) en un palacio en la calle de Maranhao, la de Medicina (1891) en el Hospital das Clínicas (1928), y así sucesivamente. ¿Cómo construyeron una ciudad universitaria en el campo? **¿Y cómo pueden llamar “ciudad” a lo que no lo es?”**

PMdR: “Resulta de una obstinación terrible. Se va al campo y se pretende construir una universidad, que no es más que un conjunto de edificios en medio de un prado. **No existe convivencia alguna** porque entre las facultades no hay ninguna cafetería, ni una enfermería, un cine, un teatro, nada. **Los estudiantes se encuentran aislados**, pues no hay medios de transporte. Aunque la enseñanza es gratuita, quien no tiene dinero para comprar un coche no entra”.

¿Qué significa ese aislamiento de los estudiantes en una Ciudad Universitaria?  
PMdR: “Cuando se producen manifestaciones o concentraciones en la ciudad, los estudiantes no se enteran. Antes los estudiantes se trajeaban para comer

con los profesores, y en los restaurantes, en los bares, había cierta formalidad, mientras que hoy van en bermudas, haciendo skate por las rampas, en ese prado que crearon y que llaman Ciudad Universitaria”.

PMdR: “¡Ya veis lo fácil que resulta equivocarse! No se debe hacer así, pero debemos creer que es posible corregir esas cosas. Bien, a pesar de todo, la dirección de la universidad se dio cuenta de que sería interesante construir museos en el campus. Resulta muy interesante introducir ese programa tan importante en el ámbito de la universidad; construir esos museos y pensar que con ello podemos atraer a la población de la ciudad, pues ahora hay una parada de metro cerca y tal vez quieran **ver cómo todo ese espacio se transforma poco a poco en ciudad**”.

Después de (recurrir a una visión crítica/comprender la dimensión política), ha qué reflexión llegaron sobre el programa?

PMdR: “Pensamos hacer lo siguiente: existe un recinto muy hermoso en la universidad, una plaza central con 300m de frente. Se trata de un frente inexorable, porque da a una avenida, después se encuentra el río Pinheiros, la línea de ferrocarril (poco a poco están construyendo paradas, con vías de acceso a la universidad). Además, la plaza tiene delante un canal artificial de 4 km de longitud, el canal olímpico. Sólo que, como está en la vega del río, desde la planta baja no puede verse ese paisaje”.

PMdR: “Valoro la hipótesis de concentrar los tres museos en un único recinto, que puede tener un gran auditorio común, cafeterías y cosas por el estilo. Al principio la universidad no tenía esa idea y agrupar los museos fue una decisión de proyecto”.

PMdR: **“De momento no existe maqueta, no hay nada todavía, lo tengo todo en la cabeza, como si fuese un escritor, un poeta. No hay nada que esbozar porque todavía no sé qué hacer”.**

Un breve paréntesis para destacar una cita subrayada del libro de John Berger: Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp de Le Corbusier.<sup>23</sup>

Párrafo subrayado del libro de John Berger: “Le Corbusier describió su método de trabajo cuando aceptaba un encargo. Almacenaba en su memoria las ideas y las impresiones y no se permitía hacer boceto alguno hasta pasado

cierto tiempo, a fin de dejar, como él decía, **que los elementos del problema <<hirvieran a fuego lento>> y pudiera empezar a surgir una solución”.**

Con otras palabras, manifiesta el mismo modo de proceder de PMdR, es decir, la construcción del problema en el inicio del proceso.

#### Arquitectura Moderna:

- PMdR: **De momento no existe maqueta, no hay nada todavía, lo tengo todo en la cabeza, como si fuese un escritor, un poeta. No hay nada que esbozar porque todavía no sé qué hacer.**
- John Berger sobre Le Corbusier: Almacenaba en su memoria las ideas y las impresiones y no se permitía hacer boceto alguno hasta pasado cierto tiempo, a fin de dejar, como él decía, **que los elementos del problema “hirvieran a fuego lento” y pudiera empezar a surgir una solución.**

#### Arquitectura del Espectáculo:

- J. Quetglas sobre F. Gerhy: **Primero la plasticidad ornamental, el moldeado, de ahí resulta la forma**, y sólo luego llega la construcción, que doblegará y malgastará las potencialidades de los materiales propios de su tiempo, para plegarlos a la forma impuesta a la técnica.

Continuando con las preguntas a PMdR.

¿Si no hace maquetas, si no hay nada que esbozar, como podría definir lo que hace en un primer momento?

PMdR: “Planteo las cuestiones que me parece que deberían resolverse, y en la medida en que se plantean, se transforman en problemas. **Nosotros resolvemos problemas**, así que está hecho”.

¿Cuál es el problema en la Plaza de los Museos de la Universidade de São Paulo?

PMdR: “Esos museos tienen una particularidad muy atractiva: son museos de investigación y, por tanto, en ellos trabajan profesores y científicos. Es fácil imaginar lo que supone la convivencia con esos científicos; no puede darse de un modo desordenado, el trabajo cotidiano debe desarrollarse de forma extremadamente organizada. Ningún científico aceptaría que de repente entrase un grupo para visitar su sala. La disposición del espacio debe permitir

<sup>23</sup> BERGER J, CHRISTIE J, HINCKLEY T, KUPPENS L. Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2015, pág. 49.

una organización museográfica adecuada para que puedan exhibirse los resultados de la investigación y otras personas disfruten de ese trabajo. **¡Qué problema tan interesante! Se trata del canal olímpico, de la plaza, de la convivencia armónica entre el público y los científicos**".

### LO TÉCNICO.

Una vez que tiene el problema planteado seguramente recurrirá a:

- **Evocar la memoria sobre un saber.**
- **Pensar en la historia de la arquitectura.**

Haciéndose preguntas, tales como:

- **¿Con qué se quiere construir?**
- **¿Cómo se quiere construir?**

Lo que se ha denominado en su tiempo-proceso de imaginación:

- **Lo técnico.**

Por lo tanto.

PMdR: "Pensé lo siguiente: podría construir un espacio elevado; **ésta es la parte empírica del saber**. El viaducto do Chá (1892), en São Paulo, es un espacio elevado que conecta los dos lados del valle del Anhangabaú, y que tiene el edificio de la Light (1930) a uno de los lados, el Matarazzo (1940) al otro y el Conde Prates (1909) dispuesto de la siguiente manera: existe una entrada en el nivel del viaducto y una salida del mismo edificio en otro nivel, abajo, en el valle. Como en el edificio Martinelli (1929), donde se coge el ascensor en la calle Sao Bento y cuando se sale del edificio se puede bajar por la calle Líbero Badaró. Es decir, el edificio se adapta ya a cierta geomorfología que es la topografía propia de la ciudad. Ya tiene esa configuración, estaba allí y nadie se daba cuenta de esa virtud tan enorme".

Es decir que el El viaducto do Chá aparece como una referencia que sintetiza el programa, es una primer aproximación.

PMdR: "Cada museo tenía un programa muy específico, una parte común para visitas públicas (de entre 3.000 y 4.000m<sup>2</sup>), mientras que el conjunto del programa del museo variaba entre 15.000 y 20.000m<sup>2</sup>. Me pareció que podría hacer los museos en vertical y crear un gran vestíbulo aéreo común a todos los edificios, de modo que el público siempre entrase por esa misma planta".

---

<sup>24</sup> Quetglas decía: La imaginación moderna NO opera en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno.

<sup>25</sup> BERGER J, CHRISTIE J, HINCKLEY T, KUPPENS L. Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2015, pág. 13.

PMdR: "Enseguida me percaté de que podía hacerse muy bien dado el tamaño, esas tres torres de 45 x 45m en planta, pues es una estructura que puedo dominar. Hay que conocer todo eso, de otro modo no es posible saber cómo cortar el papel. Después se hace el primer ensayo volumétrico, **pero antes de llegar a la maqueta hay que saber todo eso de antemano**".

PMdR: "Pronto me di cuenta de lo siguiente: en general, la carga de un museo es de 500 kg/m<sup>2</sup>, una losa armada en los dos sentidos (**todo esto se aprende con la experiencia<sup>24</sup>**)".

PMdR: "Puedo construir una losa de hasta 15 x 15m, llamar a un calculista y conversar con él: si tengo 45 x 45 m, si pusiese cuatro pilares y emplease el perímetro de forma estructural, podría estar bien, pues no voy a construir un museo de vidrio para colocar después una cortina. Se trata de un museo cerrado que puede iluminarse luego para crear el juego escénico que se desee. En los laboratorios resulta adecuado climatizar y colocar sólo una pequeña ventana aquí o allá, para que no quede muy triste, pero se trata de museos ciegos. Puedo construir una estructura ortogonal, donde la pared tenga tan abundante armado que pueda colocar el apoyo donde quiera. Los apoyos son esos cuatro pilares con esas cuatro vigas y las luces serán de 15 x 15m, que dan como resultado una losa de unos 45 x 45m, pudiendo llegar hasta 50 x 50m".

Volviendo nuevamente al libro de John Berger: Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp de Le Corbusier<sup>25</sup>.

Párrafo subrayado del libro de John Berger, Dice Le Corbusier: "Junio de 1950, en la colina: me paso tres horas reconociendo el terreno y los horizontes. Haciéndome con ellos. La capilla muy destrozada por los obuses, todavía está en pie. La comisión está presente: el cura párroco, los constructores locales. Hago un pequeño sondeo: no hay una carretera apta hasta la cima de la colina para el transporte normal con camiones. Así que tendré que arreglármelas con arena y cemento; probablemente, las piedras de las demolición, resquebrajadas y calcinadas, se podrán utilizar como relleno, pero no soportarán carga. Toma forma en mi cabeza una idea; aquí, en estas

condiciones, en la cima de una solitaria colina, basta con una sola cuadrilla bien organizada, un equipo homogéneo, con buena técnica, un grupo de hombres que trabajen aquí arriba libres y dueños de sus actos. ¡Buena suerte!”

Valdría la pena recordar lo que decía Quetglas en Miscelánea de prejuicios propios y opiniones ajenas, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura:

- La imaginación moderna **no opera en el vacío**, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno. Así hacen Wright, Mies, Le Corbusier.

Tanto PMdR como Le Corbusier:

- **NO operan en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que llevan al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno.**

Todo esto se construye en la mente, en el pensamiento, convocando la memoria sobre un saber, sobre el conocimiento:

- **PMdR: hay que saber todo eso de antemano.**
- **Le Corbusier: toma forma en mi cabeza una idea.**

Continuando con las preguntas a PMdR.

¿Se podría decir que va tomando forma en su cabeza el problema?

PMdR: “Ya tengo una volumetría con la que construir el museo. Para conectar los tres volúmenes, el vestíbulo común sería aéreo, una especie de calle elevada que no es museo. Voy a construir una calle transparente para ver el canal olímpico y la línea del ferrocarril del otro lado; de ese modo la calle emerge del suelo y conecto los tres museos”.

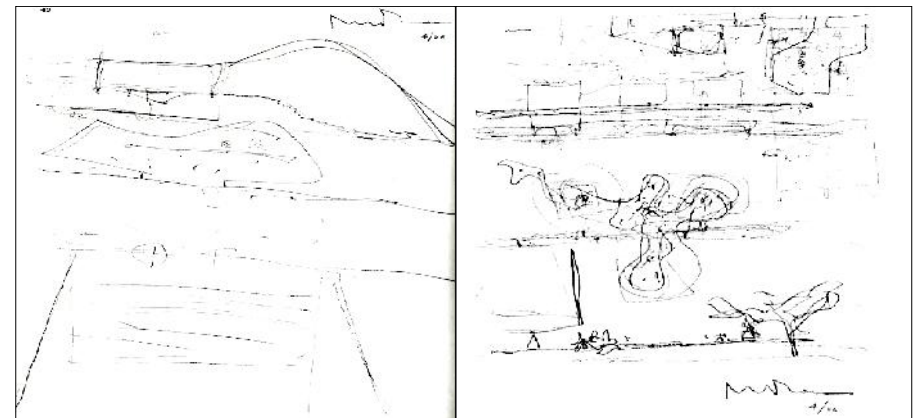
PMdR: “Por fin **puedo comenzar a hablar de mi primer ensayo** de lo que representa en términos de volumen, de cómo puede quedar hermoso en el sentido legítimo de la expresión. ¡Puede quedar muy hermoso! Ser atrayente por dentro y por fuera. Comencé pensando en el interior; no es sólo una cuestión de interior/exterior, pero por fuera tampoco puede quedar como un amasijo de cosas. Así pues, la calle estaría elevada, en el sentido de su cualidad de ser una vía elevada; todavía no he dicho cuánto, pero bastaría con que empezara a verse el río. Sería interesante que, en cualquier caso, hubiese más museo debajo que encima”.

PMdR: “Los museos quedan a uno y otro lado de la calle elevada. Entro en el museo y, naturalmente, como la calle está separada de los dos volúmenes principales, accedo por un pequeño pasaje que parece un cuello que se despega del edificio. Queda muy bien con la pared pintada, que verán quienes pasan por la calle. Con dos plantas de unos 1.600m<sup>2</sup> construyo toda la parte del museo destinada al público y conectando todo ello hay un sistema de ascensores, algunos de uso restringido y otros públicos. El ascensor es muy eficiente, pues permite atravesar una zona sin interferir en las otras. ¡Son las virtudes de la máquina! Si soy público y entro en esta doble planta, puede quedar muy elegante no construir toda la losa de forma que pueda verse una doble altura”.

PMdR: “Vamos a dimensionar esa calle: la plaza tiene el canal enfrente y dos calles laterales, así que basta con no construirla a toda la anchura de la plaza para conseguir un ensanchamiento de las dos calles laterales de acceso”.

PMdR: “De modo que puedo subir al museo de diferentes modos, con un ascensor lento para ochenta pasajeros, como el elevador Lacerda, en Salvador de Bahía, o con una escalera mecánica que conecta y separa, aunque no es una máquina que me guste mucho, pues parece una cinta para transportar naranjas. Prefiero un ascensor grande, con ascensorista, como si fuese un tranvía con sólo dos paradas, una a nivel del suelo y otra en lo alto”.

PMdR: “Así pues, la entrada a los museos se efectúa elegantemente por esa calle. Eso quiere decir que la calle no es en absoluto monótona, pues esa zona constituye el vestíbulo de dos volúmenes. Después, en dirección a los otros museos, prolongo la calle para construir un gran auditorio. Ninguno de esos



[73]

volúmenes puede tocar al otro, deben ser autónomos y estar conectados por estructuras delicadas, evidentemente cubiertas, como pequeños puentes”.

¿Cuál es la longitud ideal de esa calle?

PMdR: “Todavía no lo sé. En este momento **se recurre de nuevo a la memoria**, al tamaño de las cosas. El tamaño del viaducto do Chá en el centro de São Paulo, el tamaño de una manzana (100m), etc. El razonamiento del arquitecto no es tan extraordinario como se piensa a primera vista. No somos así, no se trata de algo excepcional”.

PMdR: “Bien, uno recuerda el Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1957), obra de Lina Bo Bardi, que está en una manzana (100m), pero el parque Trianon (con dos manzanas) parece proporcional, eso es bueno. La calle de São Bento tiene unos 8m de anchura; vamos a hacer ésta con 12m, porque no puede ser una calle monótona; habrá mostradores de información con ordenadores, puntos de venta, todo eso es muy alegre”.



A la izquierda: Viaducto do Chá: se puede ver como se conecta con los edificios vecinos y libera el Vale Do Anhangabau como parque público. Estas son las imágenes que pueblan la mente de PMdR

A la derecha: El Museo de Arte de São Paulo, MASP de Lina Bo Bardi: relación con la ciudad, con el Parque Trianon.

PMdR: “**De esta forma uno va juntando esas imágenes y realizando recorridos mentales:** la calle, el ascensor, la entrada al volumen del museo con su doble altura, una zona climatizada, y te vas convenciendo de que no podía ser de otra manera”.

PMdR: “En ese momento aparecen las virtudes de la solución que se está adoptando. En este caso el ascensor proporciona momentos extraordinarios, con su parada en la cubierta. Es algo muy bonito: si se desea, puede llegarse hasta la cima, donde puede haber espectáculos o exposiciones al aire libre; y allí uno puede ver a alguien que ha subido a la cubierta del Museo de

Etnología, lo que probablemente le sorprenda y le haga preguntarse: “¿Cómo ha ido a parar ahí?” ¡Un paisaje nuevo! Se trata de tres plazas autónomas en lo alto, algo muy raro en São Paulo; un lugar desde donde incluso se ve el pico de Jaraguá de una forma muy hermosa. Esto es una maravilla para la Universidade de São Paulo”.

PMdR: “Otro momento especial para el visitante lo puede proporcionar el espacio de una gran plaza con un arbolado bien dispuesto, pues falta un lugar donde tomar un café y conversar, donde haya una cantina y un jardín. Aparece entonces el siguiente inconveniente (incluso, hasta cierto punto, abominable, como suele decirse): ¿ahora voy a cercar el museo para que no se lo invada? No, en lugar de ello, puedo hacer otra intervención en el nivel del suelo que era un jardín: puesto que no quiero descender hasta el nivel del suelo, porque me va a traer problemas para configurar con claridad y aprisionar ese espacio que ahora pertenece de un modo diferente a los tres museos y no sería bueno, puedo optar, en cambio, por elevar el suelo a una altura de aproximadamente 1,80m; con ello consigo construir una losa debajo de ese museo a la que llega el ascensor, una zona que no es necesario cerrar”.

PMdR: “Esa parte inferior sobresale de la proyección del edificio a modo de jardín y entra en el área del otro museo de forma que puedo crear un jardín inferior propiamente dicho, el territorio, un jardín que funcione con una escala adecuada para la gente. Así, la zona arbolada llega hasta ahí abajo, algo que puede ser muy agradable para colocar mesas de café y para todo. De repente, todo esto se encuentra debajo de un gran edificio que sólo tiene un pequeño pilar muy distante; se puede entrar y salir a través de esas estructuras en forma de arabesco. El propio pavimento no llega al suelo; todo es un gran jardín, al estilo de Roberto Burle Marx”.

### LO FORMAL.

En este momento aparece:

- **El ensayo (el jugar) con pequeñas y sencillas maquetas que no están pensadas para ser mostradas.**
- **El ensayo/juego de posibles respuestas.**

Lo que se ha denominado en su tiempo-proceso de imaginación:

- **Lo formal.**

[74]

Por lo tanto.

PMdR: “Se llama al calculista para dimensionar los pilares y las vigas según la normativa brasileña. No es que lo quiera yo; **es necesario respetar la normativa, la historia, la cultura, el comportamiento de tu pueblo.** Cuando el dimensionado previo está listo y se ha comprobado que queda bien, puede hacerse la maqueta”.

PMdR: “En cinco minutos **se hace una maqueta -para uno mismo, no se enseña a nadie-** y se puede ver ya la construcción con las dimensiones que dio el calculista. Para dormir tranquilo, para decir: “¡Va a quedar bien!” Se hace con la proporción correcta, (...)”.

PMdR: “Entonces te sientas solo en el suelo -nadie te mira- y la observas... Como haría un poeta, te tomas otra copa, te fumas otro cigarrillo, te acercas a la ventana, te tiras de los pelos...; nadie tiene que verlo. Después miras de nuevo y te dices: “¡Es exactamente eso!”

“Te sientas solo en el suelo -nadie te mira- y la observas... Como haría un poeta, te tomas otra copa, te fumas otro cigarrillo, te acercas a la ventana, te tiras de los pelos; nadie tiene que verlo. Después miras de nuevo y te dices: ¡Es exactamente eso!”



[75]

¿En qué consiste esa pequeña maqueta hecha en soledad?

PMdR: “No hace falta aprender a hacerla, pues se construye con lo que haya a mano, con dos pequeños trozos de madera, un papel. ¿Por qué? Porque uno corta el trozo de madera del tamaño del objeto, coloca los pilares... Los pilares los hice de la siguiente manera: corté con una cuchilla la altura entre forjados en el papel, después corté varios trozos de un tamaño cualquiera, los enrollé en la mano, usé pegamento para papel, hice un tubo de papel, uno, dos, tres, veinte metros de equilibrio para ver cómo quedaba la cosa; **me refiero a que**

**yo ya sabía que quedaba bien, pero sirvió para ver lo bonito que quedaba, ¿entienden?**

Y de este tipo de maquetas es de lo que estamos hablando, de la maqueta hecha en soledad para que nadie la vea”.

PMdR: “Con esto ya puedo presentar el proyecto a la Universidade de São Paulo (USP). También se puede fotografiar la maqueta, lo que produce un resultado muy bueno y no da la sensación de ser una tontería de arquitecto”.

PMdR: “**No es el resultado del delirio de alguien que se pone a cortar papeles, no se trata de hacer pequeños dobleces y con ello encontrar la solución al problema,** sino que ya constituye un anteproyecto: losas bidireccionales de 15 x 15 m, 500 kg/m<sup>2</sup>, muro de carga, cerramientos y accesos.

Se trata de distinguir y separar dos modos de hacer.

Arquitectura Moderna:	Arquitectura del Espectáculo:
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>NO</b> es el resultado del delirio de alguien que se pone a cortar papeles.</li> <li>• <b>NO</b> se trata de hacer pequeños dobleces y con ello encontrar la solución al problema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>SÍ</b> es el resultado del delirio de alguien que se pone a cortar papeles.</li> <li>• <b>SÍ</b> se trata de hacer pequeños dobleces y con ello encontrar la solución al problema.</li> </ul>
<p>[76]</p>	<p>[77]</p>
<p>“La arquitectura Moderna <b>SÍ</b> es el delirio de una técnica” [J. Quetglas.]</p>	<p>“La arquitectura del Espectáculo <b>NO</b> es el delirio de una técnica” [J. Quetglas.]</p>

¿En qué fase de proyecto se encuentran el proyecto de la Plaza de los Museos de la Universidade de São Paulo?

PMdR: “Estamos todavía en fase de estudio, pero **ésta es la idea básica que nos permite ensayar con maquetas las virtudes de nuestra hipótesis.**

Si en este momento alguien me preguntara que dónde están los aseos, le contestaría: "No lo sé, pregunte al portero; todavía no he llegado a eso". Pero tengo que admitir que, a partir de ahora, esos programas más específicos van a acomodarse fácilmente en la estructura principal”.

PMdR: “**El problema no es ése, sino la disposición espacial de los museos mediante un sistema constructivo que engendre suficientes virtudes para sustentar una idea:**

- Una vista sobre el río,
- La asociación de los tres museos,
- Las plazas aéreas,
- La convivencia en el jardín,
- Y la posibilidad de convivencia de los científicos con los visitantes”.

PMdR: “Un científico baja para tomar un café en el jardín y se encuentra con un grupo de niños que van al museo; nadie necesita saber quién es el que, con su bata puesta, disfruta de la posibilidad de observar a los niños. **Ésa es la ciudad que uno se imagina a la hora de hacer algo.** Cualquier proyecto desencadena transformaciones y posibilita nuevas relaciones como ésta que he descrito: el científico tomando su café. Por ello se trata de algo peligroso, porque un mal proyecto también desencadena horrores, degeneración, una mala convivencia”.

¿Cuál es la virtud indispensable de la arquitectura?

PMdR: “No creo que la arquitectura haga a nadie virtuoso. Se puede asesinar a alguien en cualquier apartamento, aunque sea de Le Corbusier; ahora bien, uno sabe qué es deseable y qué es una tontería, si algo es inútil, si es sólo un autoelogio carente de significado. **Si nos preguntáramos cuál es la virtud indispensable de la arquitectura, diría que, para mí, es ser oportuna**”.

PMdR: “Y en ese caso uno puede imaginar sus cosas y construir sus maquetas, pero se trata, sobre todo, de modelos estructurales; es decir, el desafío se encuentra en la cuestión estructural. La calle del proyecto de la plaza de los museos tiene algo más de 200m Y puede tener una altura mínima al ser transparente por dos lados. Incluso de noche, es una cinta de luz que no se mueve, porque al otro lado del río hay otra cinta de 150m en movimiento:

el tren. Comienza a aparecer la ciudad, es sábado, está celebrándose una regata de barcas de remo. Se multiplica el valor del espectáculo, **se ponen de manifiesto cosas que estaban escondidas**”.

PMdR: “Uno imagina enseguida el jardín con los guaimbés, a gente tomando café al lado del edificio contemplando los macizos de plantas y, si se presta atención, hasta se consigue sentir el olor del aguacero que acaba de caer. Uno sabe del gozo que eso va a producir, ¡es algo fantástico!”

PMdR: “La gracia y la belleza de la vida hecha con hormigón y ladrillo. **Para eso uno recurre a recuerdos que pueden proceder de la infancia.** Se trata de una disposición espacial de cosas abstractas, de modo que es uno mismo quien produce la cosa, como un poema que, si no fuese escrito, editado y publicado, simplemente no existiría. Y cuando el poeta escribe, la tinta y la mano se vuelven negras y la obra se convierte en materia; es una cosa, al igual que una viga que es una cosa calculada, con su momento de inercia y todo lo demás. ¡Estamos condenados a construir cosas, si no, no hay nada que ver! ...”

PMdR: “Este proyecto posee el carácter que creo que es fundamental que esté presente en la universidad: **la multidisciplinaridad.** Ése es su valor educativo real, que está **por encima de las especificidades** de cada facultad. **Cuando un antropólogo, un físico y un arquitecto se encuentran en el mismo café se discute de política y de filosofía**”.

Como conclusión.

PMdR: “Hemos visto que nuestras perspectivas se amplían a medida que empleamos nuestro conocimiento del pasado, nuestras distintas herencias y la memoria para componer, organizar y decidir qué hacer en el proyecto, proyectar más allá, con una visión de futuro, proyectar nuestros deseos y aspiraciones a partir del presente”.

PMdR: “Los filósofos dicen que, a pesar de saber que nacemos para morir, tenemos una aspiración respecto al futuro, **porque al final no nacemos para morir, sino para continuar.** Por tanto, lo que uno transmite es un **discurso**, una lección, se quiera o no. La arquitectura sólo puede ser así, enfocada a la dimensión de nuestra permanencia en el universo”.

PMdR: “Por ello **estas pequeñas maquetas** tienen un sentido muy importante, el contener esa sabiduría. **Tienen un "sabor" extraordinario** -

ésa es la palabra justa- porque prescinden de una escenografía: un árbol, un volumen, un coche, un verdadero logro. Lo que queremos aquí es la maqueta limpia, desnuda, cruda. Aquella que uno hace solo, como quien toma nota de las cosas pensadas. En la confección de esas maquetas uno ve el tamaño de las cosas, su proporción, ve las transparencias. Enseguida se imagina el jardín, hasta cada uno de aquellos guaimbés de la plaza de la universidad”.

PMdR: “La arquitectura es siempre un discurso sobre ese tipo de conocimiento. Sabemos lo que vamos a hacer. Porque, aun en el caso de que no lo supiésemos ¿quién lo sabría? ¿Los búlgaros? ¿Los americanos? ¿Quién lleva a cabo las acciones? Somos nosotros.

Ustedes me han ofrecido una oportunidad muy agradable para decir todo esto aquí y creo que ya podemos terminar. ¿Qué hora es?”



[78]

Síntesis de la segunda parte de la clase de Paulo Mendes da Rocha.

<b>Lo ético en la obra de PMdR:</b>	
Se pone en crisis la idea de ciudad que deviene del campus universitario y sus implicancias:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de convivencia.</li> <li>• Estudiantes aislados.</li> <li>• Estudiantes no participativos.</li> <li>• Segregación / Informalidad.</li> </ul>
Se construye el problema:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se trata del canal olímpico, de la plaza, de la convivencia armónica entre el público y los científicos .</li> </ul>
Se practica la reflexión sobre el problema central del proyecto, sobre el programa:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Al principio la universidad no tenía esa idea y agrupar los museos fue una decisión de proyecto.</li> </ul>
Se busca la convivencia de saberes en la universidad:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuando un antropólogo, un físico y un arquitecto se encuentran en el mismo café se discute de política y de filosofía.</li> </ul>
<b>Lo técnico en la obra de PMdR:</b>	
Se piensa en la historia de la arquitectura:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El viaducto do Chá (...) estaba allí y nadie se daba cuenta de esa virtud tan enorme.</li> <li>• El MASP de Lina Bo Bardi, el parque Trianon, parece proporcional, eso es bueno.</li> </ul>
Se evoca la memoria sobre un saber:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La carga es de 500 kg/m<sup>2</sup>, una losa armada en los dos sentidos, tres torres de 45 x 45m en planta, si pusiese cuatro pilares y emplease el perímetro de forma estructural, es una estructura que puedo dominar.</li> </ul>
Se juntan esas imágenes y se hacen recorridos mentales:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La calle, el ascensor, la entrada al volumen del museo con su doble altura, y te vas convenciendo de que no podía ser de otra manera.</li> </ul>
<b>Lo formal en la obra de PMdR:</b>	
Se ensaya/juega con pequeñas y sencillas maquetas:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Entonces te sientas solo en el suelo -nadie te mira- y la observas... Como haría un poeta, te tomas otra copa, te fumas otro cigarrillo, te acercas a la ventana, te tiras de los pelos...; nadie tiene que verlo. Después miras de nuevo y te dices: "¡Es exactamente eso!"</li> </ul>
Se pone en relación lo ético y lo técnico:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No es el resultado del delirio de alguien que se pone a cortar papeles, no se trata de hacer pequeños dobles y con ello encontrar la solución al problema.</li> </ul>
Se ponen de manifiesto cosas que estaban ocultas:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Al otro lado del río una cinta de 150 m en movimiento: el tren.</li> <li>• Comienza a aparecer la ciudad.</li> <li>• Uno imagina el jardín con los guaimbés, a gente tomando café al lado del edificio. Hasta se consigue sentir el olor del aguacero que acaba de caer.</li> </ul>

Si imaginar es la manera de convocar cosas que todavía no existen:

# 1 Lo Ético en la obra de PMdR.

# 2 Lo Técnico en la obra de PMdR.

# 3 Lo Formal en la obra de PMdR.

Tiempo-proceso de PMdR.

# ACCIÓN

# FORMA

Tiempo-proceso de la FAU- USP.

<p><b>Textos en la obra de PMdR...</b></p> <p>Si, primero, es la cuestión de fondo del trabajo, unívoco y sus complejidad...</p> <p>Se reconoce proceso...</p> <p>Se plantea la extensión y el problema del dibujo, del dibujo...</p> <p>Se hace la construcción de valores en la comunidad...</p>	<p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p>
<p><b>Textos en la obra de PMdR...</b></p> <p>Si, primero, es la cuestión de fondo del trabajo, unívoco y sus complejidad...</p> <p>Se reconoce proceso...</p> <p>Se plantea la extensión y el problema del dibujo, del dibujo...</p> <p>Se hace la construcción de valores en la comunidad...</p>	<p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p>
<p><b>Lo formal en la obra de PMdR...</b></p> <p>Si, primero, es la cuestión de fondo del trabajo, unívoco y sus complejidad...</p> <p>Se reconoce proceso...</p> <p>Se plantea la extensión y el problema del dibujo, del dibujo...</p> <p>Se hace la construcción de valores en la comunidad...</p>	<p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p> <p>...El dibujo de la obra...</p>

Tiempo-proceso de la Plaza de los Museos.

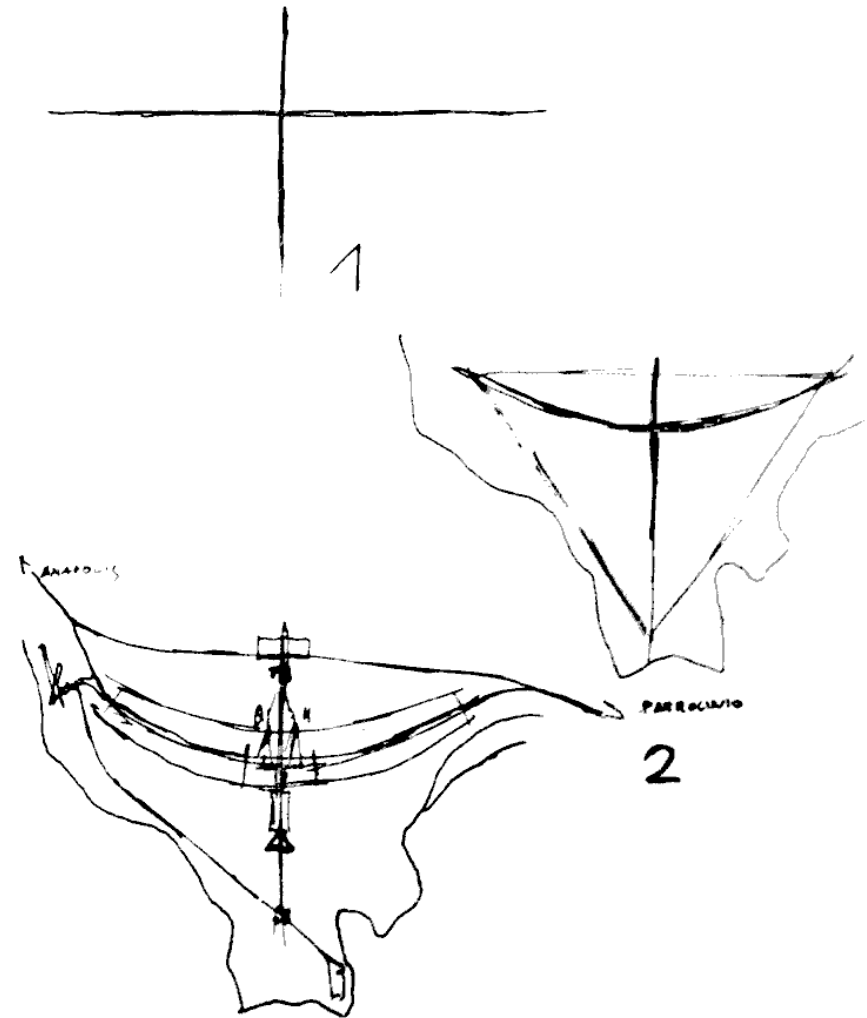
#### XIV.2. La dimensión colectiva. La importancia de la FAU-USP.

##### Acerca de la arquitectura brasileña.

La historiografía de la arquitectura no ha sido ajena a la intención de encasillar la arquitectura Brasileña, y en particular a lo que comúnmente se conoce como Escuela Paulista, es decir, a la manera de entender la historia como una sucesión de hechos aislados concatenados que privilegian datos sobre los autores y una serie de rótulos con los cuales se intenta capturar su producción: brutalismo; regionalismo moderno; minimalismo, o bien detenerse en cuestiones superficiales de imagen como el uso del hormigón. Las generalizaciones toman el mando, olvidando contextos: políticos, sociales, económicos y culturales, los cuales reflejan las estrategias y los puntos de vista desde los cuales los arquitectos reaccionan a través de sus obras a esos contextos, reflexiones, a partir de las cuales cristalizan su discurso.

Un claro ejemplo de esto es la ciudad de Brasilia, se conocen los grandes proyectos de Niemeyer como una suerte de colección de excelente arquitectura dispuesta en esos enormes espacios públicos, que le valen descripciones nuevamente superficiales como la de: arquitectura de formas blandas, blancas, líneas curvas y puras. Una batería de adjetivos que nada aportan a su conocimiento y que se presentan como gestos de Autor, aislados de su contexto. Convierten a un arquitecto comprometido con su contexto, como Niemeyer, en un personaje aislado, una suerte de capricho de la historia ajeno a la construcción de una modernidad local, presentado como discípulo de su maestro europeo Le Corbusier. No por ello, habría que desconocer que en Brasil se venía elaborando hacia mediados del siglo XX una arquitectura de vanguardia heredera de sus maestros pero que respondía a su medio, a sus problemas, con sus recursos propios fruto de un progreso en materia de disponibilidad técnica que permitía afrontar nuevos desafíos como lo fue Brasilia.

Esa modernidad local en construcción se revela en el libro de Henrique Mindlin, "Arquitectura Moderna en Brasil", demostrando una rica y consistente producción local, publicado en 1956, en el mismo momento en que se llamaba a concurso público para el proyecto de la ciudad de Brasilia, entre los cuales participaban grandes arquitectos ya consolidados como Lucio Costa, Vilanova Artigas, Rino Levi, Henrique E. Mindlin, MM Roberto, Boruch Milmann, Joaquim Guedes, Carlos Milan, Pedro Paulo de Melo Saraiva, por solo nombrar a algunos de ellos. Ese colectivo de arquitectos, envuelto en los mismos problemas, es lo que interesa comprender, ese es el



contexto en que se gesta la ciudad de Brasilia, preocupaciones comunes acerca de la ciudad que hallaban respuestas particulares a ese panorama.

Por otro lado, poco o nada se conoce sobre las condiciones que originaron la decisión de construir la nueva capital de Brasil en el desierto del oeste del país, incluso a veces ignorando la figura de Lucio Costa autor del plan piloto de

[80]

Brasilia. ¿Por qué el presidente de entonces, Juscelino Kubitschek decide su construcción?, ¿qué se quería demostrar con ella?, ¿qué rol jugaron los medios técnicos de la época?, ¿qué paso con las promesas que se les hizo a los constructores que migraron hacia allí? Estas y otras tantas preguntas hacen parte de la construcción del Problema “Brasilia”, y son indispensables para su comprensión.

También el libro de Yves Bruand, “Arquitectura Contemporánea no Brasil”, registra la fecundidad mostrada en esa época, una variedad de proyectos de una modernidad madura que sería difícil de encontrar en la región en esa época.

Existía ya, un modo propio de hacer, con pautas proyectuales del Movimiento Moderno como se decía antes, pero con particularidades geográficas y productivas de Brasil. Todavía no había surgido la llamada Escuela Paulista, pero alguno de sus inmediatos protagonistas como Vilanova Artigas ya aparecían en esa foto del momento, dentro de un modo de hacer aún formalmente cercano al llamado Estilo Internacional, pero asumiendo problemas locales.

Hay que recordar que ese Estilo Internacional se enfrentó siempre a un rechazo generalizado por parte de una academia conservadora ligada a las élite económicas, políticas y culturales del momento, y que por otro lado Europa se hallaba saliendo de las grandes guerras, lo que explicaría en parte que las ideas de Le Corbusier encontrarán en América y puntualmente en Brasil un sitio fértil para su experimentación. Lo interesante es que este colectivo de arquitectos brasileños hizo una lectura crítica de qué significaba la modernidad y cuáles eran las posibilidades de lectura que se podían realizar.

Sin embargo, todo esto quedó, en los manuales de historia, oculto o mal interpretado por la fama universal que alcanzo Brasilia a través de algunos proyectos de Niemeyer que tomaron todo el protagonismo y que impidieron conocer y dar valor a lo que se hacía por aquellos años en Brasil.

¿Qué ocurrió después de Brasilia? Vendrán los años oscuros, las épocas de dictadura en América, cuyo golpe de estado se perpetuó desde 1964 hasta 1985 en Brasil. Allí parece que se acabara el sueño de una modernidad propia, sin embargo, pese a las complicaciones que se suscitaran la arquitectura brasileña y en especial la que aquí interesa, la Escuela Paulista, siguió construyendo su camino en un absoluto silencio historiográfico:



[81]

Vilanova Artigas: “Del sufrimiento de nuestro pueblo, puedo decir que participé profundamente. Alguien tendrá ojos, para, un día, leer en las formas que proyecté todo ese sufrimiento. Se verá una poética traducida”.<sup>26</sup>

No es para menos. Fue durante toda su vida un destacado militante comunista, protagonista desde joven de no pocas polémicas de orden cultural y arquitectónico; en 1964, cuando ocurre el golpe de estado, estaba trabajando junto al arquitecto Carlos Cascaldi en el nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo (FAU-USP) que es en sí mismo todo un manifiesto ético-político de un modo de entender la actividad universitaria como respuesta crítica a la situación social del momento, porque, no sólo se cuidó del edificio, sino que también se llevó adelante una completa remodelación del plan de estudios conforme a tales directrices.

Vilanova Artigas: “El edificio de la FAU fue ideado en 1962, y el curso no tenía más de treinta alumnos por año. La reforma de enseñanza del ‘62’ tiró a la basura todos los restos académicos de Bellas Artes de Río de Janeiro que estaban allí adentro. En la reforma del ‘62’, partimos de una visión más

<sup>26</sup> Artigas, Rosa. Vilanova Artigas, pág. 28.

amplia de la arquitectura, fuera del ámbito propio del edificio. El Urbanismo era fácil de comprender como parte de la Arquitectura, incluimos también el programa de Comunicación Visual y el de Diseño Industrial. Con eso, el arquitecto, formado por la FAU, pasaba a enfrentar el total del medio como temática: desde el planeamiento de la estructura urbana, pasando por el objeto industrial, hasta la programación de los edificios que deberían componer la ciudad. Procuré incluir, dentro del proyecto del edificio de la FAU-USP, el programa de enseñanza del 62<sup>o</sup>.<sup>27</sup>

Inmediatamente después del golpe de estado, él y otros docentes, entre los cuales se encontraba el propio PMdR, son perseguidos y apartados de sus cargos docentes. Exiliados en algunos casos, a Uruguay en el caso de Artigas, con la ayuda del partido comunista.

### La Escuela Paulista.

Se ha visto antes, en las entrevistas a los colaboradores de PMdR, e incluso a los propios protagonistas de dicha escuela, manifestar un cierto rechazo o incomodidad a la hora de intentar conceptualizar o definir qué es la Escuela Paulista, quizás se deba a un intento de protección, de no querer encasillar su hacer, en no comprender su hacer como una suerte de repertorio de gestos comunes, sino en sostener un modo de hacer presente, lo que Sophia Telles define como una “acción” antes que una “forma”.

De la lectura de la tesis de Ruth Verde Zein: *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista. E as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Se pueden lograr algunas aproximaciones al tema, la autora indaga en profundidad en su definición a partir de testimonios de los autores y una atenta revisión historiográfica sobre el tema.

Algunas preguntas a la Tesis de Ruth Verde Zein que podrían acercar una definición:

¿Cómo debe considerarse a la escuela paulista?

Ruth Verde Zein: “Sin que sea totalmente reconocida como tal, ni siquiera por sus integrantes, y menos todavía a nivel nacional o internacional, la escuela paulista puede y debe ser considerada una vanguardia brasileña, cuya afirmación comienza a fermentar entre los arquitectos de São Paulo en los años 50’, consolidándose localmente en los años 60’ y expandiéndose

nacionalmente su influencia en los años 70’. Conocida también como arquitectura paulista brutalista, se destacan entre sus epígonos nombres como el de João Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Decio Tozzi, Eduardo de Almeida, entre otros, incluyendo también, de manera más oblicua, arquitectos como Carlos Millan y Joaquim Guedes, e igualmente, de manera menos conocida, la figura de Lina Bo Bardi”.

¿Por qué es tan complejo definir a la escuela paulista?

Ruth Verde Zein: “Una de las grandes dificultades para estudiar la contribución de la arquitectura paulista es el énfasis de sus creadores en entender sus obras exclusivamente por su **discurso ético**. Sus presupuestos declarados pretenden no ser necesariamente constructivos o espaciales, excepto cuando el espacio y la construcción sirviesen de vehículo para las aspiraciones sociales y políticas; los ejemplos edificados representan una utopía que refleja una sociedad a ser edificada y que sería, de alguna manera, invocada en parte por esa arquitectura. Formada por arquitectos en ejercicio pero que también fueron o son profesores actuantes, frecuentemente políticamente militantes de izquierda, su corpus de ideas y formas se transmitían sobretodo de forma oral antes que por textos, y se proponía no solo como una estética, sino como una cosmovisión”.

¿Cuál diría que es la especificidad de la escuela paulista?

Ruth Verde Zein: “Quizás lo que define su especificidad no sean solo los elementos de composición o los materiales que elijas, sino el énfasis puesto en aspectos como la racionalidad constructiva y la claridad estructural, apuntando a una meta futura, a menudo simbólica, de la prefabricación; en su organización se privilegian espacios volcados en sí mismos, pero que se proponen como abiertos y colectivos; el énfasis en postularse como paradigmas de una realidad futura más acorde con sus ideales sociales; y, pretendiendo ser ejemplar, en la concepción de soluciones que, por estar aisladas de gran interés, se ven o prefieren ser vistas como prototipos o incluso como modelos que se prestarían a repetirse varias veces, una vez que habrían alcanzado la aceptación de sus pares y discípulos, como solución cabal”.

<sup>27</sup> “Testimonio de Artigas en RGS”: realizado en el IAB de Porto Alegre/Rio Grande do Sul sobre la “exposiçãozinha”. La segunda cinta grabada de la conferencia-texto del 1981 hace referencia a la reforma de la enseñanza de proyectos en la FAU. Fuente: J. FERRANDO. “João Vilanova Artigas, fundador de la Escola Paulista.

Se destaca de la lectura de la Tesis Verde Zein como la Escuela Paulista no tiene un cuerpo doctrinario explícitamente definido o establecido, esa ausencia si se quiere, se debe a diversas razones conceptuales y políticas como afirma la autora. Pero lo que revela en definitiva es cierta comodidad por parte de sus integrantes en preferir reconocerse más por un discurso sobre la arquitectura y sus ideales, es decir por una ética en su hacer, que por el conjunto de sus obras.

Volviendo sobre la Tesis de Verde Zein, al final de la misma, la autora ensaya una serie de características que de alguna forma reflejan “semejanzas de familia” entre las obras de los integrantes de la escuela paulista.

Ruth Verde Zein: “En cuanto a las características constructivas y arquitectónicas de la escuela paulista (el orden de presentación, a continuación, no tiene necesariamente un valor metódico o jerárquico), se pueden afirmar:

- a) Marcada preferencia por la solución de monobloque o en un “volumen único” que alberga todas las actividades y funciones del programa asistido;
- b) Cuando hay más de un volumen, o cuerpo, existe una clara jerarquía entre el principal y los demás, definitivamente secundario y anexado o yuxtapuesto al primero;
- c) Relación con el entorno claramente de contrastes visuales, haciendo la integración con el solar básicamente a través de la facilidad proporcionada en los accesos, permitida casi siempre por la solución en volumen único desprendido del suelo;
- d) Búsqueda de la horizontalidad, perceptible en las proporciones generales del edificio;
- e) Concentración de funciones de servicio, teniendo los elementos de circulación el gran protagonismo: si son internas, definen zonificación y usos, si son externas, se desatacan a partir de su presencia plástica;
- f) Grandes espacios cubiertos bajo techo, a menudo asociados con juegos de nivel, en soluciones que sobrevaloran “el espacio común interior de uso indefinido o abierto”;
- g) Tratamiento de elevaciones con pocas aberturas, o con aberturas siempre protegidas por voladizos de techo o paredes verticales, con el fin de crear sombras profundas, asegurando la privacidad de los ambientes internos; en algunos casos, se opta radicalmente por la iluminación natural cenital, cerrando casi por completo las fachadas del volumen del edificio;

- h) La tecnología constructiva utilizada es la de hormigón armado o pretensado, de colado in situ, mediante losas nervuradas, pórticos, pilares de diseño diferenciado, siempre con vanos libres y grandes voladizos, naves, frontones de hormigón utilizados como parasoles o plano de reflexión de la luz cenital/ juegos de luces laterales;
- i) La estructura de hormigón armado recibe un cuidadoso tratamiento de acabado, valorando su calidad de fabricación, o su intención conceptual como prototipo para una posible prefabricación futura”.

Como ya se dijo antes, estas características arquitectónicas y constructivas, por sí mismas, no delimitan completamente la definición de la “escuela paulista”, sino que deben entenderse junto a sus intenciones conceptuales, así, más que una serie de gestos formales, son “acciones” que cristalizan un discurso común sobre el Problema al cual se enfrentan como colectivo. Al respecto sostiene lo siguiente.

Ruth Verde Zein: “Esta distinción es importante: si las características anteriores pueden, y al final lo hacen, configurar un “estilo”, para definir una “escuela”, también debe haber, o ha habido, cierta confluencia de pensamiento e intención entre ellos. En cuanto a las características conceptuales de la escuela paulista pueden distinguirse:

- a) Énfasis en la construcción de la obra, en su estructura didáctica y clara;
- b) Énfasis en la noción de edificio como prototipo, o incluso como “modelo”, de una solución que busca ser completa para volverse ejemplar y, en el límite, repetible;
- c) Énfasis en la idea de prefabricación, muy pocas veces realizada en las obras de este período, pero siempre vista como un horizonte conceptual cercano y necesario, para el cual estas mismas obras servirían de experiencia;
- d) El énfasis en lo “experimental” y lo “ejemplar” despierta agudamente la conciencia de la necesidad de un cambio social para la plena realización del ideal utópico de esta arquitectura; y como consecuencia, hay un sentimiento latente de frustración cuando la situación política a partir de 1964 se complica con el golpe de estado”.

Cada una de estas características pueden encontrarse en las obras de sus integrantes, pero es sin dudas en el edificio para la nueva sede de la FAU-USP, donde se ve a la arquitectura hacerse cargo de ese discurso hasta el día de hoy,

ese edificio y su reforma educativa se sostienen fundamentalmente en dos referentes claves de la Escuela Paulista que valdría la pena indagar.

**Referentes claves: Vilanova Artigas y Flávio Motta.**

En el contexto de PMdR y de la Facultad de Arquitectura de São Paulo, sobresalen dos grandes pilares de la formación de esa escuela y del propio autor, el arquitecto Vilanova Artigas y el historiador-crítico de arte Flávio Motta. Varios de los temas y modos de pensamiento de la FAU-USP son reflejados en la Obra de PMdR.

PMdR: lo que se encuentra detrás de todo esto es nuestra escuela, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de São Paulo, ya que, de modo ejemplar, resulta de una universidad que se centra en el conocimiento que se produce en la facultad de Filosofía, en el ámbito crítico, y en el de la Escuela Politécnica, en el técnico. En origen, Flávio Motta y Vilanova Artigas fueron los responsables de esa particular reunión de conocimiento que supone, también, la reunión de un equipo concreto. Por tanto, como dice el padre Antônio Vieira, el árbol tiene raíces, troncos, vástagos, ramas, hojas, flores y frutos. **Yo veo la FAU como el árbol de Vieira y me siento uno de sus frutos.**

Cuando se habla de la producción arquitectónica de São Paulo, como mencionaban los arquitectos colaboradores de PMdR, por lo general se incurre en el permanente error de entenderla a partir de una descripción formal y de elección material como recursos utilizados a la hora de analizarla, como si de una especie de Manierismo se tratara. Por el contrario, la Escuela Paulista, término con el que se asocia esta conjunción de gestos formales; grandes estructuras y la utilización masiva del hormigón armado, es fruto de la Escuela de Arquitectura de la FAU-USP.

Y como bien afirma Sophia Telles: En São Paulo existe una “escuela paulista” que no trata tanto sobre la tradición del hormigón armado -tal como se dice por ahí-, sino de una práctica basada en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto, sobre el programa. Consiste más en una “acción” que en una “forma”.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Véase: TELLES, Sophia. “A arquitetura como ação”. Folha de São Paulo (Jornal de Resenhas), 9 de mayo de 1998.

<sup>29</sup> “La arquitectura no se concibe como una actividad interdisciplinaria que acude en busca del apoyo de otras áreas, sino como una **metadisciplina**”. (Wisnik pág. 8 2G.)



[82]

Esa acción que menciona Telles, es el encuentro solidario de conocimiento:

- **Entre Flávio Motta y Vilanova Artigas.**
- **Entre ÉTICA y TÉCNICA.**

Ese encuentro solidario es la FAU-USP, por lo tanto, lo que se intenta dejar en evidencia es que un arquitecto como Paulo Mendes da Rocha y su Obra son fruto de un contexto social/cultural/crítico como fue y es la FAU-USP<sup>29</sup>.

Interesa por tanto develar qué significa esa escuela para PMdR, en este caso la escuela paulista, la escuela FAU-USP, para contraponer la visión sesgada que muchas veces tienen los manuales historiográficos de la arquitectura que apuntan a entender estas figuras por su Nombre, de modo aislado, olvidando la importancia de su contexto. Como decía A.G.C.: Ésta es la estupidez

reinante, que veis sobre todo en el mundo de las artes de todo tipo donde la figura del artista figura en primer plano.

### Una forma particular de conocimiento.

A partir de una serie de debates que se realizaban al interior de la FAU entre estudiantes y docentes acerca de las modalidades de enseñanza de la arquitectura y del rol de los arquitectos en el medio<sup>30</sup>. El director de la escuela, Pedro Gravina, nombró como respuesta a una comisión en 1957 para examinar la situación docente y preparar una propuesta concreta para un nuevo plan de estudios. La comisión estaba integrada por Vilanova Artigas, Abelardo de Souza, Rino Levi y Helio Duarte. El reporte de la comisión fue presentado así:

“Para la formación del arquitecto, las disciplinas de carácter **técnico** sirven tanto de información como las disciplinas **histórico-filosóficas**. La misión del arquitecto, sin embargo, es más compleja. Se le pide algo más, es decir, **una síntesis**, una visión unitaria del mundo contemporáneo y de la sociedad en la que vive, que involucre y de expresión a estructuras de todo tipo”.<sup>31</sup>

Cabe recordar y así se reconstruye en la Tesis de Juliana Braga Costa, que la FAU-USP en sus orígenes se debía a la facultad de ingeniería es decir al ámbito de la politécnica de São Paulo, lo que muchas veces le valió su oposición a la escuela carioca de Rio de Janeiro que se debía, al menos en sus orígenes, a la escuela de Bellas Artes.

Lo que interesa valorar del reporte que realiza la comisión es la necesidad de aunar ambas disciplinas, un pensamiento crítico devenido del Arte, la Historia y la filosofía, con un pensamiento técnico derivado de las Ciencias exactas. Pero, hacen una aclaración importante, no se trata de una sumatoria de estas disciplinas, sino la de un esfuerzo extra, que es el de síntesis de ambas. Eso que tantas veces menciona PMdR cuando se refiere a la arquitectura como “una forma particular de conocimiento”

Juliana Braga Costa: “Intentando situar la actividad del arquitecto en un universo más complejo. Más allá de la formación estrictamente técnica, que se aproximaba a la experiencia práctica, al mismo tiempo, buscaba como referencia modelos de cursos donde lograr una mayor integración entre diferentes campos de actividad que avanzaran hacia un currículum más “universal”, la Bauhaus aparecía como la referencia más adecuada a las nuevas demandas, (...), será crucial para las definiciones de la reforma del 62’: Walter Gropius, quien de los grandes arquitectos contemporáneos es quizás el que mayor contribución ha dado a la clarificación de estos conceptos, dice: “el arquitecto es un coordinador cuya misión es unificar los numerosos problemas sociales, técnicos, económicos y plásticos inherentes a la construcción”. Y sobre la docencia en particular: “el campo de acción del alumno **debe ser universal y no fragmentario**, abarcando todo el conocimiento y la experiencia real”.<sup>32</sup>

Pero la comisión no se quedó sólo en un diagnóstico de situación sino que propuso una serie de cambios curriculares para lograr esa “forma particular de conocer” que vincule la crítica y la técnica sin fragmentar los conocimientos:

“Creemos oportuno darle a la cátedra de Composición (Taller de Proyecto) la importancia que la misma tiene en el ejercicio profesional. Entonces, nos parece correcto situar el atelier (los talleres) en una posición destacada y hacer que converjan ahí todas las asignaturas del plan de estudios”.<sup>33</sup>

Sobre este punto vale la pena revisar el proyecto de Artigas para la FAU que realizará unos años después de la reforma. Habría que detenerse en la **disposición espacial que ocuparían los talleres** (ver en sección) en absoluta coherencia entre lo que se pensaba que debería ser el plan de estudio de la escuela y el proyecto para el edificio que debería albergar ese contenido. El tema de la reforma de la enseñanza de la FAU-USP no se acota en estas líneas, sino que merece una revisión más profunda que se escapa a las posibilidades de esta Tesis, sin embargo la lectura de otras investigaciones como la de Juliana Braga Costa permiten vislumbrar el contexto de la

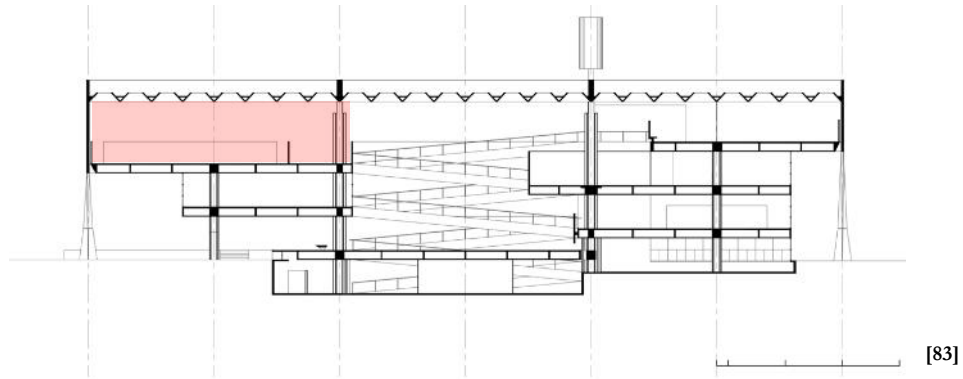
<sup>30</sup> Para ampliar la comprensión de este tema vale la pena revisar la Tesis Doctoral de Juliana Braga Costa: “História, arte e arquitetura: Flavio Motta e o ensino como ofício”.

<sup>31</sup> Juliana Braga Costa: “História, arte e arquitetura: Flavio Motta e o ensino como ofício”. Pág. 142.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 143.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 143.

producción de PMdR y las repercusiones que se ven en su modo de pensar y hacer arquitectura. Sin dudas, como el propio PMdR afirma, es heredero de una tradición de hacer arquitectura que se sostiene en la Escuela Paulista, cuyos pilares fueron Vilanova Artigas y Flávio Motta.



Disposición espacial de los Talleres de proyecto en la FAU-USA. Vilanova Artigas.

# **4** **ARQUITECTURA DE PMdR**

## XV. PROYECTOS Y OBRAS

### XV.1. Estudio de su Obra a partir de la aplicación de las “variables”.

Las siguientes Obras del arquitecto Paulo Mendes da Rocha fueron seleccionadas del universo de su producción, las cuales serán atravesadas por las **variables** obtenidas del propio marco teórico y del diagnóstico de situación. De este cruce entre las obras y las variables emergerán un cuerpo de **constantes** que se transformarán en el aporte que esta Tesis busca concretar.

Los criterios de su selección fueron los siguientes:

- Son obras de uso público.
- Se cuenta con el material para su estudio.
- Se conocen las memorias del proceso del proyecto.
- Son obras hechas en colaboración con otros arquitectos y colaboradores.
- Se verifican el uso de maquetas y croquis como instrumentos de proyecto.
- Algunas de ellas fueron visitadas y estudiadas de primera mano.
- Las mismas abarcan la trayectoria de PMdR desde los años 60' hasta la actualidad.

#### XV.1.1. Las Obras (cuerpos a ser atravesados por las variables).

- Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980.
- Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993.
- Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998.
- Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.
- Centro Cultural Georges Pompidou, París, FR, 1971.
- Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.
- Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993.
- Poupatempo Itaquera, São Paulo, 1998.
- Museo Brasileño de las Esculturas, São Paulo, 1986.

#### XV.1.2. Dimensiones según las cuales se analizarán las obras.

- A escala del Territorio.
- A escala de la Ciudad.
- A escala del Detalle.

### XV.1.3. Indicadores que guiarán el estudio según las dimensiones.

Arquitectura y Territorio:

- Relación con el soporte natural: topografía, cuerpos de agua, vegetación.
- Relación construido/natural.
- Relación del hombre con su medio.

Arquitectura y Ciudad:

- Relación con la sociedad.
- Relación con la historia y la memoria del lugar.
- Relación con el espacio público.

Arquitectura y Detalle:

- Relación con los materiales y mano de obra.
- Relación con los procesos constructivos.
- Relación con los sistemas estructurales.

Se presenta el análisis de las obras a partir de las tres Dimensiones y sus Indicadores. Los proyectos analizados no son ilustrativos, sino que a partir de ellos es posible descubrir qué piensa y cómo hace PMdR.

PMdR: En cierta ocasión, Wilson<sup>1</sup> fue entrevistado por otro periodista, que le preguntó: “Usted es uno de los críticos más notables del mundo, ¿cuál es su método?” Se trata de esa pregunta de la que todo el mundo quiere conocer la respuesta: **¿cuál es el método del colega?**

Él respondió: “Es muy sencillo, cuando veo algo nuevo, que no conozco, o sobre lo que quiero profundizar, lo miro y me pregunto: **¿por qué ese autor escribió eso?**”.

Por lo tanto se entiende a las Obras de PMdR como el Cuerpo, al cual se atraviesan los Conceptos, “variables”, vistos en los capítulos precedentes, de manera que a partir de Dimensiones e Indicadores se pueda lograr conocer o al menos acercarse al método de PMdR, lo que arrojará una serie de “constantes” como resultado, es decir su tiempo-proceso.

<sup>1</sup> Edmund Wilson fue un escritor estadounidense que destacó como crítico literario y como ensayista.

**DIMENSIONES E INDICADORES: a escala del Territorio.**

Si bien se sostiene que estas dimensiones se encuentran en toda su Obra, se ha seleccionado de ese repertorio aquellas en las cuales estos indicadores se hacen visibles con mayor claridad, entendiendo la necesidad didáctica de hacerlos tangibles y sensibles:

- Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980.
- Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993.
- Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998.



### Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980.

Colaboradores:

Pedro Paulo de Mello Saraiva

Alberto Rubens Botti

Giancarlo Gasperini

Memoria de proyecto: “La ciudad de Tietê fue diseñada como un gran puerto fluvial que interrelaciona las infraestructuras de transporte terrestre y ferroviario, estableciendo un sistema intermodal de transporte de cargas capaz de sustentar el desenvolvimiento económico de toda una región, estimulando, al mismo tiempo, el flujo por el río como una vía interior continental a relacionar, en amplia escala, América - desde la Cuenca del Amazonas hasta la Cuenca del Plata.

Con la construcción, en el Estado de São Paulo, de un sistema de represas (hechas con las esclusas para la navegación), regiones que antes eran inundadas e inhóspitas se vuelven interesantes apariciones de una geografía nueva, próximas al lecho del río y fácilmente navegables. La región escogida, entre las ciudades de Lins y Novo Horizonte, tiene la virtud de estar entre el canal del Río Paraná y la costa del Atlántico, además de una distancia de aproximadamente 400km de la ciudad de São Paulo (lo que se considera una distancia económica para el transporte aéreo)”<sup>2</sup>

¿Qué se ve en el proyecto de la Ciudad de Tietê?

Se ve **un modo de hacer Amoroso como respuesta a un modo de hacer Violento**.<sup>3</sup>

¿Cuál es el modo de hacer Violento al que se opone PMdR?

Un modo de hacer violento fruto de la ocupación y explotación del territorio Americano por parte de la Colonia Portuguesa y Española.

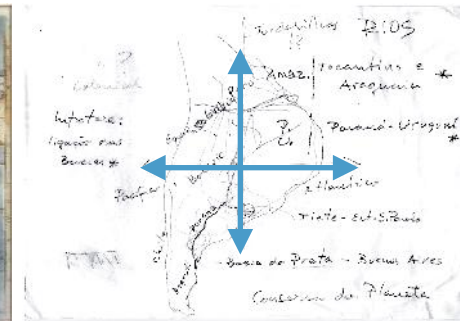
¿Qué dice PMdR al respecto?

“La aventura de ocupación de este territorio es, por otro lado, una sucesión de horrores y errores trágicos, de esclavitud, de exterminio de las poblaciones locales, de emprendimientos coloniales desmantelando el territorio. Esa

historia dejó, para nosotros los brasileños, un diseño –en el sentido material, gráfico- impuesto por la colonización, la línea del tratado de Tordesillas, cuyo estigma debe ser trastocado”<sup>4</sup>

¿Qué propone PMdR en la Ciudad de Tietê para trastocar el estigma de la línea del tratado de Tordesillas?

Un modo de hacer Amoroso como respuesta al modo de hacer Violento del Colonialismo en América.



¿Qué dice PMdR al respecto?

“La revisión crítica del colonialismo, en cuanto a la cuestión de la arquitectura y de sus espacios habitados es fundamental para el establecimiento de una personalidad (...). Nuestros ojos se vuelcan hacia la idea de construir las ciudades americanas en la naturaleza, estableciendo nuevos raciocinios sobre el estado de las aguas, las planicies y las montañas, la espacialidad de un continente, nuevos horizontes para nuestra imaginación en cuanto a formas y el ingenio de las cosas que habremos de construir”<sup>5</sup>

¿Cómo es el proyecto para la Ciudad de Tietê?

Es una ciudad que pone en relación lo construido y lo natural del cual surge un tercero: el Territorio, que incorpora a la naturaleza de un modo particular.

<sup>2</sup> ARTIGAS, Rosa. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1957-1999. Cosac Naify, São Paulo, 2000. Pág.18.

<sup>3</sup> DE ROSA, Enrique. Programa LNE del periodista Luis Novaresio. Buenos Aires. 17/09/2019. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6lp5xqgffAw>

<sup>4</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág.16.

<sup>5</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág.16-17.

Relacionar significa para PMdR: “convocar” dos grandes familias del conocimiento humano las Ciencias Sociales y las Ciencias Naturales; la Crítica y un modo técnico de transformar la geografía; de alguna manera es el modo también de convocar a sus dos maestros: Flavio Motta y Vilanova Artigas, piedras angulares de la formación de la FAU-USP.

¿Qué significa para PMdR la geografía, el territorio Americano?

Para PMdR la primera y primordial arquitectura es la geografía, es la instalación del hombre en el territorio.<sup>6</sup>

¿Qué se ve en la instalación de ese hombre en la Ciudad de Tietê?

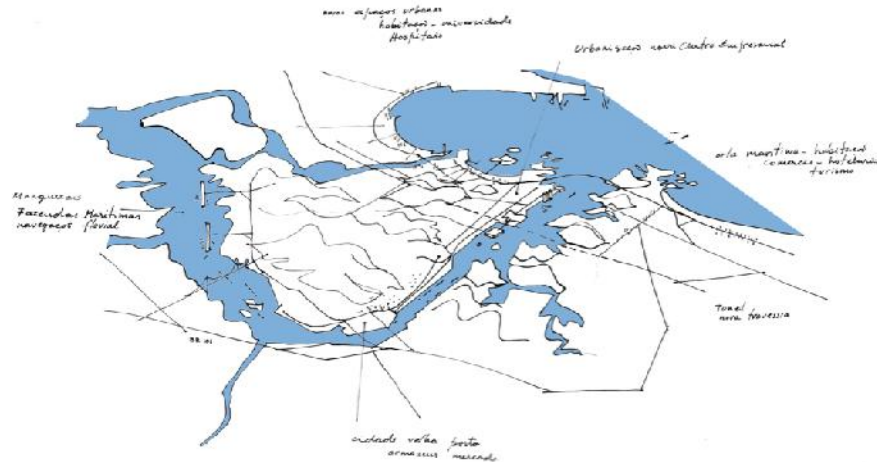
Su mirada crítica sobre el modo de asentamiento por parte de la Colonia se transforma en propuesta, una ciudad como nudo o interfase fruto del aprovechamiento de las infraestructuras existentes que se extienden sobre el territorio, éstas tienen la particularidad de desarrollarse más allá de las fronteras nacionales y de la propiedad del suelo. Pero en vez de utilizarlas como medios de explotación y extracción las imagina como posibilidad de encuentro, las vincula a punto tal de hacer surgir una ciudad en la naturaleza y no sobre la naturaleza. PMdR arquitecturiza las infraestructuras, les aporta valor, y teje con ellas un encuentro entre el hombre y la naturaleza.

El río Tietê y sus aguas hacen parte de las grandes cuencas americanas, si la ciudad de Tietê surge en estas aguas, ¿se puede seguir hablando de una ciudad del Estado de São Paulo en territorio Brasileño?, ¿acaso la Ciudad de Tietê se presenta como otra posibilidad, como otro modo de establecer una relación, amorosa quizás, que no violenta el territorio americano?

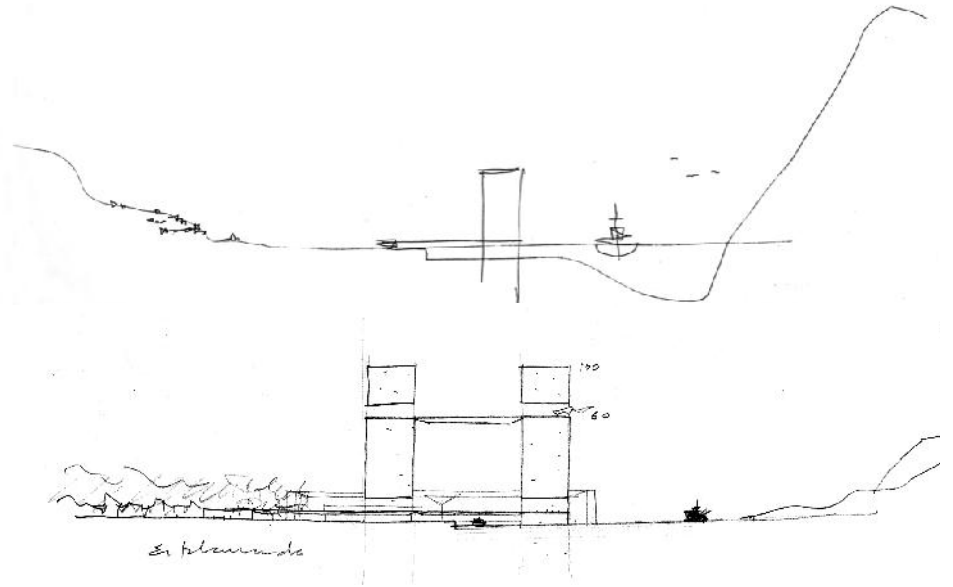
---

<sup>6</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág.172.

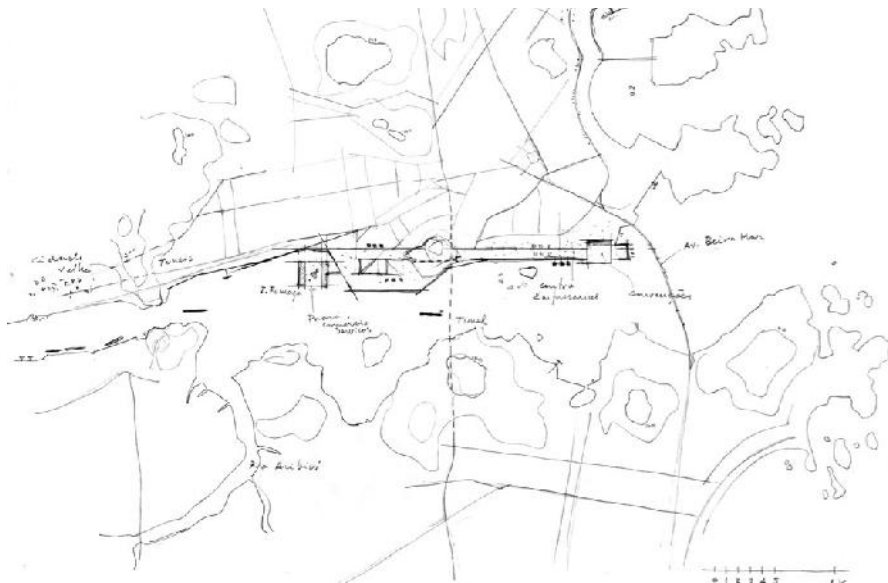
**Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993.**



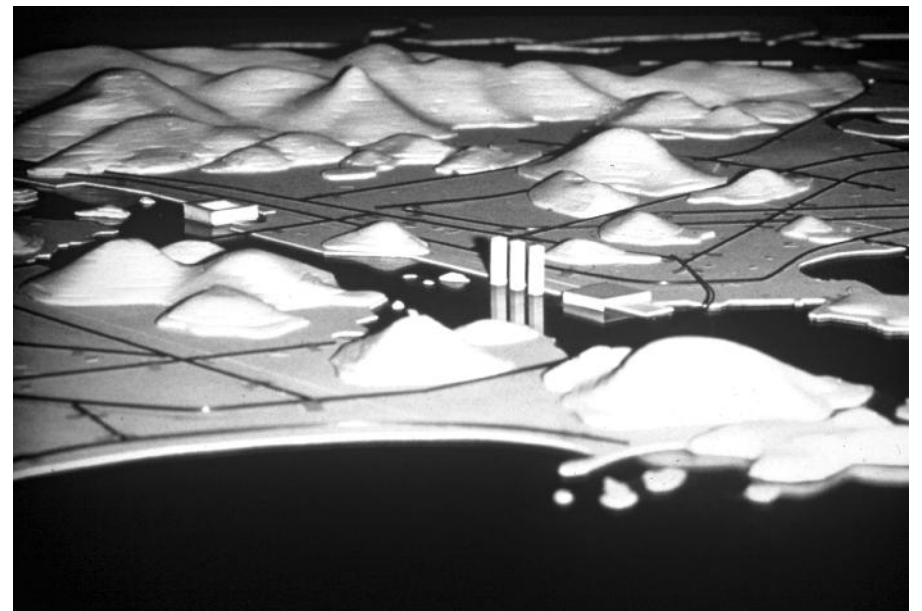
[90]



[92]



[91]



[93]

### **Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993.**

Colaboradores:

Kathia Bomfim Pestana

Giancarlo Latorraca

Memoria de proyecto: “El proyecto para la Bahía de Vitória es una reflexión sobre las posibilidades de transformación de la naturaleza y las ciudades. O mejor: de las ciudades como una construcción humana que ya contiene a la naturaleza como proyecto premeditado en transformación.

El estudio urbanístico debería hacer parte de un proyecto amplio y multidisciplinar de revitalización de la ciudad. La idea básica fue contraponerse a la noción corriente de que un puerto es responsable de la degradación de una ciudad, porque la virtud de las aguas no debe presuponer la exclusión de las actividades humanas, visto que el puerto es un evento ya de naturaleza, transformando la historia como las acciones del hombre. A través del puerto las ciudades nunca duermen; están siempre en actividad vital, marcada con las luces y movimientos de sus ingenios.

Hay en la Bahía de Vitória un interior, un pequeño canal, que hace que el territorio se constituya como isla. El proyecto prevé la preservación del área de manglares en el fondo del canal, desarrollando granjas marinas que estudien e incentiven ese microclima tan fértil. En el acceso a la parte antigua de la ciudad fue construida, a lo largo del tiempo, una muralla que contiene muelles y un relleno, creando una gran explanada. Esta área viene siendo paulatinamente destinada a un uso institucional variado y desorganizado. El eje del proyecto consiste en ordenar esa ocupación imaginando espacios que nunca serían formulados por medio de la utilización de cuadras o lotes urbanos convencionales. Así, en vez de dejar que edificios como la Capitanía de los Puertos, Instituto del Café, Tribunal de Cuentas, Asamblea Legislativa, Centro Empresarial, se instalen en mansiones dispersas, nos imaginamos construirlos en torres cristalinas sobre el mar (...).

Entre esas torres y la costa rectilínea pasa a existir un pequeño canal por donde navegan y atracan las embarcaciones del sistema de transporte de pasajeros de la bahía. Las torres se anclan a pabellones en tierra, vestíbulos elevados en la cota de entrada a los edificios, que, a través de puentes, resuelven adecuadamente el sistema.

Cualquier construcción relativamente pesada implantada en áreas de relleno, como ésta, exige que se realicen fundaciones neumáticas iguales a las que se utilizan para construir directamente sobre el mar. Por lo tanto con una misma técnica se alcanza un efecto sorprendente y monumental (...).

En la isla Fumaça nos imaginamos construir un edificio horizontal que construyese una plaza cuadrada con un centro de servicios y comercios. Entre la avenida central y la explanada nueva hay un morro llamado Bento Ferreira, que concentra buena parte de la animación de la ciudad. Para interconectarlo fue proyectado un túnel para pedestres, una calle cristalina de 80m, con boutiques y cafés, cortada en la piedra.

En el extremo de la explanada, de frente al mar abierto, el proyecto prevé la construcción de un pabellón de convenciones y exposiciones, apoyado con parte en tierra y otra sobre el mar, permitiendo a los pasajeros el atracado de los barcos (...).

Finalmente, así es como se intentó impedir el “loteamiento” de la explanada, se intentó también no destruir la puerta abierta de la bahía hacia el Atlántico”.

¿Qué se ve en el proyecto de la Bahía de Vitória?

Se ve **un modo de hacer Amoroso como respuesta a un modo de hacer Violento.**<sup>7</sup>

¿Cuál es el modo de hacer Violento al que se opone PMdR?

Un modo de hacer violento fruto de entender la nueva explanada de la ciudad como una serie de lotes contiguos que impiden la relación de la ciudad con el canal y su bahía; fruto de entender el territorio como el parcelamiento arbitrario del suelo como bien privado; fruto de entender el territorio, en este caso el canal de la bahía que conecta el Puerto de Vitória, desde un solo punto de vista utilitario y de servicio.

¿Qué proyecto imagina PMdR para evitar este sistema heredado de la colonia de dividir el suelo sobre el eje de la explanada nueva?

Un modo de hacer Amoroso sobre el eje de la explanada nueva como respuesta al modo de hacer Violento del sistema heredado de la colonia de dividir el suelo.

¿Cómo es el proyecto para la explanada nueva de la Bahía de Vitória?

Es una explanada continua, no fragmentada, desde la cual los nuevos proyectos: las tres torres; la plaza cuadrada y el Pabellón se conectan sin

---

<sup>7</sup> DE ROSA, Op.cit. Pág. 24.

interrupción, es la transformación del borde de la ciudad, entre tierra y agua, es ahí donde encuentra PMdR la oportunidad de repensar el territorio americano, la instalación del hombre en la naturaleza. En esa periferia, en esa división entre ciudad y territorio, es donde se re-piensa los modos de hacer territorio, donde la ciudad ya contiene a la naturaleza y desde donde ésta última adquiere valor, se la humaniza sin destruirla.

Como dice el canta-autor de bossa nova Tom Jobim en una estrofa de Corcovado, que tanto le gusta mencionar a PMdR:

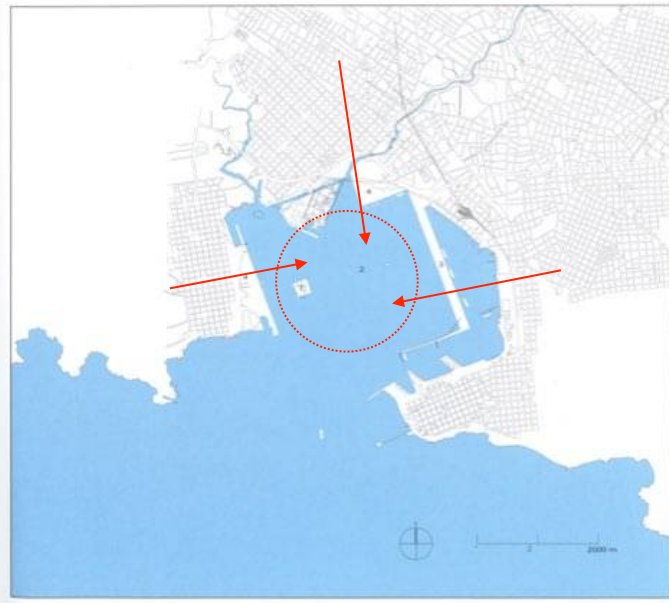
Muita calma pra pensar  
E ter tempo pra sonhar  
Da janela vê-se o Corcovado  
O Redentor, que lindo.

Tom Jobim dice que a través de la ventana puede verse el Morro Corcovado. Es por la ventana que se puede disfrutar del Corcovado; de igual manera, se podría decir que PMdR imagina que con la reconfiguración espacial de la explanada de acceso al canal del Puerto de Vitória, la ciudad puede ver la Bahía y el Atlántico. Verla, significa convertirla en Paisaje.

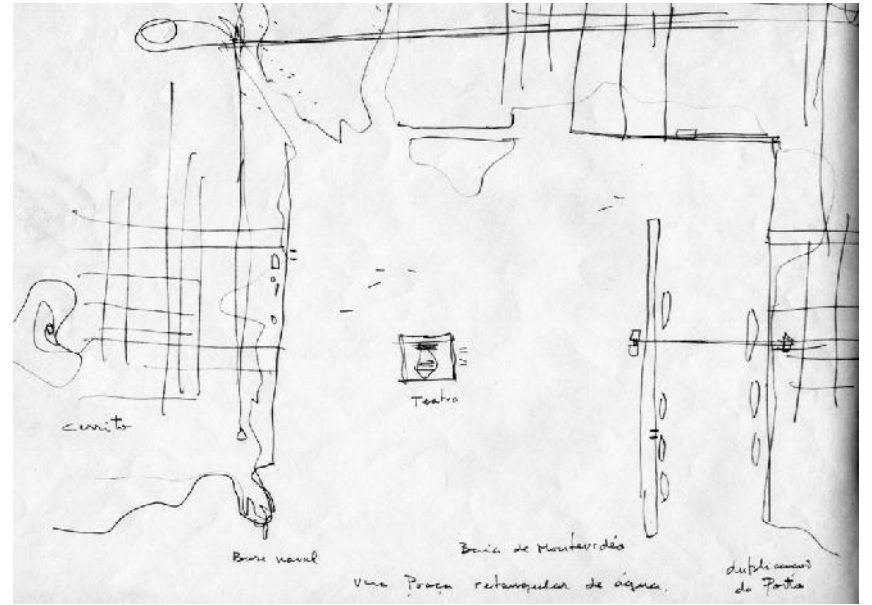
**Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998.**



[94]



[95]



[96]

## **Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998.**

Workshop en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Memoria de proyecto: “El proyecto para la reconfiguración de la Bahía de Montevideo surgió en el contexto de un seminario internacional de trabajo en la Escuela de Arquitectura de Montevideo, en que cada profesor invitado desarrollo asociado a un equipo de alumnos y profesores, una propuesta con la bahía como tema.

El problema urbano era evidente: la ciudad entera, en su comunicación, tenía que girar en torno de la bahía, como un obstáculo a ser superado. La intención del proyecto fue justamente invertir el problema, hacer a la ciudad dirigirse a ella de modo concéntrico, incorporando esa superficie de agua.

En esta bahía, rasa como una laguna, con una profundidad media de 2m, el puerto tiene que ser permanentemente dragado para que se tenga un canal con mayor profundidad. El proyecto amplía el puerto a partir del canal, creando un muelle que aísla, doblando así su área de acceso a tierra. Desde el punto de vista de una espacialidad urbana la bahía tiene una escala extraordinaria: contiene un círculo casi perfecto de diámetro de 2,5km, con una pequeña boca abierta al mar. Atravesarla de una punta a otra sería como recorrer la Avenida Paulista. Su escala es de una intimidad bastante confortable.

Así, en proyecto, la bahía se transforma en una plaza cuadrada de agua, con las interfases rectificadas para exhibir la nitidez de la intención. En ella sería implantada una flota de barcos, como un transporte leve y masivo de pasajeros, representando un estímulo a nuevos hábitos que aliviarán el tráfico de automóviles. Por lo tanto, con una visión un tanto veneciana de la relación entre el hombre y la naturaleza, la idea de vida en las ciudades, en vez de necesitar eludirla pasaría a organizar Montevideo frente a su bahía; una nueva plaza animada, como una San Marco inundada.

En ella, hay un “isloté” excéntrico que será reconfigurado, transformándose en un teatro en el mar, cubierto por una estructura leve apoyada en superficies fluctuantes, que al moverse, en noches de luna podría abrirse, irradiando música para la ciudad.

En la desembocadura de salida del hinterland de todo el continente, el puerto de la Bahía de Montevideo es el más importante de América Latina, porque además de su porte, posee la capacidad de realizar una interlocución fluvial - de la Cuenca Amazónica a la Cuenca del Río de la Plata, pasando por los sistemas de ríos Tocantins/ Uruguay- que, con el desarrollo del comercio de

cabotaje, puede alimentar toda una red de ciudades en el interior del territorio, dando un sentido continental a lo que podremos, entonces, entender como América”.

¿Qué se ve en el proyecto de la Bahía de Montevideo?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario.**<sup>8</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

El que resulta de entender la Bahía de Montevideo como un obstáculo en la ciudad, el que resulta de entender la bahía (en definitiva la naturaleza) como un recurso subutilizado con fines infraestructurales únicamente; el que resulta de entender las actividades del hombre (trabajo, ocio, habitación, circulación), separadas; el que resulta de no entender el territorio como una única espacialidad que trasciende el binomio construido/natural o en este caso tierra/agua.

¿Qué proyecto imagina PMdR para evitar que la bahía sea un obstáculo en la ciudad?

Imagina un proyecto que haga convivir solidariamente las actividades del puerto, el ocio, el transporte, la vida y el trabajo, vinculados a partir de una plaza de agua que se vuelve el corazón de Montevideo.

La misma estrategia que había utilizado antes, trastocar, cambiar el rumbo del problema a una solución con los mismos elementos, con la misma complejidad que el tema proponía.

¿Qué rol cumple esta plaza de agua en los anhelos de PMdR de conectar y relacionar el continente Americano?

Habría que recordar aquí la figura del padre de PMdR, Paulo Menezes Mendes da Rocha, Ingeniero dedicado a la construcción de represas, diques y canales en Brasil. Fue su padre quien desde niño le inculcó el interés por la técnica como medio de transformación del territorio cuando el pequeño Paulo acompañaba a su padre a las obras (relatos del propio PMdR). La mención, aquí, hace referencia a que fue su padre quien participó de un proyecto a escala territorial que tenía como objetivo conectar las cuencas del Amazonas y del Río de la Plata, y es ahí donde el Puerto de Montevideo jugaba un rol crucial en la interfase continental - oceánica, es decir que todas estas imágenes y reflexiones hacen parte de la memoria del autor.

<sup>8</sup> DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos. Andres Bello. Santiago de Chile. 1995.

### CONCLUSIONES: a escala del Territorio.

Algunas conclusiones, parciales, sobre los tres proyectos estudiados:

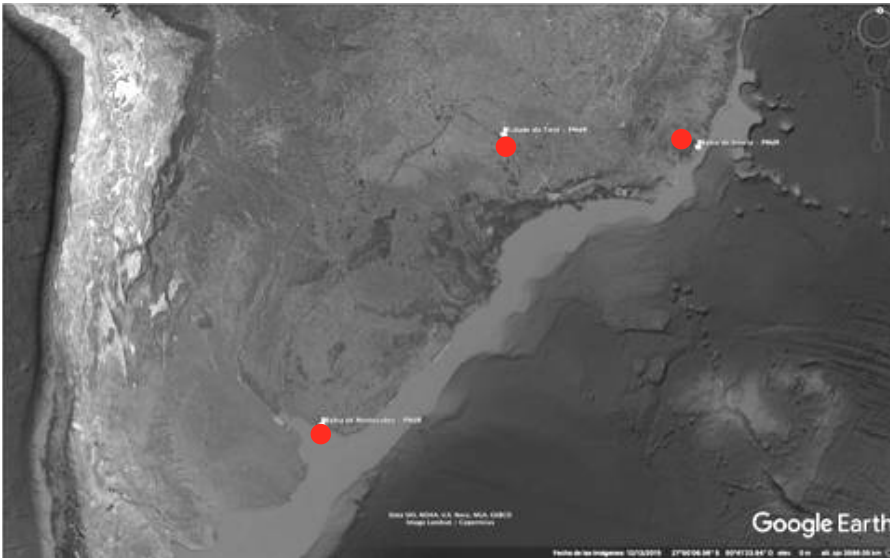
- Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980.
- Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993.
- Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998.

Se podría concluir diciendo que tanto estas obras seleccionadas, como gran parte de su Obra, pueden ser leídas como un esfuerzo y decisión de contraponerse a la lógica colonial impuesta en América por las Coronas de España y Portugal.

Una arquitectura capaz de articular un discurso sobre un territorio común que trasciende las fronteras entre países, arbitrariamente delimitados, en las cuales, por ejemplo, las aguas que bañan sus costas interiores sirven de oportunidad para PMdR de conectar este discurso alternativo a través de estos proyectos urbanos como hábitat ideal para el ser humano.

¿Qué se ve en los tres proyectos?

Se ve **un modo de hacer Amoroso como respuesta a un modo de hacer Violento.**<sup>9</sup>



<sup>10</sup> PISANI, Daniele. Inverter e Desviar: O novo mundo por Paulo Mendes Da Rocha. Contravento 7, 2016.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

¿Cuál es el modo de hacer violento al que se opone PMdR?

Un modo de hacer violento fruto de la ocupación y explotación del territorio Americano por parte de la Colonia Portuguesa y Española.

¿Qué expresan los tres proyectos?

La vocación de un modo otro de relacionarse con el territorio americano, con diferencias pero con la misma búsqueda: en el proyecto de la Ciudad de Tietê la posibilidad de imaginar una ciudad nueva con otra lógica de organización que trasciende el damero cartesiano Colonial impuesto al soporte natural; en las Bahías de Vitória y Montevideo se ven proyectos que nacen de corregir o mejorar esa relación con la ciudad existente, de trastocarla.

Como menciona Daniele Pisani acerca de esta postura de PMdR: “La contraposición entre Europa y América es una contraposición entre acto y potencia, entre aquello que fue hecho y aquello que podría o debería ser hecho”<sup>10</sup>

¿A qué se refiere con esto?

A que América esta condenada a ser moderna por dos razones diversas: “la primera es que nace Moderna, debido a que su “descubrimiento” data de la época en que ocurría en Europa la revolución científica (somos únicos, afirma PMdR, por el hecho de que tenemos una experiencia que se inicia con el mundo moderno). La segunda razón es que para él, los siglos de explotación colonial, a pesar del sufrimiento y graves daños, no lograron imprimir una forma a un continente todavía de-forme”<sup>11</sup>

¿Y esto qué implica para Pisani?: “Si Europa es perfecta (de “perfectum”, participio pasado del verbo “perficere”: cumplir, ejecutar, tomar la orden), **América es un campo de posibilidades**, una tela a ser pintada”<sup>12</sup>

¿Qué posibilidades se perciben en los proyectos?

Percibimos en los proyectos un acto inaugural de relación con el territorio, que se inicia con una postura crítico/política sobre el Colonialismo. Pero, que, paradójicamente, es PMdR el primero en legitimar y fascinarse por las

[97]

herramientas conceptuales, metodológicas y científico-técnicas fruto de la modernidad que se inicia en el renacimiento<sup>13</sup>, con las cuales es posible establecer ese otro modo de relacionarse **Solidario-Amoroso** con el Territorio americano. Son las herramientas Técnicas, la posibilidad de transformación del contexto para la instalación del hombre en la naturaleza en **Fraternal** convivencia: “Un planeta habitado y modificado como una nueva naturaleza, una novedad en el universo”<sup>14</sup>



Ahora bien, ¿dónde se podría decir que la dimensión a escala del Territorio se hace concreta en la arquitectura de PMdR?

Por el momento, podemos afirmar que esta situación se hace patente/ presente en la **manipulación del Suelo**.

¿Qué es la manipulación del Suelo?

La manipulación del suelo es para PMdR esa línea infinita que se extiende en sus croquis y que pasa de geografía a discurrir libremente sin interrupciones por debajo de sus edificios. Y que en sus maquetas se expresa en las grandes bases adoptadas, con las cuales trasciende el terreno o lote dado al proyecto. Esa manipulación pone en tensión la arquitectura y su entorno, y es allí donde está la clave para lograr la relación con el Territorio que se observa en los proyectos analizados.

Además, habría que diferenciar esa manipulación del suelo en dos posturas:

- En una el suelo se modifica.
- En otra el suelo se conserva inalterado.

Estas posturas que en principio parecieran antagónicas, como muchas veces se quiso hacer notar, como si se tratara de un cambio de paradigma en su Obra. Es el propio autor quien se encarga de aclararlo y de desestimarlo:

“No tocar el suelo nunca fue un problema estilístico. Es tan solo que el terreno asume un valor que no había tenido antes. Dedicar el terreno a la naturaleza puede significar mucho en estos días”.<sup>15</sup>

¿Cómo se percibe esta manipulación del Suelo en los proyectos analizados?

En el caso de las Bahías de Vitória y Montevideo se modificaba el suelo, a partir de una explanada como relación del borde y el canal en la primera; o reconfigurado los muelles para hacer aparecer la plaza cuadrada en la segunda. Pues bien, se partía de una ciudad existente, lo que implicaba esta alteración del suelo para establecer una relación solidaria entre la ciudad existente y el territorio.

[98]

<sup>13</sup> Los mismos mecenas que financiaban las aventuras de conquista en estas latitudes, eran los mismo que apadrinaban a los maestros del renacimiento como Galileo Galilei, a quien PMdR nunca deja de manifestar su admiración.

<sup>14</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág.172,173.

<sup>15</sup> ARTIGAS, Rosa. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo, 2007. Pág.20.

Por el contrario, cuando el soporte es virgen, como en el caso del proyecto para la Ciudad de Tietê, aparece la oportunidad de un gesto inaugural, es decir de ese otro modo de pensar las ciudades en este continente que se expresaba antes, para establecer una relación solidaria entre la ciudad nueva y el territorio

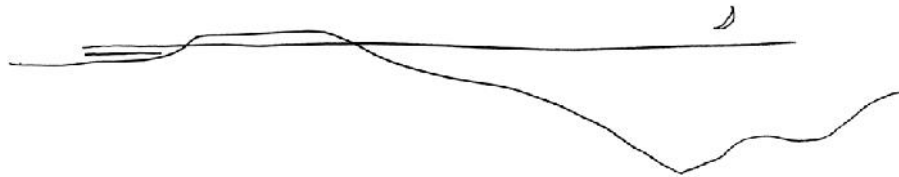
Dos proyectos ponen claramente en evidencia las dos posturas:

- En el Museo Brasileño de Escultura (1988) vemos un suelo artificial, una nueva topografía inventada en la ciudad de São Paulo, alterna jardines frondosos y estanques de agua de Burle Marx<sup>16</sup> y una secuencia de plataformas duras similares a las escenografías de Adolphe Appia<sup>17</sup> para generar el museo.



[99]

- Por otro lado, en el proyecto para la Fundación Getúlio Vargas (1995) se toma la decisión de no alterar el suelo, conservarlo en su estado natural: una topografía acentuada, la presencia de un bosque consolidado, cursos de agua, entre otra características presentes en el lugar, lo llevan a esa decisión.



[100]

<sup>16</sup> Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909 - Río de Janeiro, 1994) fue un artista plástico, y naturalista brasileño que alcanzó un gran renombre internacional como arquitecto paisajista.

<sup>17</sup> Adolphe Appia (Ginebra, 1862 - Nyon, 1928) fue un escenógrafo y decorador suizo, pionero en las teorías del teatro moderno.

**DIMENSIONES E INDICADORES: a escala de la Ciudad.**

Si bien se sostiene que estas dimensiones se encuentran en toda su Obra, se ha seleccionado de ese repertorio aquellas en las cuales estos indicadores se hacen visibles con mayor claridad, entendiendo la necesidad didáctica de hacerlos tangibles y sensibles:

- Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.
- Centro Cultural Georges Pompidou, París, FR, 1971.
- Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.

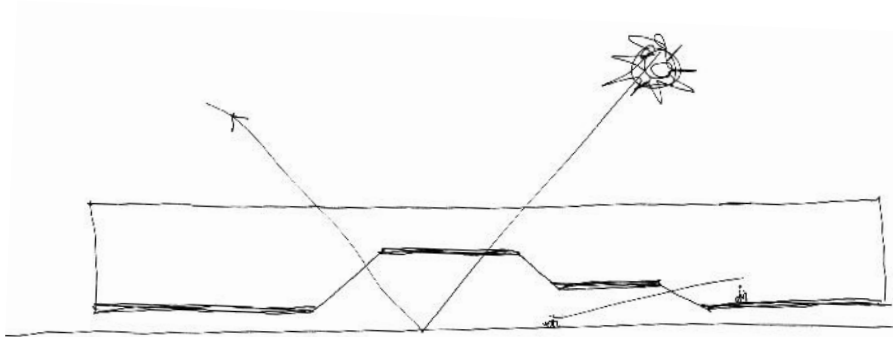
### Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.



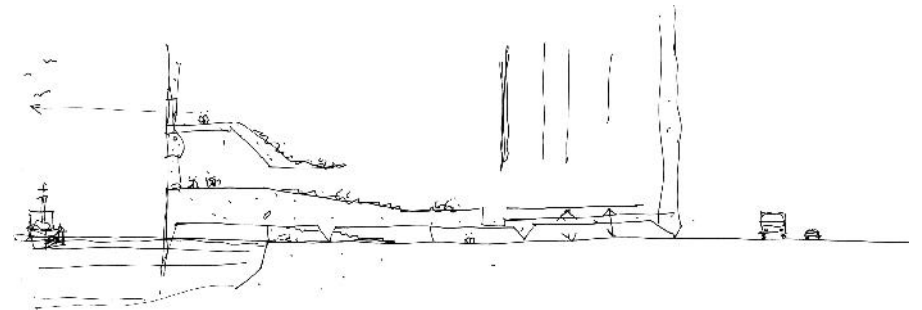
O monumental confronto natureza e construção, neste lugar, sugere os edifícios suspensos no ar e as visuais livres e desimpedidas, para a paisagem e o espetáculo dos trabalhos no mar...



A orientação excepcional permite que a circulação entre as áreas expositivas do Museu se faça pelo lado externo Sul do edifício através de rampas cristalinas com visões para o Mar, os navios e as montanhas do continente, Vila Velha. A grande esplanada, entre a avenida e a muralha do cais, estará livre e destinada ao uso público, espetáculos, cafés, livrarias... exposições ao ar livre...



O museu terá amplas aberturas para a praça sem incidência direta do Sol. Uma luminosidade refletida do solo e uma visão dos eventos externos, no chão da praça.



No teatro, o solo impróprio para construções abaixo do nível do mar exige que se eleve os níveis da plateia e platéia, para alojar os embarcamentos e maquinarias de apoio da plateia.

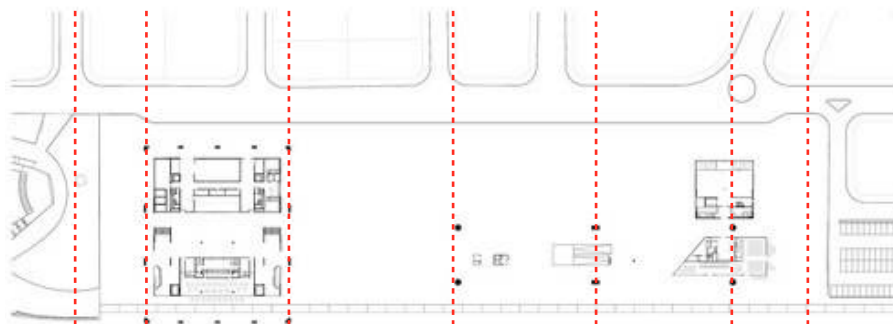
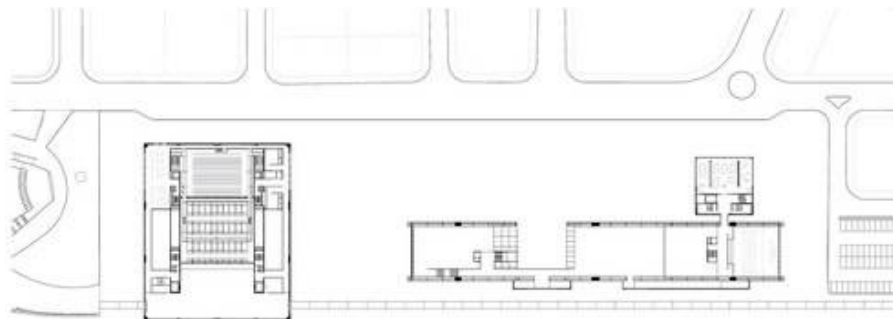
*Paulo Mendes da Rocha* [101]

## Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.

Colaboradores:

Metro Arquitetos Associados

Memoria de proyecto: “El enfrentamiento monumental entre naturaleza y construcción, en este lugar, sugiere los edificios suspendidos en el aire y las visuales libres y sin trabas hacia el paisaje y el espectáculo de los trabajos en el mar. La excepcional orientación permite que la circulación entre las áreas expositivas del Museo se produzca por el lado externo sur del edificio a través de rampas cristalinas con vistas al mar, los barcos y las montañas de Vila Velha. La gran explanada, entre la avenida y el muro del muelle, será libre y



destinada al uso público, espectáculos, cafeterías, librerías... exposiciones al aire libre.

El Museo tendrá amplias aberturas hacia la plaza sin incidencia directa del sol. Una luminosidad reflejada desde el suelo y una vista de los eventos externos en el piso de la plaza.

En el Teatro, el suelo es inadecuado para construcciones bajo el nivel del mar requiere que se eleven los niveles del palco y platea, para alojar las bases y maquinarias de apoyo a el escenario”.

¿Qué se ve en el proyecto Cais das Artes?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario**.<sup>18</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

Cais das Artes se ubica sobre una explanada de 300m junto al canal de la Bahía de Vitória, el proyecto se opone a la idea de lote urbano otorgado al proyecto, de fragmentación del suelo en parcelas dentro de una manzana colonial. Es una crítica a la relación de la ciudad colonial sobre el soporte natural Americano, cuyo estigma debe ser **trastocado**. Es el mismo rechazo que había ofrecido 15 años antes en la re-urbanización del eje del canal de la Bahía de Vitória.

[102] ¿Qué proyecto imagina PMdR para evitar la idea de lote urbano?

Configura el conjunto con tres volúmenes que fluctúan sobre el sitio, no reconocen límites impuestos, se alejan de la línea de edificación del frente del barrio, retroceden y forman una plaza hacia la ciudad y por otro lado avanzan dramáticamente sobre el borde, a punto tal que el Teatro se apoya en el canal dejando una galería entre los pilares de apoyo y el borde para que los pequeños barcos de pasajeros puedan atracar, incentivando así el transporte por el agua. Una especie de loggia veneciana o canaletto, referencias que anidan en la memoria de PMdR, en ese recurrir constante a la historia.

¿Dónde se ve como esas decisiones establecen un modo Solidario?

Se ve como las decisiones proyectuales se van concatenando de manera de vincularse a la ciudad existente por un lado y por otro lado establecer esa relación con el Territorio que se analizaba antes: generar una plaza pública y de exposiciones a cielo abierto; provocar un acceso o abrigo bajo el Museo; dejar las vistas libres para observar las maniobras de los barcos que hacen

<sup>18</sup>DUBY, Georges. Op.cit.

parte del paisaje cultural de la ciudad; recuperar el vínculo con el paisaje natural de los morros al otro lado de la bahía y de su memoria con el Convento Da Penha; y finalmente una solución técnica acorde a las circunstancias del tipo de suelo que lleva a emerger la línea de fundaciones para lograr el apoyo correcto de una estructura de grandes luces que da cobijo a la ciudad.

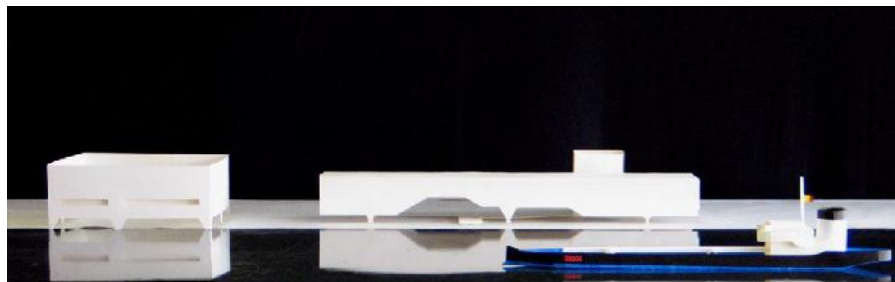
¿Dónde empieza y dónde termina el museo?; ¿dónde empieza y dónde termina la ciudad?

Quizás sea este el elemento de cohesión urbana y social que utiliza PMdR: el movimiento, el discurrir entre, el atravesar los espacios. Del territorio a la ciudad y de la ciudad a la arquitectura para volverlo paisaje.

Ese es el mayor anhelo de PMdR: la ciudad para todos. Se mencionaba antes como el proyecto libera el suelo, como en ese gesto confluyen cuestiones programáticas, técnicas pero también de una idea de ciudad que no reconoce la propiedad privada del suelo, el suelo o esa continuidad de lo público que recuerda a los planos de Roma que registraba Giambattista Nolli, discurren a la sombra de las tres piezas, es un territorio ganado de frente a la bahía desde donde observar los trabajos constantes sobre el canal de acceso al puerto, como si de un desfile de barcos se tratara, todas esas imágenes se hacen presente en PMdR, son las imágenes que lo acompañan desde niño cuando su padre el Ing. Paulo Menezes Mendes da Rocha le enseñaba sobre las condiciones de navegabilidad, la mecánica de los fluidos, la relación sobre lo construido/ natural, los trabajos a lo largo del día en puertos y canales. Lecciones que el pequeño PMdR, nacido en Vitoria en 1928, ya había recibido, la ciudad incentivando la construcción de conocimiento en sus ciudadanos y la arquitectura alojando la vida del hombre.



[105]

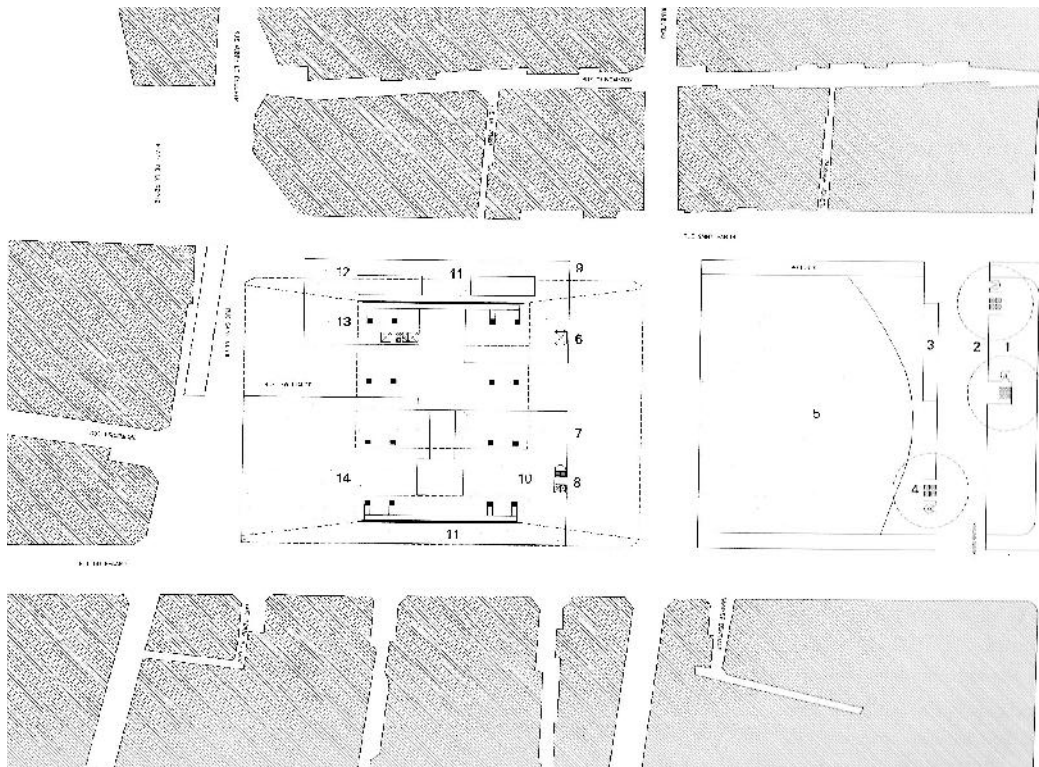


[104]

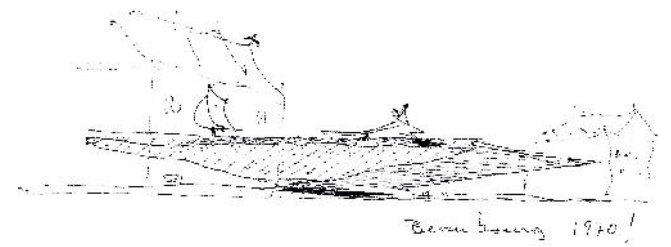


[106]

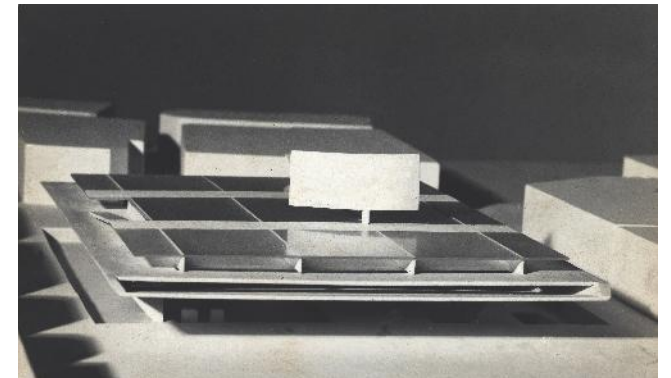
### Centro Cultural Georges Pompidou, París, FR, 1971.



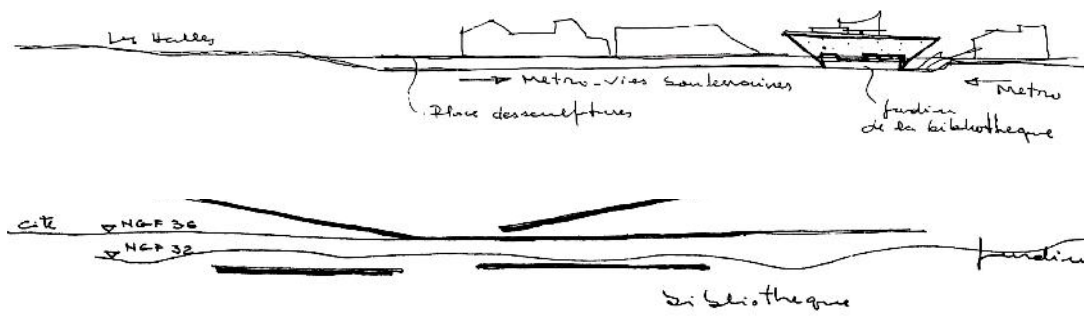
[107]



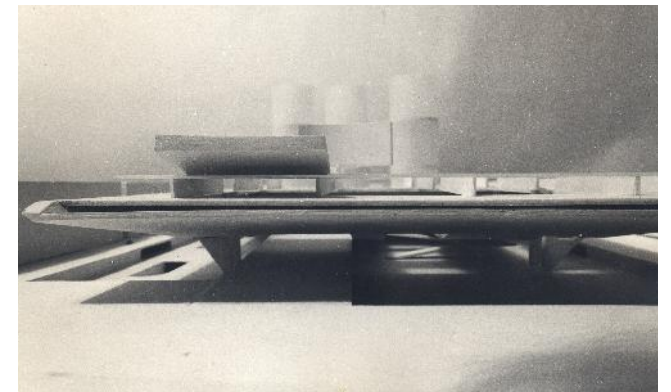
[109]



[110]



[108]



[111]

## Centro Cultural Georges Pompidou, París, FR, 1971.

Colaboradores:

Abrahão Sanovicz

Oswaldo Corrêa Gonçalves

Cláudio Gomes

Memoria de proyecto del Autor: “El programa del concurso para el Beaubourg, elaborado por el gobierno francés, proponía la creación de un centro de amplia experimentación cultural, vinculado tanto a información (museo y biblioteca) como a la formación viva del público (oficinas y laboratorios). La inserción del edificio en el barrio de Marais, en París, fue un dato contundente para la creación del proyecto. Haciendo dialogar la memoria de la ciudad medieval, sede de las antiguas corporaciones de oficios, y el renovado programa del concurso, el proyecto adoptó el tema de las relaciones entre arte y ciencia, imaginación y fabricación, como motivo de reflexión. Desde el punto de vista espacial, la densidad de la ciudad medieval fue tomada como una sugestión de una espacialidad urbana que se compone de una sucesión de recintos contiguos, en los cuales se está siempre dentro.

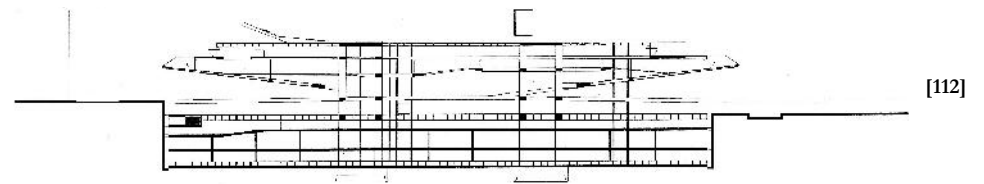
Por lo tanto, el proyecto imagina una continuidad de los espacios, pero de espacios que se transforman. Su transformación elimina la necesidad de muros y puertas, bloqueos o fronteras, porque realiza una sucesión en **continuum** de calles que, de repente, a través de leves rampas, ya son el interior del edificio.

La biblioteca está constituida en dos subsuelos, con una salida directa al metro. El primer subsuelo es un jardín rebajado que ocupa la cuadra entera, incorporando también la cuadra siguiente. Sobre ese plano rebajado, la calle Rambuteau pasa en nivel, como un puente sobre el jardín. Lo mismo ocurre, en sentido longitudinal, con la calle d'Actualité, creada en el proyecto, que da acceso a la entrada del museo.

El museo se desarrolla en largas rampas, que no se configuran como circulación, porque ya son los propios espacios de exposición. Esos espacios se conjugan con dos entresijos horizontales apoyados en los pilares centrales, comunicados a los planos inclinados por pequeñas rampas de conexión. La

construcción es una pirámide cortada e invertida con los lados desiguales (...) haciendo trabajar al conjunto de los planos inclinados como vigas.

Una de las grandes virtudes del proyecto es la manera como trata la cuestión de la climatización. La solución encontrada no proviene de un ingenio técnico específico. Los dos planos inclinados, en voladizo sobre las calles paralelas, cierran el espacio de entrada hasta formar una pequeña abertura, como un globo, con una altura baja, de 2,10 m. Así, se puede estudiar un sistema de presión interna permanente mayor que la externa, evitando la entrada de aire exterior”.



¿Qué se ve en el proyecto de Centro Cultural Georges Pompidou?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario**.<sup>19</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

Al igual que en el caso de Cais das Artes el proyecto se opone al lote dado en el concurso, lo que significa para PMdR, límites impuestos al proyecto. Para entender esto es indispensable saber que entiende el autor por Ciudad, para luego comprender el rol de sus edificios en la construcción de la misma: “la idea de una ciudad hecha a partir de monumentos remite a Palladio, en aquella época en que aparecía una clase de burgueses ricos, se pensaba que la Ciudad podría ser, por completo, **un conjunto de palacios colocados uno al lado del otro**. (...) Convocar, hoy, ese raciocinio de ciudad generada por monumentos, es anacrónico, es una idea degenerada, y síntoma de una decadencia que produce verdaderos horrores”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

<sup>20</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág. 72.

En su Memoria de Proyecto hace una mención que viene a cuento de esto:  
“Desde el punto de vista espacial, la densidad de la ciudad medieval fue tomada como una sugestión de una espacialidad urbana que **se compone de una sucesión de recintos contiguos**, en los cuales se está siempre dentro”.

Para PMdR este modo de hacer Ciudad no construye la escena de la vida pública, como menciona en varias entrevistas, lo único privado es la mente humana, pero para que alguien lea un poema, el poeta debe escribirlo, hacerlo público:

“La arquitectura contemporánea es esencialmente el diseño de la Ciudad y no su decoración con una sucesión, horrible, de artefactos extraños”.<sup>21</sup>

¿Qué proyecto imagina PMdR para trastocar esta idea de monumentos aislados en recintos contiguos?

La disolución del edificio como objeto, a partir de niveles o plataformas que se van relacionando en el aire y que permiten una continuidad espacial entre su interior y el espacio público. Es como si el edificio se construyese por flujos, contradiciendo esa idea de edificios confinados que lo rodean, todo el repertorio de: fachadas, vestíbulos, salas, etc. Queda en desuso, el edificio se genera en el acontecimiento de dar cobijo a la ciudad a partir de sus planos inclinados desplegados.

¿Dónde se ve como esas decisiones establecen un modo Solidario de hacer?

“C’est un dispositif fait de dessins imprévisibles de la vie”. (Le Corbusier, Plan Obús en Argel, 1942)<sup>22</sup>

La cita que hace PMdR corresponde a Le Corbusier, la solidaridad se establece entre el dispositivo Centro Cultural y el hombre, en su capacidad de amparar la imprevisibilidad de la vida en el espacio público que es la ciudad. Lo urbano es el hombre. Nosotros somos urbanos. Y el urbanismo es nuestra intriga. Una nueva intriga entre los hombres que viven en ciudades. Es eso, en mi opinión, el urbanismo. La existencia de un ser urbano que vive en la confianza, vive en la esperanza, **en solidaridad con el otro**.<sup>23</sup>

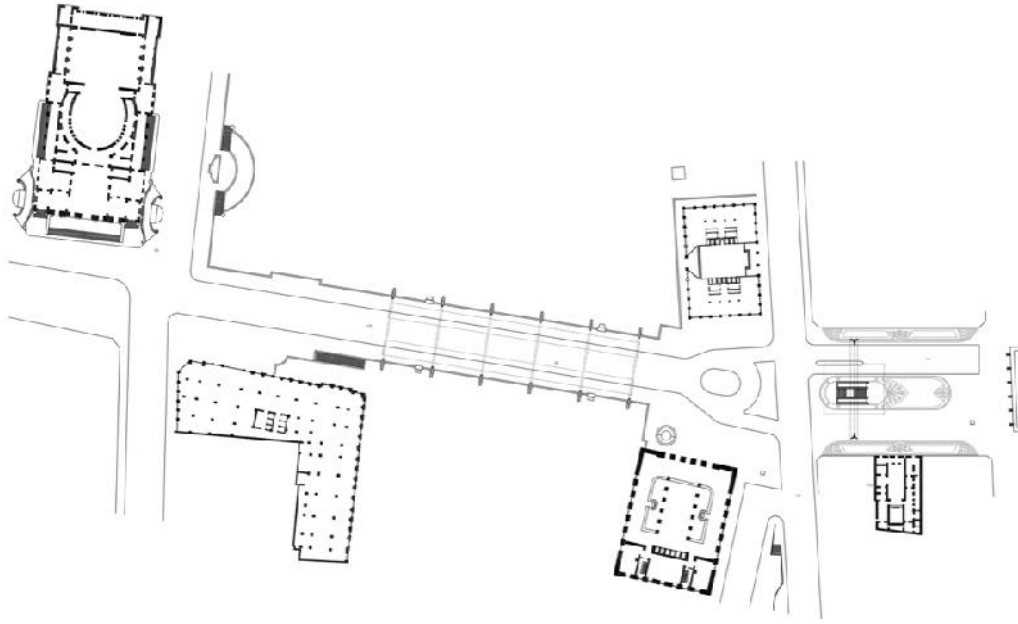
---

<sup>21</sup> Ibídem.

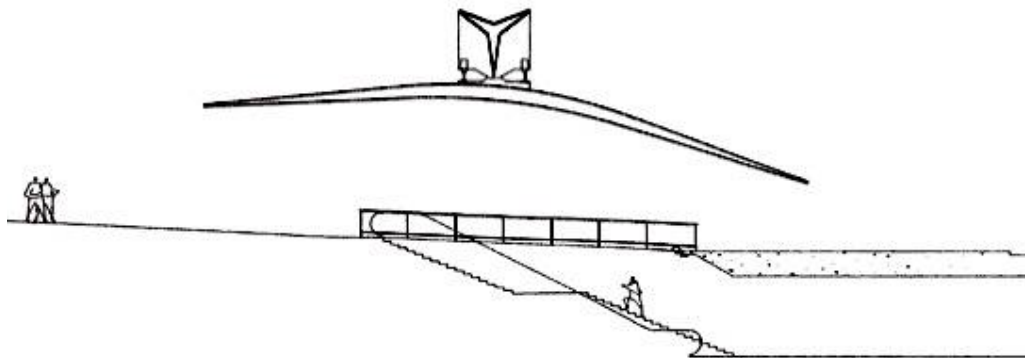
<sup>22</sup> Ibídem. Pág. 171

<sup>23</sup> WOLF, José. Nós somos o urbano. Revista Arquitetura e Urbanismo, nº8, 1986.

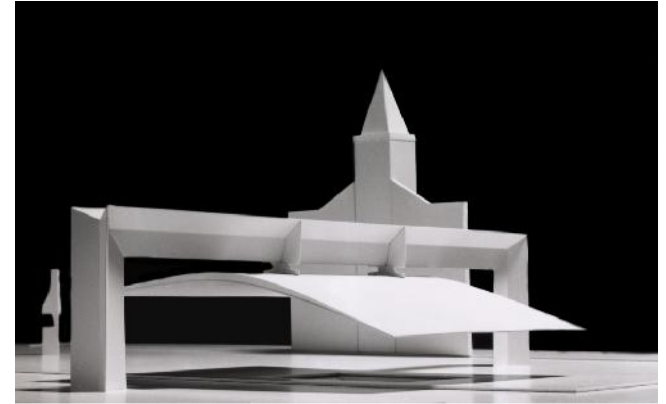
**Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.**



[113]



[114]



[115]



[116]



[117]

### **Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.**

Colaboradores:

Eduardo Colonelli

Giancarlo Latorraca

Kathia Bomfim Pestana

Luciana Itikawa

Marcelo Laurino

Martín Corullon

Memoria de proyecto: “El proyecto de la Plaza del Patriarca parte de la iniciativa de la “Associação Viva o Centro” que promueve la revitalización de la estructuras urbanas del centro histórico de São Paulo. El proyecto propone básicamente reorganizar la circulación de vehículos y paradas de ómnibus utilizando el Viaduto do Chá como terminal, protegida por una cubierta de acero y vidrio.

La Plaza del Patriarca, así, tendrá su piso original restaurado, donde estratégicamente se propone re ubicar la escultura de Ceschiatti<sup>24</sup>, y construir una nueva cubierta para el acceso a la Galería Prestes Maia, localizada sobre la plaza. Este artefacto arquitectónico es la pieza más importante del conjunto, pues establece un diálogo con la dimensión de la ciudad antigua y construye un espacio público a escala del peatón. Como un portal para la plaza y, en sentido inverso, un marco de las vistas y los espacios abiertos, está formado por una cubierta colgada y un pórtico que la sustenta, con formas ligeras, blancas y de aspecto algo inestable, que provocan sensaciones inesperadas. El contrapunto de la pequeña iglesia de Santo Antônio se proyectó con unas proporciones agradables, en un interesante diálogo entre el culto religioso y la fiesta”.

¿Qué se ve en el proyecto de la Plaza del Patriarca?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario.**<sup>25</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

---

<sup>24</sup> Busto del patriarca de la independencia de Brasil, José Bonifácio.

<sup>25</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

<sup>26</sup> Este sistema constituido por un eje calle que vincula distintos edificios será retomado en proyectos como la Fundación Getulio Vargas; la propuesta para el Campus de la Universidad de Vigo; la Plaza de los Museos de la Universidad de São Paulo; entre otros proyectos que encuentran aquí una referencia.

Se opone a la situación de abandono del Centro Histórico de São Paulo, la ubicación es crucial porque se ubica en Vale do Anhangabaú, límite del antiguo centro urbano de la ciudad. Precisamente en el viaduto do Chá, que conecta ambos márgenes de valle. Debido a esta decadencia, la antigua Plaza del Patriarca se transformó en una parada de ómnibus, perdiendo sus características de espacio de reunión, atravesada por un tráfico constante en la zona, el entorno urbano cayó en desuso. Esa decadencia se hacía explícita en la pérdida de cualidad arquitectónica del conjunto, haciendo de frontera entre las nuevas centralidades de la ciudad y su antiguo centro histórico: edificios enrejados, calles inseguras, contaminación visual y sonora, pero principalmente pérdida de la escena pública de congregación ciudadana.

¿Qué proyecto imagina PMdR para trastocar esa situación en el Centro Histórico y la Plaza del Patriarca?

Lo primero que propone PMdR para revertir esa situación es la recuperación del antiguo pavimento de piedras portuguesas de la plaza, es decir construir o imaginar ese suelo urbano público como elemento de reconfiguración y relación entre las distintas partes. Por otro lado girar los accesos y la vida de los Edificios vecinos como el Teatro Municipal; el Edificio Alexander Mackenzie; el Edificio Conde Prates; el Edificio Banespa; la Iglesia de Santo Antônio; el Edificio Unibanco; hacia el viaduto do Chá. Todos esos edificios (“un conjunto de palacios colocados uno al lado del otro”, crítica que hacía antes PMdR a este tipo de ciudad), son trastocados por su vinculación al eje del viaduto do Chá, es este eje el que los conecta y los pone en relación a través de la recuperación del espacio público.<sup>26</sup> A esta estrategia se suma la utilización del propio viaducto como parada de ómnibus, cubierto por una estructura liviana de acero y vidrio para protección de la intemperie, para así, finalmente, liberar a la Plaza del Patriarca de funciones de servicio y devolverle su cualidad pedestre.

¿Dónde se ve con mayor claridad esas decisiones que establecen un modo Solidario de hacer?

En la restitución a la ciudad de la Plaza del Patriarca, este punto es clave en el proyecto porque es la llave que articula el nuevo con el viejo centro de São

Paulo, es el punto de encuentro y la clara oportunidad de intervención en las decisiones urbanas de la ciudad, una especie de manifiesto que se hace concreto a partir de la construcción de una cubierta que reúne, protege y genera el acceso, a través de unas escaleras que descienden a la Galería de arte Prestes Maia. Esta sombra sobre la plaza articula las distintas relaciones con los edificios y la Iglesia, auspicia de antesala, y de lugar de encuentro.

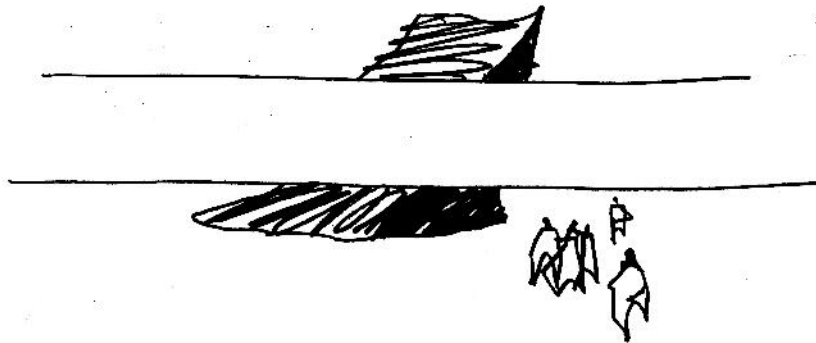
El modo solidario de PMdR de acoger la imprevisibilidad de la vida:

PMdR: lo que diseña esa imprevisibilidad es una construcción, nítida y rigurosamente técnica, pero que no determina un fin, modo o medio, ni programa. Ampara la indeterminación, la imponderable libertad individual, aquello que nos obliga a organizar el territorio, a re-conformar la naturaleza, sus fuerzas y manifestaciones, con un vigor técnico tal que podamos fluctuar libremente, libres de las dificultades y angustias de los desastres.<sup>27</sup>

### CONCLUSIONES: a escala de la Ciudad.

Algunas conclusiones, parciales, sobre los tres proyectos estudiados:

- Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.
- Centro Cultural Georges Pompidou, París, FR, 1971.
- Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.



<sup>27</sup> Ibídem. Pág. 171-172.

<sup>28</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

<sup>29</sup> ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da arquitetura. Cosacnaify. São Paulo, 1969. Pág.119.

<sup>30</sup> VILLAC, Maria Isabel. La construcción de la mirada. 2000. Pág. 440-441.

¿Qué se percibe en los tres proyectos?

Se percibe **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario.**<sup>28</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

Un modo de hacer In-solidario que privilegia una serie de edificios aislados en lotes, una ciudad de muros, de puertas, de bloqueos y fronteras.

¿Qué expresan los tres proyectos?

La vocación de un modo otro de hacer ciudad. Un modo de hacer que se opone a una ciudad de muros vs una ciudad para todos. Una ciudad estanca, cerrada y controlada vs una ciudad continua espacialmente.

Las nuevas referencias del espacio arquitectónico son políticas urbanas que suponen que la exterioridad ciudadana es la cultura asumida como parte de la vida y de la sociabilidad metropolitana y, por ello, deben penetrar al interior del edificio y urbanizar el espacio.

Como afirmaba su maestro Vilanova Artigas:

- “A cidade é uma casa. A casa é uma cidade”.<sup>29</sup>
- (La ciudad es una casa. La casa es una ciudad.)

¿Qué implica este modo?

Pensar en la ciudad y sus espacios públicos como el lugar de socialización, de encuentro con el otro (otredad). Si la ciudad de muros, de control, de aislamiento refuerza la idea del individuo; la ciudad para todos que imagina PMdR refuerza la idea de lo colectivo.

Dice PMdR: “los edificios brasileños no fueron hechos para defender a nadie de nada. Tú entras por una puerta y puedes salir por la otra”.<sup>30</sup>

[118]

En los edificios de PMdR se tiene esa sensación, se llega por un lugar y se puede salir por el otro lado. Edificios que estrictamente hablando, en general, no tienen puertas. Los espacios ilimitados no se presentan como una amenaza, sino como una demanda de la ciudad, entonces, ¿por qué utilizar una puerta?

Ahora bien, ¿dónde se podría decir que la dimensión a escala de la Ciudad se hace concreta en la arquitectura de PMdR?

Por el momento, se podría afirmar que esta situación se hace patente/presente en la **manipulación de la Cubierta**.

¿Qué es la manipulación de la Cubierta?

La manipulación de la cubierta es para PMdR un gesto fundacional, una señal en el Territorio capaz de expresar la instalación del hombre en el territorio (lo que antes se denominó como Suelo).

¿Qué cualidades aporta esta señal?

La manipulación de la cubierta es para PMdR un plano horizontal que marca el territorio, que lo acoge y protege. Ese umbráculo es el espacio de socialización urbana, es la inclusión de la ciudad bajo la sombra.

Los proyectos de PMdR son generosos, solidarios, no solo resuelven los problemas intrínsecos al programa del edificio, sino que hacen ciudad, se extienden para proteger y configurar la escena pública, la escena política. Son el punto de encuentro entre la naturaleza y el hombre, con sus amplios jardines como los de Burle Marx en el MuBE son capaces de amparar un pedazo de paisaje brasileño bajo la sombra.

Además, se debería poder diferenciar esa manipulación de la Cubierta en dos posturas:

- En una la cubierta es un sólido.
- En otra la cubierta es un sólido habitado.

¿Dónde se percibe estas dos posturas en la manipulación de la Cubierta en los proyectos analizados?

En el caso de Cais das Artes y el Centro Cultural Georges Pompidou esa cubierta se habita; como si se pudiese habitar el interior de la estructura que hace posible esa gran sombra.

Por el contrario en la Plaza del Patriarca la cubierta es un sólido; en rigor una especie de arco delicadamente suspendido desde un pórtico.

Se trata entonces de decisiones que se ajustan a la situación de cada proyecto, por lo cual, no se debería intentar establecer una receta sino más bien una interpretación oportuna de las condiciones existentes. Lo que sí se puede establecer es la importancia de la Cubierta, es decir el mecanismo de

**manipulación de la Cubierta** para establecer contacto y relación solidaria con la escala de la Ciudad que tanto interesa a PMdR.

**DIMENSIONES E INDICADORES: a escala del Detalle.**

Si bien se sostiene que estas dimensiones se encuentran en toda su Obra, se ha seleccionado de ese repertorio aquellas en las cuales estos indicadores se hacen visibles con mayor claridad, entendiendo la necesidad didáctica de hacerlos tangibles y sensibles:

Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993.

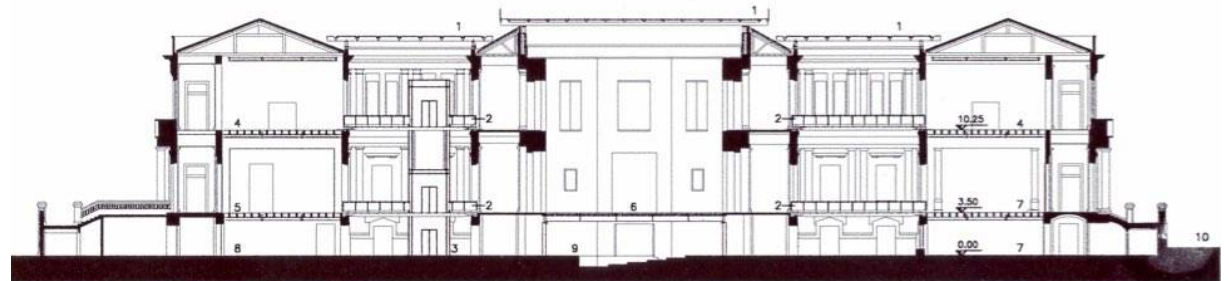
### Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993.



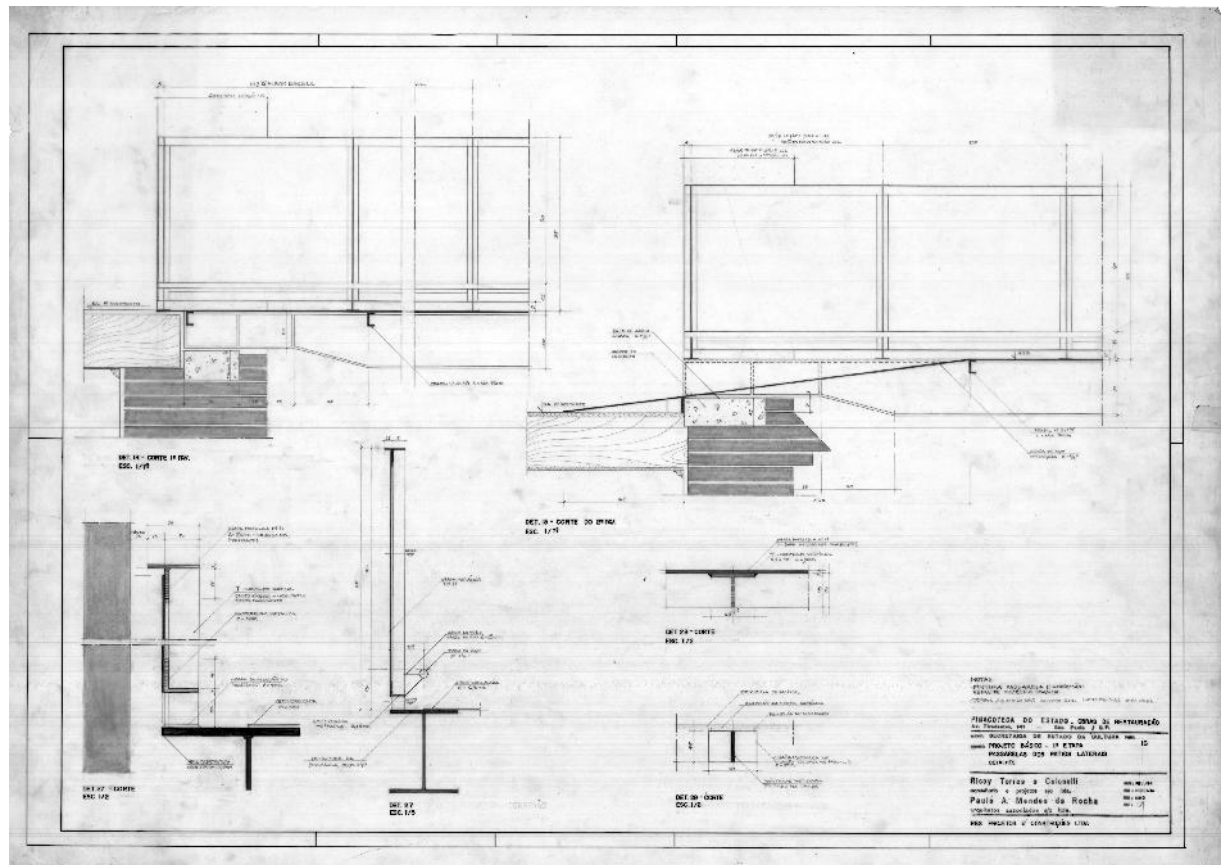
[119]



[120]



[121]



[122]

### **Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993.**

Colaboradores:

Eduardo Colonelli

Weliton Ricoy Torres

Memoria de proyecto: “El objetivo primordial de la reforma de la Pinacoteca del Estado fue adecuar el edificio -construido a finales del siglo XIX para el Liceo de Artes y Oficios de São Paulo- a las actuales necesidades técnicas y funcionales de un gran museo. El predio fue dotado de toda la infraestructura necesaria, con la construcción de un ascensor para transporte del público y de las obras; la climatización de diversas áreas; un laboratorio de restauración y una biblioteca.

El proyecto busco resolver los problemas detectados en el diagnóstico técnico: humedad en las robustas paredes de albañilería de ladrillos de barro, el acceso al edificio, y, también, la complicada distribución de las áreas de exposición dispersas en innumerables salas organizadas a partir de los vacíos internos conformados por una rotonda central y dos patios laterales.

Con la reforma, los vacíos internos fueron cubiertos por claraboyas planas, confeccionadas en perfiles de acero y vidrio laminado. Evitando la entrada de lluvia y garantizando, a través de la ventilación, la reproducción de las condiciones originales de respiración del conjunto en los salones internos”.

¿Qué se ve en el proyecto de la Pinacoteca?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario.**<sup>31</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone PMdR?

El que deriva de la Arquitectura Neoclásica y sus instrumentos de construcción del espacio. Estilo que se transformó en la marca del colonialismo cultural de la burguesía brasileña de la época.

¿Qué implica la Arquitectura Neoclásica?

Una arquitectura indiferente al sitio, como patrón Colonial importado.

Una arquitectura de espacios estancos de representación, construidos a partir de una sucesión de salas homogéneas entorno a patios internos.

Una arquitectura de cartilla estilística, donde sus elementos decorativos pensados para ser realizados en materiales como piedras, mármoles o estucos, terminan imponiendo una forma a la propia voluntad del material local, albañilería de ladrillos cerámicos, con curvas y bajo relieves fuera de su propia posibilidad.

Decía PMdR en una entrevista: “Dejamos el edificio al desnudo, exponiendo el absurdo que fue lijar un ladrillo para dar forma circular a los pilares y cornisas que después se cubrían con revoques imitando una arquitectura Neoclásica”.<sup>32</sup>

¿Qué proyecto imagina PMdR para trastocar esa situación en la Pinacoteca?

El edificio no es modificado es transgredido para los nuevos fines de la Institución.<sup>33</sup>



[123]

<sup>31</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

<sup>32</sup> PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha Obra Completa. Ed G.G. Barcelona, 2013. Pág. 274.

<sup>33</sup> PISANI, Daniele. Op.cit. Pág. 274.

¿Dónde se observan esas transgresiones a las que se refiere PMdR?

- **Girar:** rotar el eje de circulación principal, cambiando el acceso a la Pinacoteca de manera de conectarlo con la Estación Ferroviaria da Luz y el Parque Jardim da Luz. Esta maniobra cualifica su relación con el Barrio.
- **Cubrir:** una cubierta traslúcida protege al edificio y resuelve las patologías existentes sobre los muros, pero sobre todo, incorpora un nuevo orden espacial capaz de subvertir el actual. Las salas, antes estancas, ahora se integran trayendo fluidez, imprevisibilidad y dinamismo al espacio.
- **Atravesar:** como elementos de costura del espacio bajo la nueva cubierta que hace internos los patios, la conquista de esos espacios se termina de lograr con dos atravesamientos, uno horizontal mediante puentes/pasarelas y otro vertical con un ascensor de gran porte como transporte público de visitantes.

¿Pero cómo se hacen posible esas transgresiones/estrategias de proyecto?

Es imposible pensar en transformaciones formales si no se sabe cómo realizarlas. Se razona con una ingeniosidad posible, no se piensa con formas autónomas o independientes de una visión fabril de las mismas. (...) No se trata de **fantasías**, sino de una forma peculiar de movilizar el conocimiento, o modo arquitectónico.(PMdR)<sup>34</sup>

¿Ese modo de movilizar el conocimiento es la Técnica?

Abordar la cuestión de la técnica, desde el punto de vista de un arquitecto, como quien anula la distancia, aparentemente inexorable, entre humanismo y técnica, entre filosofía y matemática, entre razón e imaginación. (PMdR)<sup>35</sup>

Si se pone atención a una de las transgresiones realizadas -atravesar- deteniéndose en los puentes/pasarelas a escala del Detalle se puede ver su modo de operar. Una vez recuperada y valorada la masa muraria del edificio, la elección del material para los elementos de intervención fue el acero, exaltando lo tectónico sobre lo estereotómico existente.

Sobre esta decisión PMdR afirma: “Cada proyecto exige sus propios materiales, no se trata de una cuestión de preferencias”.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág. 71.

<sup>35</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág. 72.

<sup>36</sup> PISANI, Daniele. Op.cit. Pág. 276.

PMdR entiende la introducción del acero como material oportuno para este proyecto de intervención, ya que por la ligereza de su propia constitución no aporta variaciones de sobrecarga al conjunto y además exalta la diferencia entre materialidades sin sobresaturar o disolver la arquitectura original.

¿Qué se ve en la introducción de los puentes/pasarela?

Se establece un modo Solidario entre las partes, nuevas y existentes.

¿Dónde se ve este encuentro de partes?



[124]

Se percibe en el apoyo de los puentes/pasarelas sobre los muros existentes. El principal problema de PMdR pareciera haber sido encontrar el Detalle Técnico de anclaje con la albañilería de ladrillos. Siendo la solución una unión delicada y elegante que establece el vacío necesario de respeto y lectura entre las dos épocas.

¿Qué se ve con precisión en este encuentro de partes?

Se ven dos perfiles IPN 300 reducir su sección antes de llegar a su punto de apoyo sobre una placa de acero de 1/2 pulgada sobre una zapata de hormigón que permite redistribuir homogéneamente la carga puntual de los perfiles/vigas del puente sobre los gruesos muros existentes. Si se mira con atención, se ve que la solución técnica se ajusta a la morfología de las cornisas de ladrillo, y si se presta mayor atención aún se puede ver que el nivel de los puentes está sobre el nivel de piso de las salas, y esta diferencia responde a respetar el elemento de cornisa, lo cual se resuelve inclinando el piso del puente a modo de rampa al llegar a los extremos, cuya rampa a su vez protege el detalle de anclaje y produce un solapamiento entre lo nuevo y lo viejo que refuerza la delicada separación entre las partes. Separación que se traduce en un diálogo solidario de materiales, de técnicas y de tiempos.

Imaginación razonada de la Técnica, y no de la tecnología, uso del potencial de los materiales, y no de los productos, son decisiones importantes en la intervención de la Pinacoteca, como lo son en toda la Obra de PMdR.

### CONCLUSIONES: a escala del Detalle

Algunas conclusiones, parciales, sobre los tres proyectos estudiados:

- Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993

¿Qué se ve en el proyecto analizado a escala del Detalle?

Se ve **un modo de hacer Solidario como respuesta a un modo de hacer In-solidario.**<sup>37</sup>

¿Cuál es el modo de hacer In-solidario al que se opone a escala del Detalle?

Un modo de hacer In-solidario que se expresa en la imposición de una forma al material; un modo de hacer que oculta los procesos constructivos y la mano de obra utilizada.

<sup>37</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

<sup>38</sup> QUETGLAS, J. Artículos de ocasión. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2004, pág. 227.

Como decía Quetglas, en las lecturas que se hacían antes: “La técnica y el trabajo no están usados como material desde el que extender la imaginación y encontrar la forma, sino, a la inversa, como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria, formalista”<sup>38</sup>.

Ahora bien, ¿dónde se podría decir que la dimensión a escala del Detalle se hace concreta en la arquitectura de PMdR?

Por el momento, se puede afirmar que esta situación se hace patente/presente en la **manipulación de los Puntos de Apoyo.**

¿Qué es la manipulación de los Puntos de Apoyo?

La manipulación de los puntos de apoyo es para PMdR el modo de vencer la gravedad, es lo que permite vincular las dos dimensiones anteriores: el Suelo y la Cubierta; o el Territorio y la Ciudad.

¿Pueden los puntos de apoyo caracterizar la dimensión de la escala del Detalle?

Si bien existe un repertorio amplio a escala del Detalles en la Obra de PMdR, se considera que es en los puntos de apoyo donde existe una complejidad digna de atención, es allí donde radica un profundo pensamiento. Cabe recordar que desde Stonehenge hasta la casa Farnsworth el problema de la



[125]

arquitectura es el mismo: la atracción de la masa de la tierra sobre cualquier cuerpo como primera ley a la que esta sometida la materia, y a la cual el hombre lleva siglos intentando vencer para protegerse debajo de ella.

Por muy evidente que sea, este gesto primitivo adquiere en la Obra de PMdR una riqueza y una poética en el modo de sostener “Una piedra en el cielo”.<sup>39</sup> Arquitectura, básicamente, es desafiar la ley de la gravedad. Eliminar apoyos, lanzar vanos, equilibrar espacios. Afirmaba Vilanova Artigas.<sup>40</sup>

Esta poética en la resolución de los puntos de apoyo genera como se decía antes el espacio “entre”, el espacio del hábitat del hombre, el espacio de encuentro en la ciudad: “La arquitectura brasileña es una línea horizontal levantada del suelo, afirmación simple y delicada de esperanza en el futuro, fuerza irreversible de disolución del pasado pobre y oprimido(...)”.<sup>41</sup>

Hay una frase que Vilanova Artigas repetía para expresar el interés por la manipulación de los Puntos de Apoyo: “Es preciso hacer cantar el punto de apoyo”<sup>42</sup>

¿Cómo hace cantar el punto de apoyo PMdR?

Haciendo visible/sensible la fuerza de la gravedad, y para ello debe evitar, o trastocar la manifestación más elemental que es la caída libre de un peso por atracción de la masa de la tierra.

Es decir, si el peso de la Cubierta, de esa piedra en el cielo tiende a descender, es el punto de apoyo quien lo evita con una fuerza contraria.

Pero no se trata sólo de sostener, de evitar esa caída libre, sino de hacerlo visible/sensible y para ello PMdR utiliza algunas estrategias para lograr la inalcanzable levedad de la materia, que a fin de cuentas significa hacer leve lo pesado, trastocando las relaciones. Algunas de esas estrategias para lograr la ingravidez de la Cubierta se ven en sus Obras:

- Hacer pasar el aire entre el soporte y lo soportado: es reducir al mínimo la superficie de contacto a través de una pieza de articulación móvil, una junta de dilatación, etc. (véase la imagen 131)
- Negar visualmente el apoyo: utilizar los apoyos en el centro de la planta de manera que estos queden bajo la sombra de los voladizos. (véase la imagen 132)
- Alterar las cualidades plásticas del apoyo: buscando que entre las dos partes no exista posibilidad de encuentro geométrico. (véase la imagen 133)
- Reducir al mínimo la cantidad de apoyos: esto se logra con una concepción estructural que trasciende la simple resolución funcional de la misma y se transforma en espacio/forma. (véase la imagen 134)

Trastocando la gravedad invencible, la arquitectura de PMdR utiliza la técnica y el ingenio para minimizar la existencia de un soporte inevitable. La luz y la sombra juegan un papel fundamental velando los apoyos para que la masa de la Cubierta se aparezca ingrávida y flotante sobre el Territorio.

Se trata entonces de decisiones que se ajustan a la situación de cada proyecto, por lo cual, no se debería intentar establecer una receta sino más bien una interpretación oportuna de las condiciones existentes. Lo que sí se debe establecer hasta aquí, es la importancia de los Apoyos Verticales, es decir el mecanismo de **manipulación de los Apoyos Verticales** para establecer contacto y relación solidaria con esa escala del Detalle que tanto interesa a PMdR.

<sup>39</sup> Como le gusta mencionar a PMdR haciendo referencia a la pintura de Rene Magritte “Les idées claires”, 1958.

<sup>40</sup> Citado en GARCÍA DEL MONTE, José María. Paulo Mendes da Rocha: conciencia arquitectónica del pretensado. Nobuko. Buenos Aires, 2012. Pág. 94.

<sup>41</sup> Citado en GARCÍA DEL MONTE. Op. cit. Pág. 97.

<sup>42</sup> Frase que pertenece a Auguste Perret y que V. Artigas utilizaba a menudo, por ejemplo en aquella clase de oposición que diera en la FAU-USP a su regreso, pos- dictadura en 1984 (ver en pág. 123 de esta Tesis).



[126]



[128]



[127]

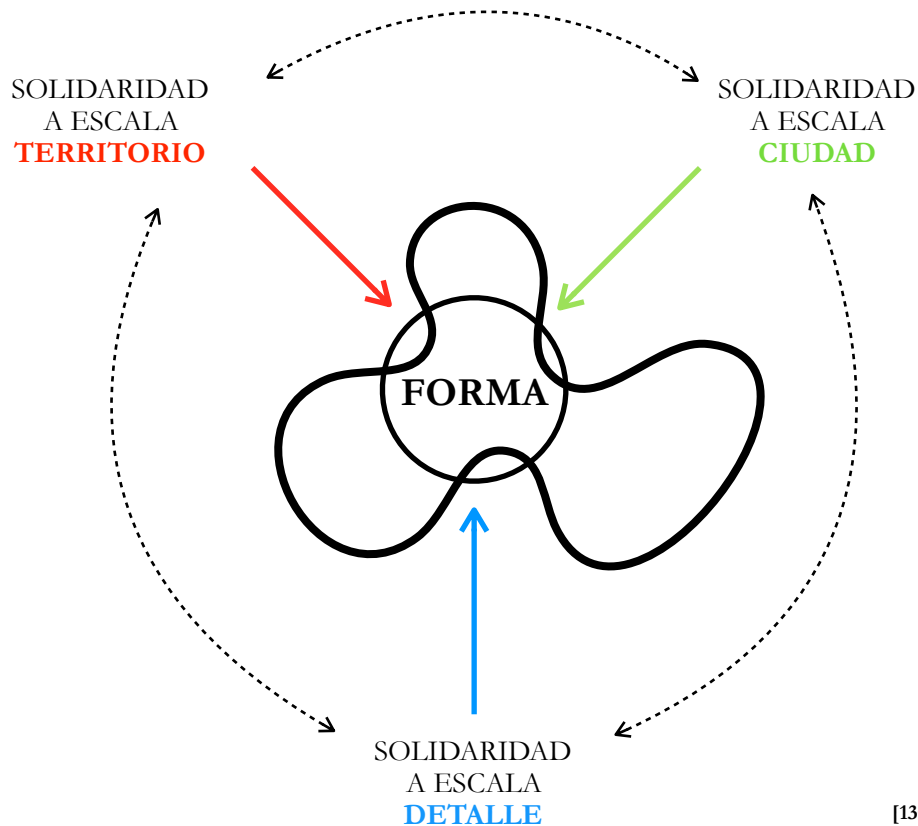


[129]

#### XV.1.4. Conclusiones acerca de las tres dimensiones.

Algunas conclusiones, parciales, sobre las tres escalas estudiadas:

- A escala del Territorio.
- A escala de la Ciudad.
- A escala del Detalle.



Un proyecto más para concluir, el Pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Osaka en Japón de 1970, donde se pueden ver las tres estrategias/dimensiones que caracterizan la Obra de PMdR:

#### A escala del Territorio:

Un pedazo de **suelo** de América llevado a Osaka para la exposición mundial.

#### A escala de la Ciudad:

La **cubierta** de la FAU-USP<sup>43</sup>, artefacto de participación democrática, llevada a Osaka para la exposición mundial.

#### A escala del Detalle:

Cuatro **apoyos** verticales, tres sutilmente apoyados en la topografía, y uno particular, simbólico, dos arcos de hormigón armado cruzados absorbiendo la inercia de los movimientos sísmicos de esas tierras con un complejo vínculo de acero de transición con la cubierta, un elogio a la técnica, un elogio al conocimiento del hombre.

¿Qué se observa en ese encuentro de las tres dimensiones?:

- Se ve un sintagma construido por suelo/cubierta/apoyos.
- Se ve una reunión solidaria entre suelo/cubierta/apoyos.
- Se ve la cristalización de un discurso ético-técnico-formal.
- Se ve un modo de hacer Solidario.<sup>44</sup>

La arquitectura de PMdR, el pensamiento de PMdR, surge, se revela, se hace visible, en la tensión que se produce entre estas tres dimensiones analizadas.



[130]

[131]

<sup>43</sup> “La cubierta no es parecida a las claraboya de la FAU, no es un estilo copiado, es un artefacto de diseño de alta inteligencia creado por Vilanova Artigas que nosotros hemos adoptado como quien adopta una ventana basculante, el ingenio de la humanidad debe estar siempre disponible a ser utilizado”. Extraído de una conversación realizada por PMdR en la Pinacoteca de São Paulo con estudiantes de la Escola da Cidade de São Paulo, 2014.

<sup>44</sup> DUBY, Georges. Op.cit.

### **Insistencia sobre un tema.**

Hay personajes Espectaculares (también arquitectos) cuyo modo de hacer es sorprender al espectador que visita, pasivo, su arquitectura. Personajes de la moda, grandes ilusionistas del espectáculo: “el espectáculo desdeña la experiencia vivida, la actividad conversacional y la sociabilidad espontánea, es decir, desestima la reunificación de la comunidad como movimiento inventivo de sí mismo”.<sup>45</sup>

Y habría otros, personajes Modernos (arquitectos como Paulo Mendes da Rocha) cuyo modo de hacer es perfeccionar destrezas de forma obstinada y reiterada como artesanos: “La obra de Paulo busca siempre las mismas sensaciones y persevera en los mismos recursos. No hay en ella evolución, sólo insistencia y profundización. En su trabajo, el orden cronológico carece de importancia. Si se ponen juntos proyectos hechos en fechas muy separadas, nada se desordena, todo sigue teniendo la misma coherencia”.<sup>46</sup>

La misma tensión entre las tres escalas analizadas se repite insistentemente en su Obra, una y otra vez, como si de **un modo de hacer según una Tradición** se tratara: “Lo que hay en las tradiciones es un proceso de repetición, de repetición de lo mismo. Un intento de volver a hacer lo mismo. La gracia y la maravilla de esto está en que nunca se puede repetir del todo, íntegramente. Se da el intento de repetición, se trata de volver a hacer el mismo cesto esto es el arte mismo y el aprendizaje del arte, pero al mismo tiempo sucede que a fuerza de repetición cada vez se haga mejor que incluso en ese proceso de repetición se venga a dar un hallazgo, un invento; una revolución en la técnica”.<sup>47</sup>

A propósito de esto PMdR decía: “Tengo la impresión de que es una cuestión de perseguir continuamente el mismo asunto, algo que pertenece a la familia del ser humano: nos transformamos a nosotros mismo sin cambiarnos, somos siempre el mismo ser humano, pero ese siempre y otra vez en otro tiempo. Este cuestionamiento del origen respalda el presente. Cada obra es un diálogo y dentro de él esta la idea de una mirada contemplativa al pasado, sobre lo cual lo nuevo es construido”.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. La Marca. Buenos Aires. 2012.

<sup>46</sup> MARTÍ ARÍS, Carlos. Paulo y Helio. *Visions*, n°41. Barcelona, 2005. Pág. 92.

<sup>47</sup> GARCÍA CALVO, Agustín. El placer de hacer con las manos. Jornada de Cestería Tradicional Gallega. Vigo. 1999.

<sup>48</sup> SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha. Works and projects. Niggli. Zurich. 2002. Pág. 249.

Volver al origen, insistir, repetir la misma tensión entre las tres escalas, ese es, por el momento, el modo de hacer/pensar de PMdR, su tiempo-proceso.

# 5

## **CONSTANTES EN LA OBRA DE PMdR**

## XVI. CONSTANTES EN LA OBRA DE PMdR

Una vez analizados algunos de los proyectos de Paulo Mendes da Rocha desde su estrategia para resolver el problema en diferentes escalas, este capítulo intentará argumentar la justificación de la Hipótesis propuesta en la investigación. Esto es: que el proceso de proyecto del arquitecto Paulo Mendes da Rocha es un tiempo dilatado al modo explicitado por Bergson, y que esto se expresa en el modo tanto de sus reflexiones proyectuales como en la manera en que sus obras se relacionan a nivel del Territorio, de la Ciudad y del Detalle.

Visible tanto en sus reflexiones proyectuales: El juego con sus maquetas de papel expresan un momento del hacer sin finalidad, "...para nada, por placer..." (Bergson). Esto permite que la atención se distienda ampliando la percepción, donde lo actual acaba incorporando de un sólo golpe la memoria de lo anterior y hasta la previsión de lo que seguirá. Este procedimiento puede verse en varios episodios narrados por el autor o surgidos de memorias y entrevistas.

Como en sus obras: El modo en que el arquitecto percibe el Territorio y el Tiempo a intervenir es de "larga duración", las fragmentaciones cronológicas y las divisiones políticas no detienen su imaginación, la que se despliega sobre la geografía solidariamente, aunando fronteras. No otra cosa hace al observar la Ciudad como soporte a intervenir donde la obra es el elemento que "liga" tiempos y espacios. Finalmente, cada Detalle de su arquitectura no es sólo la resolución de una pieza, sino que cada parte deviene otra e interactúa fraternalmente con ella.

El capítulo busca exponer el resultado del cruce de las variables con las obras analizadas de PMdR: "Lo que emerge como aprendizaje". Es decir, las constantes en la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha.

PMdR afirma: "La arquitectura es una forma singular de conocimiento". ¿Qué tiene de singular?, lo que tiene de singular es aquello de evitar la

especialización disciplinar, sino por el contrario la de convocar los conocimientos de distintas disciplinas produciendo su articulación. Para ello, afirma: "Se recurre<sup>1</sup> a la historia, a la ternura, a la memoria, a la técnica y se decide: ¡ahora voy a hacerlo!"

Interesa, en función de los aspectos solidarios que se hacían notar en el proceso de trabajo de PMdR, como la palabra "**con-vocar**" que proviene del latín convocare significa: "llamar a todos". Es como si el modo de trabajo de PMdR consistiera en convocar a otros, llamar a otros, de un modo particular, para resolver problemas actuales, juntos:

"Cuando rayamos en un papel una anotación formal, como se llama vulgarmente un croquis, estamos en realidad construyendo aquello, **convocando** todos los saberes necesarios que existen para hacer aquello. No se trata de fantasías, sino de una forma peculiar de movilizar los conocimientos, eso es la arquitectura"<sup>2</sup>.

### Constantes en la Obra de Paulo Mendes da Rocha.

Las constantes en la Obra de PMdR que se distinguen son: arquitectónicas e instrumentales.

#### Constantes Arquitectónicas:

- Un modo de convocar los distintos elementos de las dimensiones Territorio/Ciudad/Detalle en un proyecto.

#### Constantes Instrumentales:

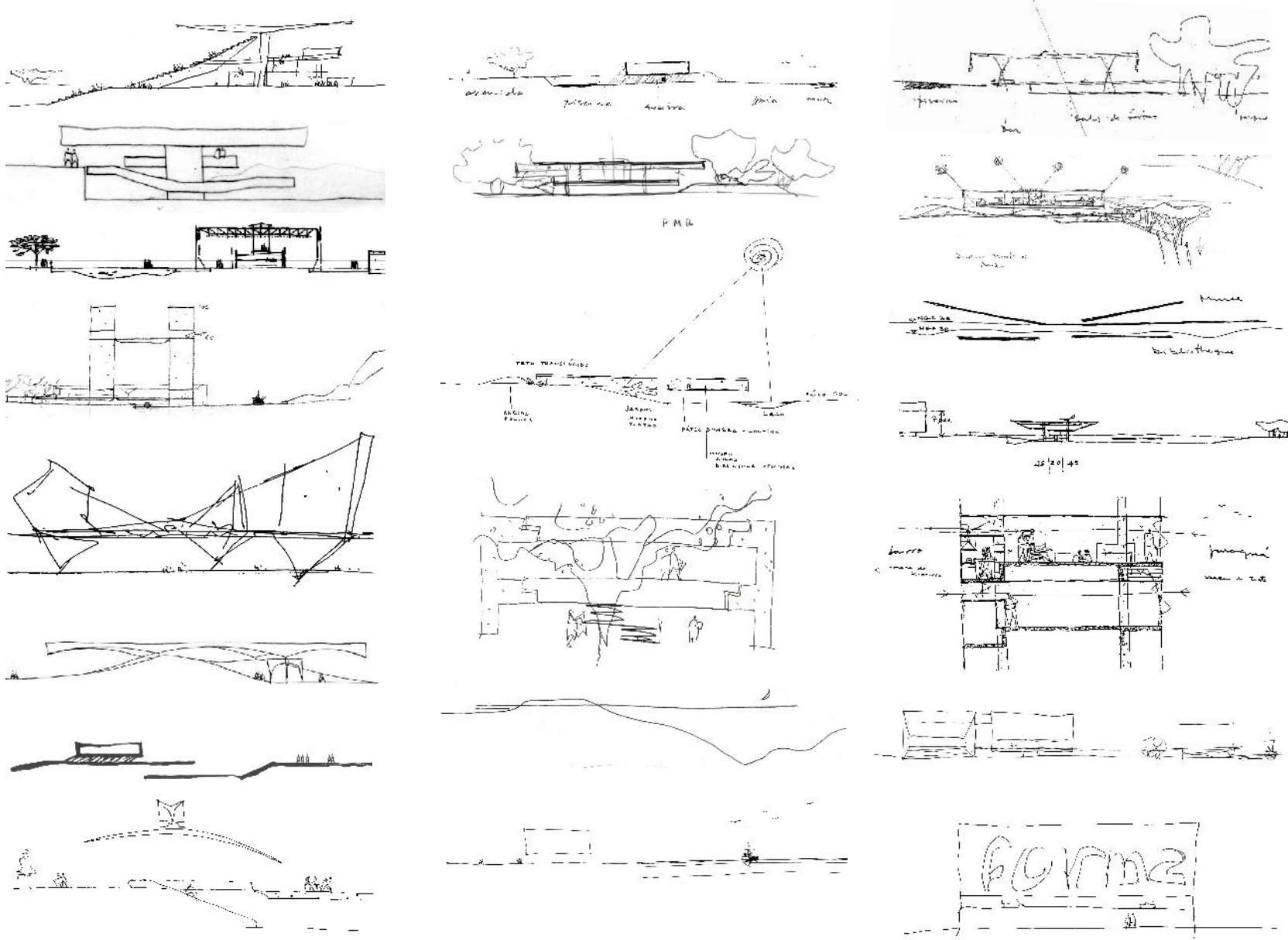
- Un modo de convocar su discurso, el corte "libre".
- Un modo de convocar la historia como herramienta de proyecto.
- Un modo de convocar a los colaboradores al proyecto.

Las constantes arquitectónicas son estrategias concretas que se repiten en la Obra de PMdR; mientras que las constantes instrumentales son modos de hacer que posibilitan las primeras.

<sup>1</sup> Ese re-currir: ese correr al encuentro con lo pasado se emparenta con la actitud de la sociedad del año 1000, de la sociedad Solidaria que nos acercaba DUBY.

<sup>2</sup> BOGÉA, Marta. Encuentros con Paulo Mendes da Rocha. Arquitectura como una forma peculiar de movilizar o conocimiento. Azougue editorial. Rio de Janeiro. 2012.

Croquis de los distintos proyectos de PMdR que se analizan a continuación intentando develar sus constantes.



### XVI.1. Constantes Arquitectónicas.

Un modo de convocar los distintos elementos de las dimensiones Territorio/Ciudad/Detalle en un proyecto.

#### La importancia del corte en la Obra de Paulo Mendes da Rocha.<sup>3</sup>

El medio que utiliza para hacer visible, para compartir con los otros, para hacer pública la convocación de las tres dimensiones Territorio/Ciudad/Detalle en un proyecto es el corte hecho a mano alzada, preferentemente realizado con una tiza blanca sobre dos grandes pizarrones verdes en su escritorio.

Es importante hacer un breve paréntesis aquí para volver a señalar esto que ya se insistía antes cuando se analizaba su modo de trabajo, PMdR construye el problema de proyecto en su cabeza, antes de hacer cualquier línea o plegar cualquier papel, estos medios de comunicación, y claro de verificación como el propio autor señala, sólo vendrán después de que él se pasee por los espacios en su imaginación, como afirman sus colaboradores, como por ejemplo el testimonio de Ana Helena Curtis que aquí se recoge<sup>4</sup> :

- Paulo no dibuja directamente, primero él piensa y compone.
- Va creando un diseño imaginario y soluciones imaginarias.
- Luego las dibuja.
- Y con los dibujos, va mucha gente con él (colaboradores, calculistas, etc.).

Sintetizando el testimonio de su colaboradora, en función de la construcción que se viene haciendo de su tiempo-proceso, se podría decir:

1º- construye el problema de proyecto:

**LO ÉTICO.**

2º- convoca los conocimientos humanos (historia, técnica, arte):

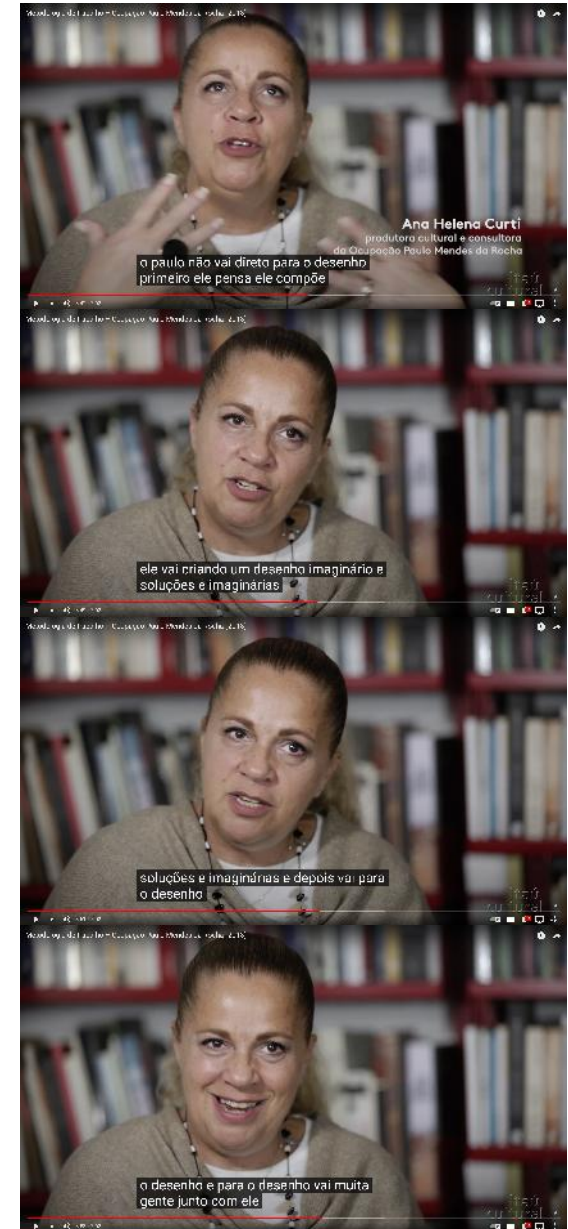
**LO TÉCNICO.**

3º- dibuja los cortes como ensayo de aquello que está imaginando:

**LO FORMAL.**

4º- convoca a los colaboradores para ampliar esas ideas:

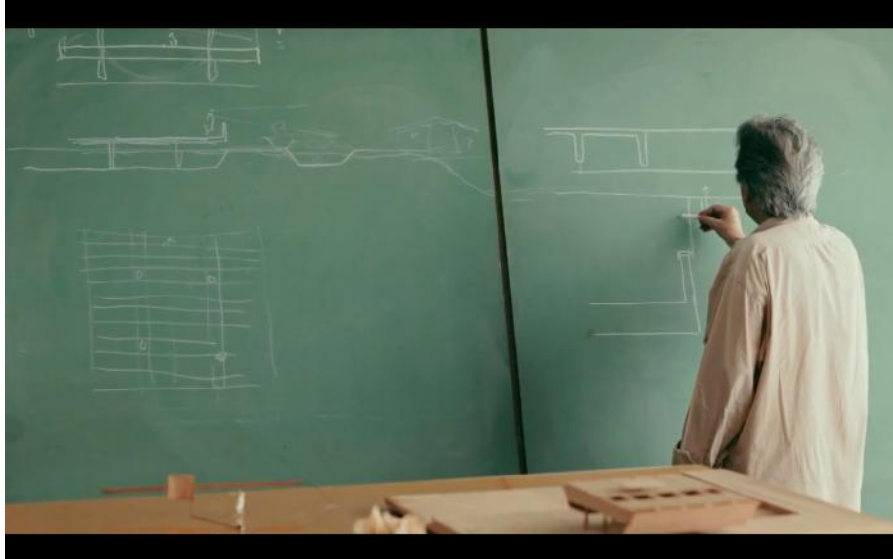
**LO COLABORATIVO.**



[133]

<sup>3</sup> El corte como llave de lectura en la Obra de PMdR, como acertadamente observó Sophia Telles en la Revista AU N°32. 1990, pág. 44-51.

<sup>4</sup> ITAU CULTURAL. Metodología de trabajo – Ocupação Paulo Mendes da Rocha (2018). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Doa5-ybNEyc>. Traducción propia.



PMdR de espaldas, dibujando un corte sobre los dos pizarrones verdes de su escritorio.

En la captura de imagen del documental *Tudo É Projeto*, realizado por su hija Joana Mendes da Rocha y Patricia Rubano, es posible ver como la mano se desliza de izquierda a derecha presionando la blanca barra con la punta de los dedos, las líneas son continuas, no se tocan, y si lo hacen es mediante unos delicados puntos o intersecciones. Son ensayos, de una precisión que asombra, sin valerse de otro medio los dibujos presentan proporción y escala entre las partes. Se vislumbran detalles técnicos precisos, escalas humanas, soluciones estructurales, relaciones con el sitio... Una mano calibrada, dirigida por una **imaginación** razonada<sup>5</sup>.

En la introducción “la contemporaneidad de lo inactual”<sup>6</sup> del libro de Daniele Pisaní sobre la obra de PMdR, el crítico e historiador Francesco Dal Co decía lo siguiente:

<sup>5</sup> Como afirma Quetglas: la imaginación moderna no opera en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, a la que lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno. QUETGLAS, J. Artículos de ocasión. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2004, pág. 227.

<sup>6</sup> PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha Obra Completa. Ed G.G. Barcelona, 2013. Pág. 9.

[134] “Mendes da Rocha utiliza una pizarra verde para diseñar -un medio evidentemente obsoleto. En esa superficie, tan distinta de los instrumentos pensados para memorizar y conservar cada impulso singular de información que son usualmente empleados por los arquitectos hoy en día, Mendes da Rocha diseña sus proyectos, a mano alzada y en escala, con una precisión increíble. El modo como él utiliza la pizarra es similar a aquel que los arquitectos bizantinos empleaban al dibujar instrucciones para sus operarios sobre tablas cubiertas de cera. Evidentemente, el medio tiene otra textura, pero el significado de aquello que ahí se registraba no es diferente. **Esa práctica nos hace recordar que el dibujo de arquitectura es de naturaleza transitoria, pero estable; es un instrumento y, como tal, es sólo una alusión, mas que una previsión,** de aquello que todavía no es visible y perceptible por nuestros sentidos. En otras palabras el dibujo de arquitectura es una alusión a la obra que será construida (...). Los diseños resultantes son dotados de una extraordinaria capacidad de comunicación y revelan una manera de concebir la práctica profesional modelada en una paradoja que nuestro tiempo tiene cada vez más dificultades de aceptar. Hans Blumenberg define tal situación en cuatro palabras: **la contemporaneidad de lo inactual.**(...)”

Habría que señalar lo que dice Francesco Dal Co sobre el dibujo de arquitectura:

- Es de naturaleza transitoria, pero estable; es un instrumento y, como tal, es sólo una alusión, mas que una previsión.

Así, y es lo que interesa destacar, es que:

- **En el dibujo de arquitectura como alusión no hay tiempo muerto, hay Duración.**

Mientras que:

- **En el dibujo de arquitectura como previsión sí hay tiempo muerto, hay Sucesión/Fragmentación.**

¿Qué comunican estos dibujo de arquitectura como alusión?, ¿qué convocan los cortes arquitectónicos sobre la pizarra verde?

Las tres dimensiones del discurso de PMdR.

Los cortes son instrumentos expresivos que hacen posible convocar las tres dimensiones analizadas: Territorio/Ciudad/Detalle, mediante la manipulación de los elementos Suelo/Cubierta/Apoyos que les corresponden respectivamente.

En los cortes PMdR expresa y responde a tres preguntas claves de su arquitectura:

### ¿Dónde hacer?, ¿qué hacer?, y ¿cómo hacer?

Es decir, responde primero de manera elocuente a la manera de implantarse, de decidir esa nueva topografía que será el Suelo urbano, la línea horizontal de continuidad de la ciudad; luego responde al programa que será amparado por la Cubierta; pero además revela el modo de hacerlo que se traduce en una sección que anticipa el sistema estructural capaz de mostrar el camino de las cargas al suelo, articulados mediante Apoyos que median la relación entre suelo y cubierta, entre tierra y cielo.

El corte como único gesto global que, en un salto conceptual notable, integra implantación, programa y resolución estructural en una sola unidad de imposible fragmentación.

PMdR: “Yo creo que todos los proyectos son así. Se comenta poco, tal vez, pero en mi opinión todos los proyectos surgen de la sección. El templo romano es una figura de revolución del arco”.<sup>7</sup>

Pasando en limpio, el corte revela:

- **Suelo (escala del territorio):** línea horizontal que se extiende mas allá del proyecto, genera la implantación del edificio y la disposición espacial del programa.
- **Cubierta (escala de la ciudad):** sombra que ampara al suelo urbano pero que además genera el acceso a los edificios, el espacio de transición. Es una marca en el paisaje, un señalamiento del lugar a través de una línea horizontal suspendida.

- **Apoyos (escala del detalle):** resolución técnico-constructiva, resolución de la estructura, resolución del encuentro del suelo y la cubierta.

### Acerca del corte “libre”.

Esa continuidad que expresan los cortes de PMdR en los pizarrones verdes adquieren la característica de ser libres, de constituirse como corte “libre”, como contestación local propia de la arquitectura brasileña a la planta libre de la arquitectura moderna. Elemento llave en el proceso de proyecto de PMdR capaz de relacionar el suelo libre como nuevo horizonte urbano; la cubierta como amparo democrático (la ciudad para todos); y los apoyos como uno de los detalles técnicos que hacen posible la construcción de estos artefactos arquitectónicos, el conocimiento técnico de la humanidad.

El corte libre transforma los espacios en un todo, en un espacio topológico<sup>8</sup>, de pliegues, sin límites, en el cual no es posible fijar la vista o reconocer salas o estancias por separado. El MuBE, el Pabellón de Osaka, entre otros tantos proyectos del autor, sólo se pueden comprender en su totalidad, no por partes o por elementos de composición.

Se puede afirmar así que el corte libre es un documento esencial, clave para comprender la Obra de PMdR. A través de estos se puede comprobar su obstinado empeño en introducir aire, vacío, luz, aunque para ello deba alterar una topografía que, desde ese mismo instante pasa a formar parte indisoluble del proyecto. Es el corte libre el que genera los proyectos, un suelo, una cubierta y unos apoyos, reunidos en un par de trazos de tiza blanca que señalan y amparan “la imprevisibilidad de la vida”, se trata finalmente de “disposiciones espaciales” en el territorio.

### La forma como síntesis del encuentro entre Suelo/Cubierta/Apoyos.

Con estos tres elementos PMdR manipula el espacio, estos tres elementos son constantes en sus proyectos, son repeticiones en su hacer<sup>9</sup>.

**SUELO:** Línea horizontal que organiza en situaciones distintas la disposición espacial del Programa, esto es, por encima o por debajo de ese suelo libre, común y público que construye e inventa un nuevo territorio a partir de la

<sup>7</sup> OBIOL, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha. "Palimpsesto", Diciembre 2011, núm. 03, p. 2-5.

<sup>8</sup> TELLES, Sophia. Conversatorio realizado en la presentación del libro de Denise Chini Solot: Horizonte urbano. São Paulo, 2020.

<sup>9</sup> “Lo que hay en las tradiciones es un proceso de repetición, de repetición de lo mismo”. GARCÍA CALVO, Agustín. El placer de hacer con las manos. Jornada de Cestería Tradicional Gallega. Vigo. 1999.

superposición o modificación de la topografía como primer acto inaugural de asentamiento y pertenencia del hombre a la extensa geografía americana, un nuevo horizonte urbano amable con la fuerte presencia de los fenómenos de la naturaleza desde el cual construir un diálogo. (“Discurso sobre re-pensar el territorio Americano”)<sup>10</sup>

**CUBIERTA:** Ocupación del territorio desde la racionalidad formal y constructiva de una cubierta continua que cobija los diferentes espacios, acotando el ámbito de los edificios en un solo gesto. Construcción y amparo de un espacio democrático y por tanto político. (“Discurso Ético/Político sobre la ciudad para todos”)<sup>11</sup>

**APOYOS:** Construcción de una modernidad industrializada que se expresa en los puntos de apoyo como manifiesto de un sistema estructural pensado desde una cultura paulista que concibe el cálculo estructural<sup>12</sup> de arriba hacia abajo, esto hace que los apoyos del sistema, puntos de descarga, lleguen con una superficie mínima a ese suelo libre público que no debe ser interrumpido como anhelo político, estrategia que permite hacer leve lo pesado, casi rechazando las fundaciones a partir de hacerse tangentes al suelo, afinarse hacia el suelo o hacer emerger el suelo para sostener la cubierta mediante una junta estructural y visual que niegue su natural apoyo. (“Discurso sobre las posibilidades de la Técnica”)<sup>13</sup>

Para Carlos Martí Arís: “La obra de Paulo busca siempre las mismas sensaciones y persevera en los mismos recursos. No hay en ella evolución, sólo insistencia y profundización. En su trabajo, el orden cronológico carece de importancia. Si se ponen juntos proyectos hechos en fechas muy separadas, nada se desordena, todo sigue teniendo la misma coherencia”.<sup>14</sup>

Esa perseverancia en los mismos recursos, en estos tres elementos (suelo+cubierta+apoyos), lleva implícito y cristaliza su discurso, su “modus operandi”. Lo que constituye para esta investigación las constantes

<sup>10</sup> Contestación contra los efectos de la Colonia.

<sup>11</sup> FAU-USP. Reunión de Vilanova Artigas y Flavio Motta.

<sup>12</sup> Influencia de la escuela Politécnica de São Paulo en la formación de la FAU-USP.

<sup>13</sup> “Brasil no tiene una tradición artesanal”. Sophia Telles.

<sup>14</sup> MARTÍ ARÍS, Carlos. Paulo y Helio. Visions, n°41. Barcelona, 2005. Pág. 92.

<sup>15</sup> MENDES DA ROCHA, Joana - RUBANO Patrícia. Tudo É Projeto. Documental. Brasil. 2017.

arquitectónicas fruto del cruce que se realiza entre las Variables y la Obra del propio arquitecto.

PMdR: “Estamos condenados a transformar nuestros pensamientos (“discurso”) en cosas”.<sup>15</sup>

### Configuraciones del corte libre.

La reunión Suelo+Cubierta+Apoyos genera un vacío acotado y tensionado entre dos líneas gruesas, el suelo y la cubierta que proyecta su sombra sobre el primero. A menudo, para obtener la altura del vacío deseada no se consigue elevando la cubierta sino deprimiendo la topografía, clara muestra de la natural apropiación que el proyecto hace del lugar en que se implanta. Finalmente, los apoyos articulan, median esa tensión entre las dos líneas, se apartan, se acercan o se contraen.

Estos tres elementos son manipulados por PMdR, la manipulación consiste en darle espesor a esas líneas, en hacerlas “habitables” a través del programa: suelo, cubierta e incluso apoyos se habitan, la materialidad pierde importancia a favor de la cavidad. ¿La razón? habitar esas líneas, cargarlas de programas, es seguir generando el vacío activo, el espacio ágora que anida en su interior, “los espacios sin nombre” como los definir Flavio Motta.

Las siguientes son las configuraciones que se detectan a partir del re-dibujo y lectura de sus proyectos:

- suelo+cubierta+apoyos
- suelo “habitado” + cubierta + apoyos
- suelo + cubierta “habitada”+ apoyos
- suelo “habitado” + cubierta “habitada” + apoyos
- suelo + cubierta “habitada” + apoyos “habitados”

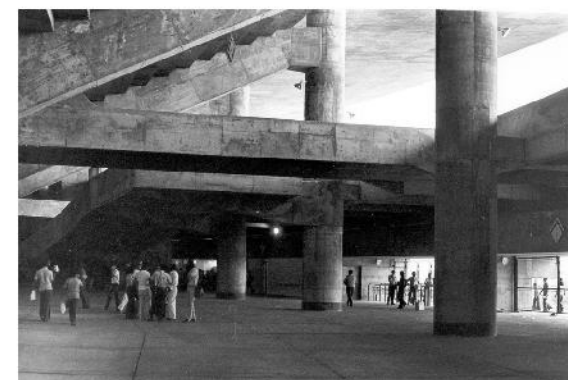
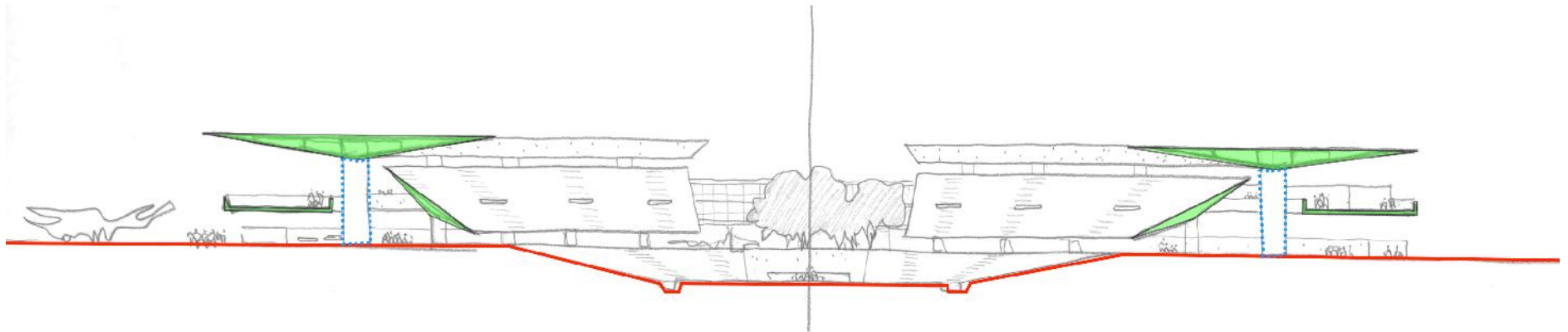
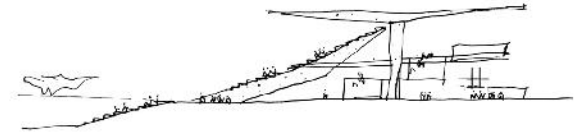
**¿Qué se ve en los cortes libres de PMdR?**

**suelo + cubierta + apoyos**

suelo + cubierta + apoyos

**Estadio Serra Dourada, Goiânia, 1973.**

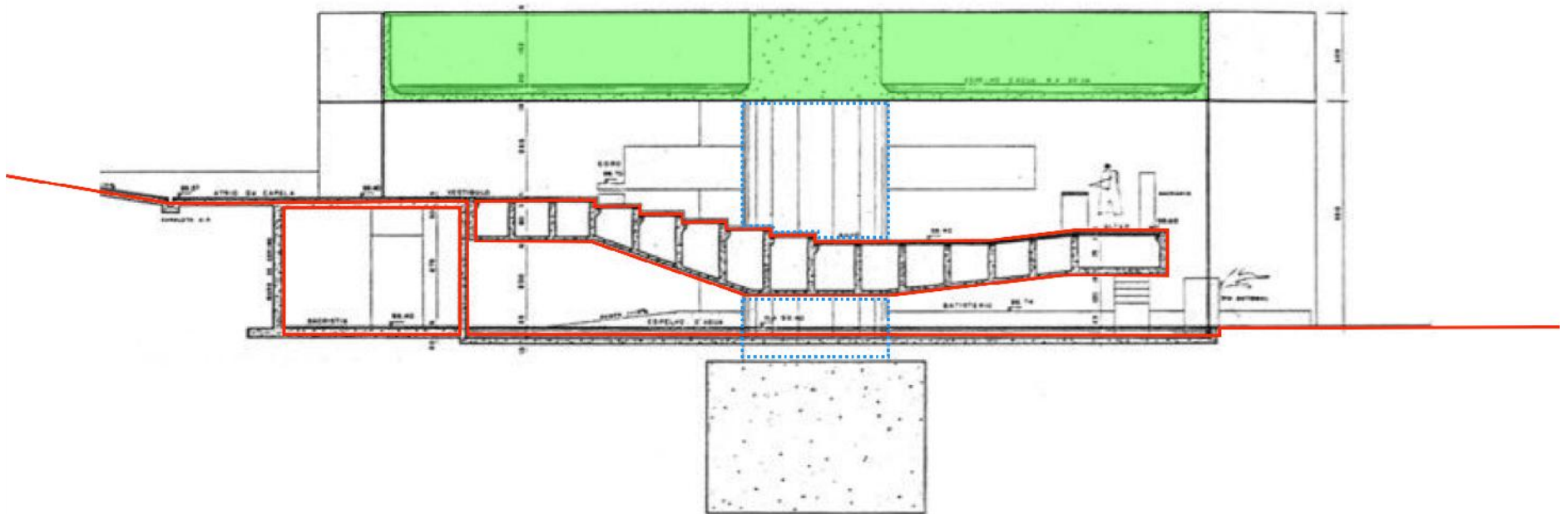
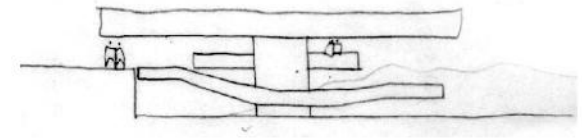
- Suelo: continuidad entre la explanada de llegada, la plaza cubierta, las tribunas excavadas y el campo de fútbol.
- Cubierta: amparo del antes, durante y después del juego bajo una losa circular de 40m.
- Apoyos: un sólo pilar de hormigón central resuelve la cubierta, las bandejas de acceso y las tribunas.



suelo + cubierta + apoyos

### Capilla de San Pedro, Campos de Jordão, 1987.

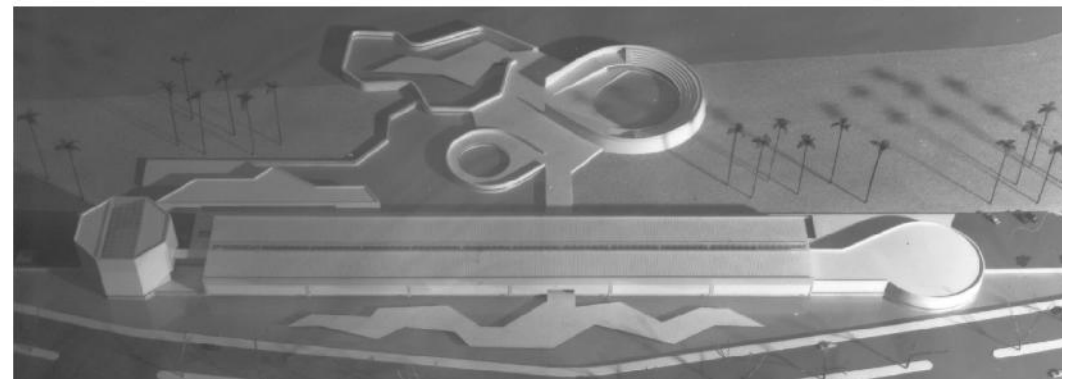
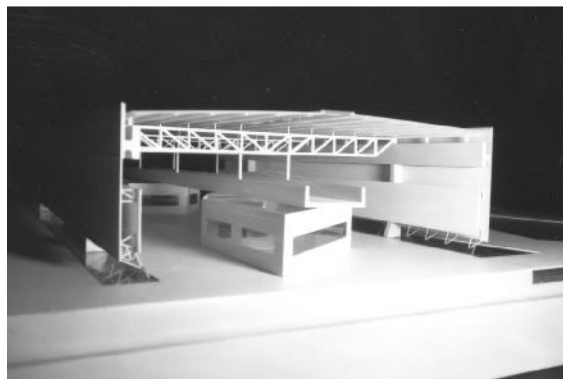
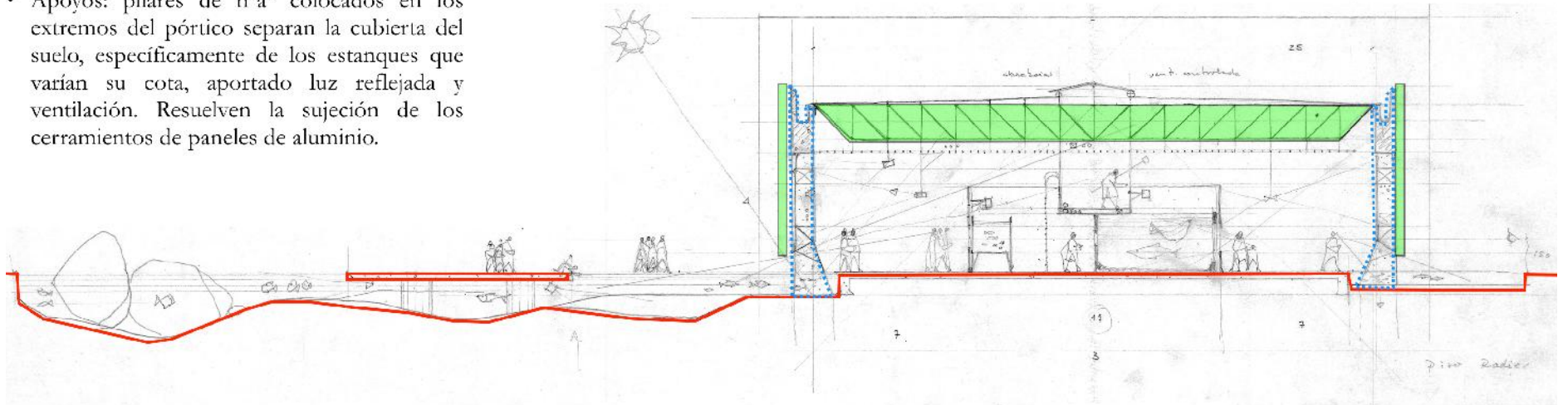
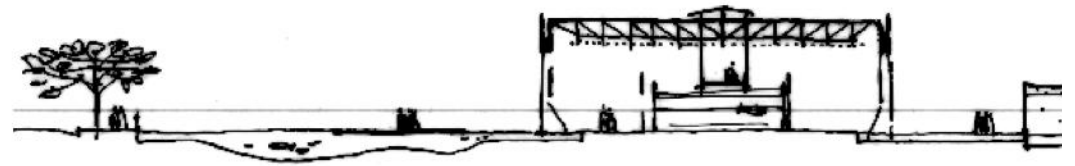
- Suelo: continuidad del atrio del Palacio del Gobernador aprovechando un desnivel para situar la nave de la capilla suspendida en el paisaje.
- Cubierta: amparo de la actividad litúrgica y solape con el atrio para generar el acceso.
- Apoyos: un sólo gran pilar de 2m de diámetro sustenta la cubierta, la nave y el coro de la capilla, recuerdos del Duomo de Milán.



suelo + cubierta + apoyos

**Acuario Municipal de Santos, 1991.**

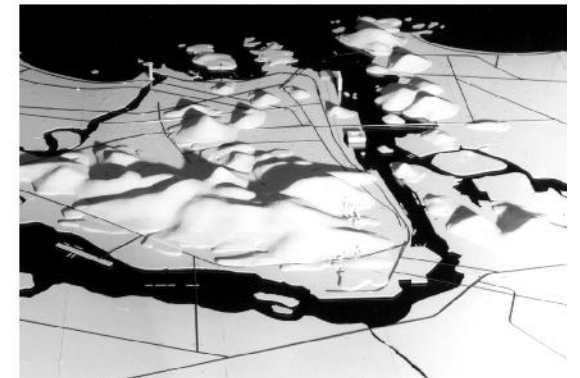
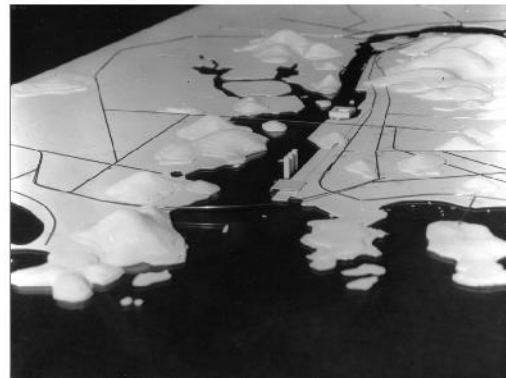
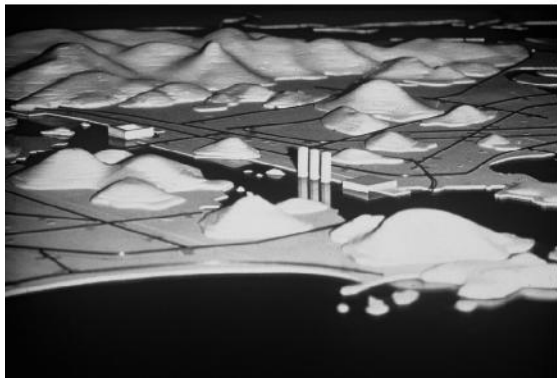
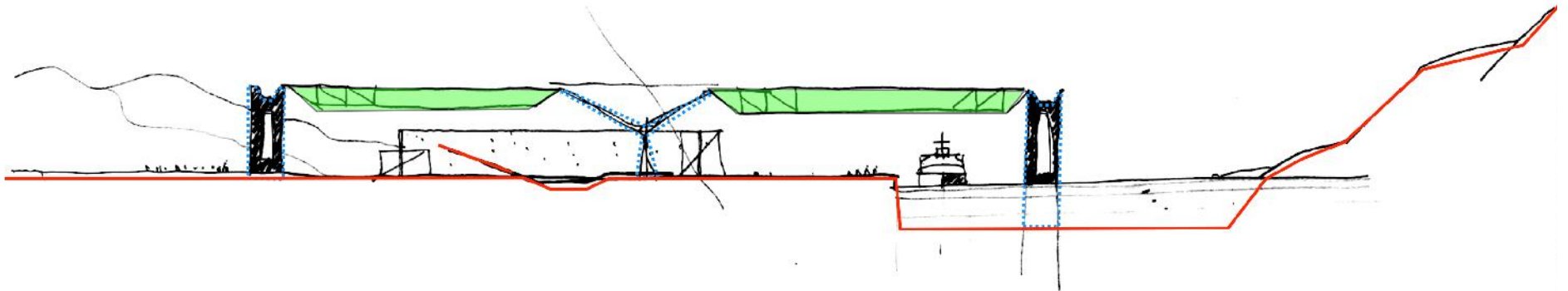
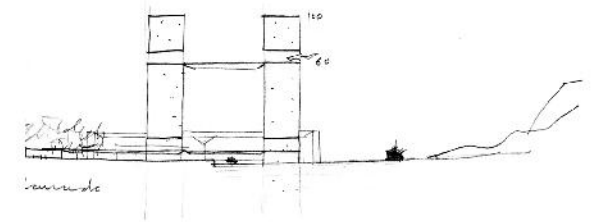
- Suelo: construcción del borde marítimo de Santos ganado al mar como paseo público.
- Cubierta: amparo a través de dos vigas (canalctas) longitudinales de hormigón armado que sustentan una serie de vigas metálicas transversales que cierran el pabellón.
- Apoyos: pilares de h<sup>o</sup>a<sup>o</sup> colocados en los extremos del pórtico separan la cubierta del suelo, específicamente de los estanques que varían su cota, aportado luz reflejada y ventilación. Resuelven la sujeción de los cerramientos de paneles de aluminio.



suelo + cubierta + apoyos

**Bahía de Vitória, Vitória, 1993.**

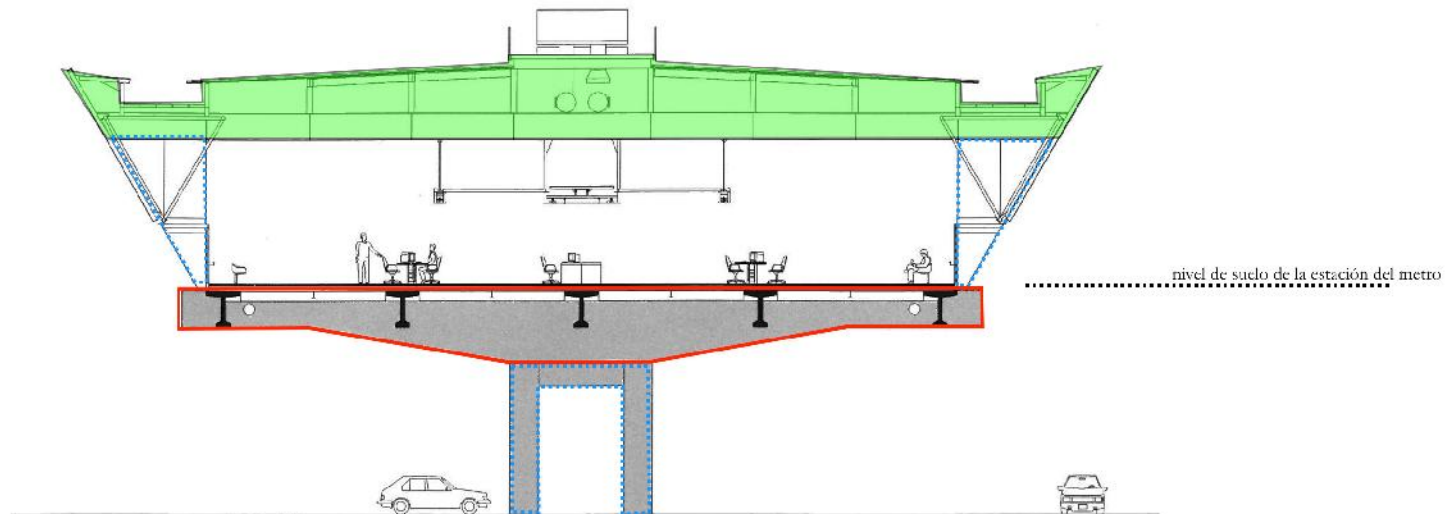
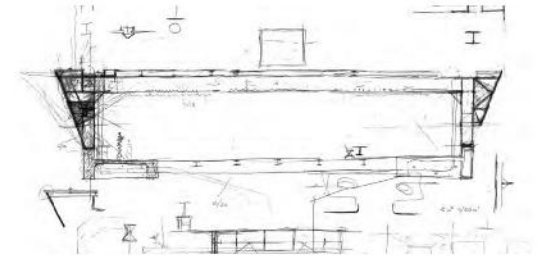
- Suelo: resuelve la difícil relación de la ciudad colonial con la bahía a través de una explanada que libera y unifica diversos programas que animan la ciudad junto al canal del puerto.
- Cubierta: amparo de las actividades junto al mar, amparo del encuentro tierra/mar, puerta de agua del Atlántico.
- Apoyos: pilares neumáticos iguales a los utilizados en infraestructuras marítimas sorprenden y hacen monumental la técnica.



suelo + cubierta + apoyos

**Poupatempo Itaquera, São Paulo, 1998.**

- Suelo: la línea horizontal se construye a partir de la continuidad del nivel de la estación del metro aprovechando un paso elevado existente que se conecta transversalmente con el barrio de Itaquera.
- Cubierta: un gran pabellón longitudinal de 300m. resuelve los distintos servicios y la atención al público, además de organizar los distintos flujos de la estación.
- Apoyos: un sistema prefabricado de piezas mixtas constituidas por pórticos metálicos se apoyan ligeramente sobre un sistema de vigas pretensadas de hormigón armado elevadas mediante un pilar central que deja en el pie de sus fundaciones un estacionamiento y otros servicios de soporte al conjunto.

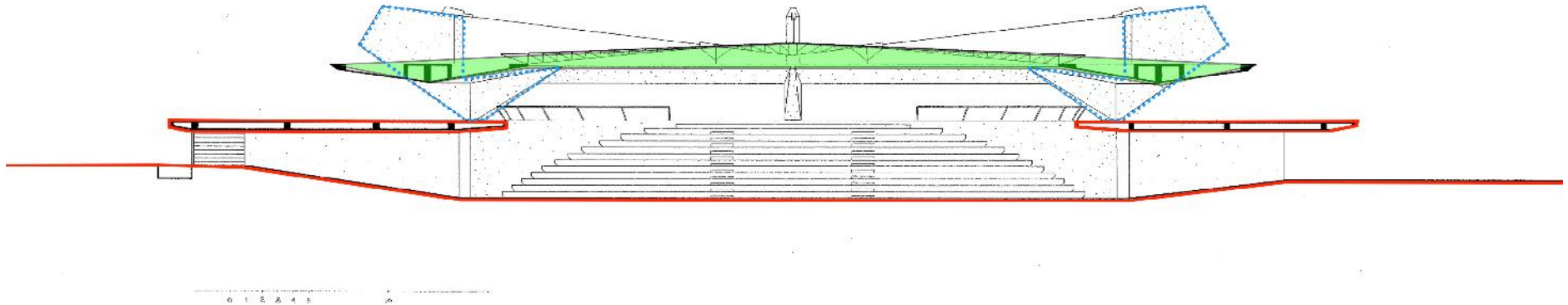
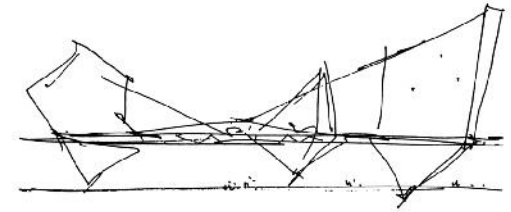


**suelo “habitado” + cubierta + apoyos**

suelo “habitado”+cubierta+apoyos

**Gimnasio del Club Atlético Paulistano, São Paulo, 1958.**

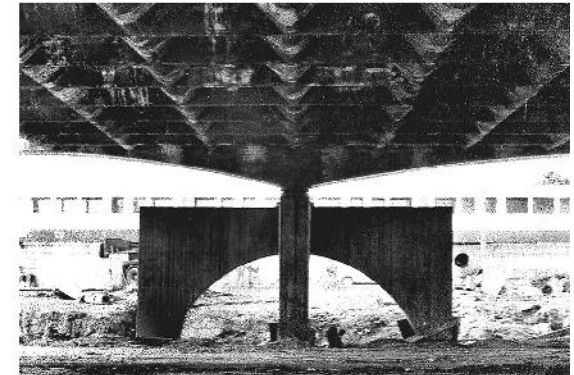
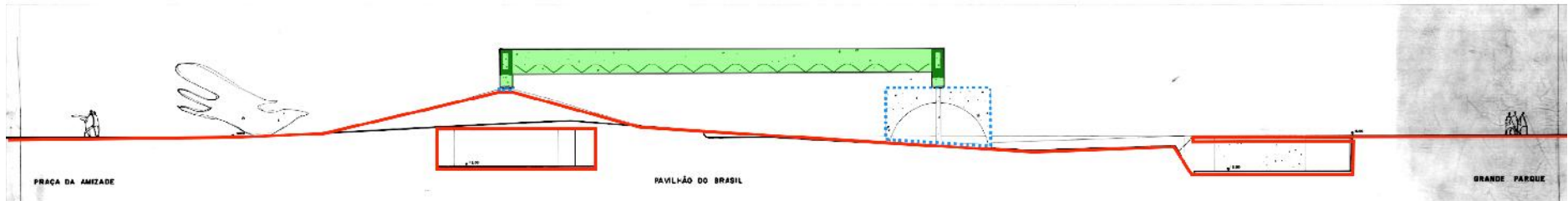
- Suelo: el nivel público se establece como una plaza abierta en la parte alta de las gradas del gimnasio desde donde poner en relación la calle Augusta, lindante y concurrida, y las demás instalaciones del club.
- Cubierta: capaz de amparar las distintas actividades deportivas y de hacerlas parte de la calle a partir de una galería que ofrece la transición. Quedan sugeridos otros espectáculos que trascienden lo deportivo.
- Apoyos: combinación y equilibrio de esfuerzos, un anillo de compresión en hormigón armado se transforma en anclaje de una cubierta de acero sometida a tracción. Seis pilares de hormigón armado expresan sus esfuerzos, la pantalla que supera la línea de cubierta desde donde se tensan los cabos de sujeción de la cubierta, reducción y facetado de sus lados para conducir las fuerzas al suelo.



suelo “habitado”+cubierta+apoyos

### Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969.

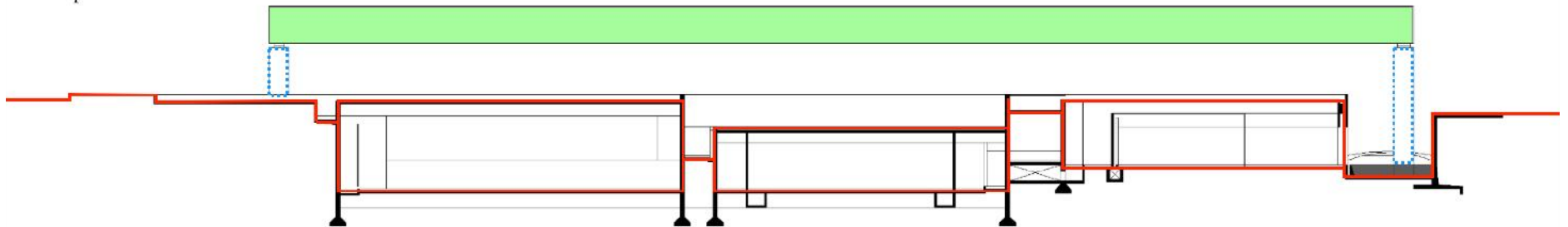
- Suelo: continuo, ondulado y sin límites, el mismo material asfáltico de las calles y de los demás pabellones de la exposición mundial. Remite a un fragmento de la topografía de América.
- Cubierta: el mismo artefacto de hormigón y vidrio de la FAU-USP, artefacto de participación democrática, llevado hasta Osaka como manifiesto de libertad en épocas de represión y dictadura.
- Apoyos: cuatro apoyos verticales, tres sutilmente apoyados en la topografía y uno particular, simbólico, dos arcos de hormigón armado cruzados absorbiendo la inercia de los movimientos sísmicos de esas tierras con un complejo vínculo de acero de transición con la cubierta, un elogio a la técnica, un elogio al conocimiento del hombre.



suelo "habitado"+cubierta+apoyos

**Museo Brasileño de Esculturas, São Paulo, 1986.**

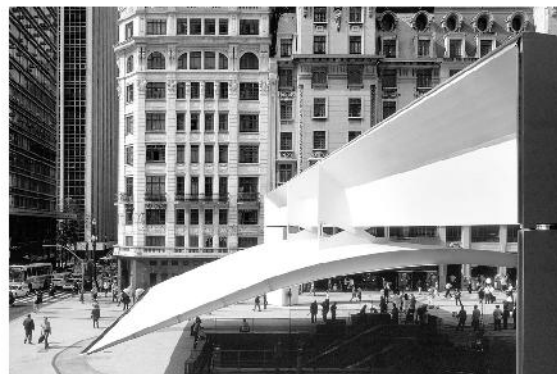
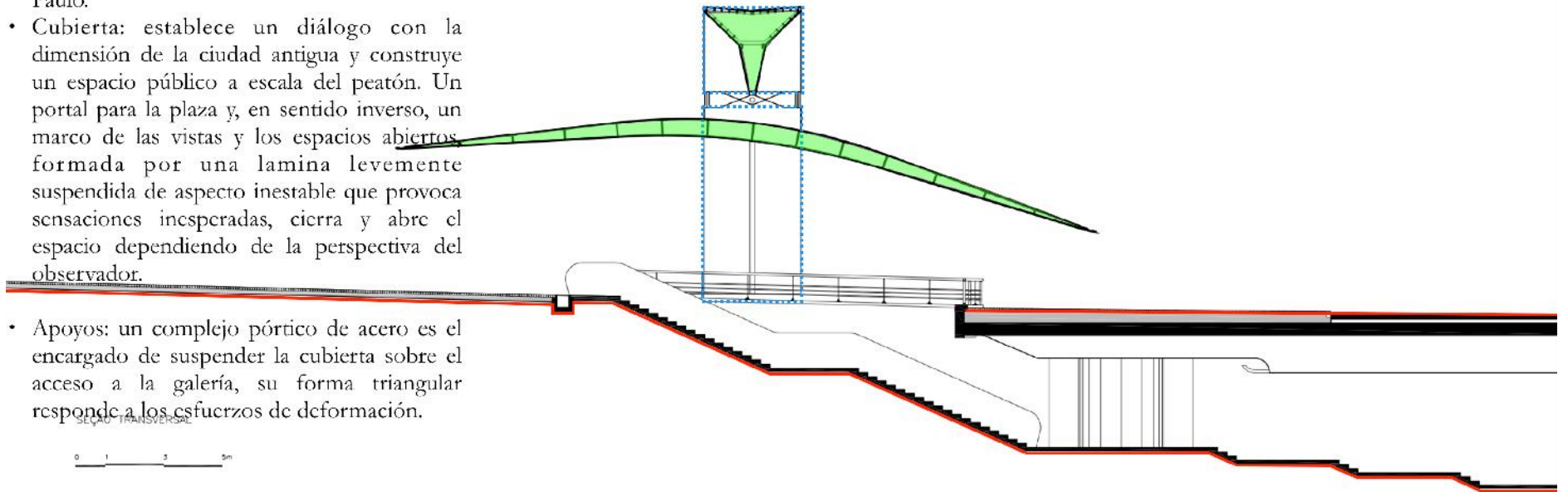
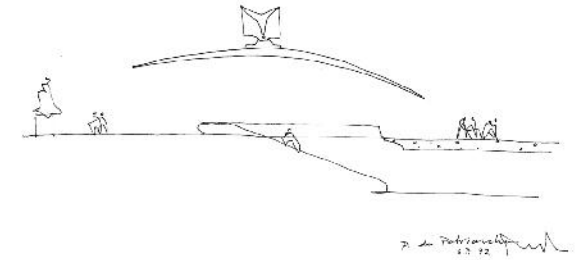
- Suelo: concebido como una topografía artificial articula los distintos niveles de las calles vecinas para hacerse parte de la ciudad, bajo sus estratos alberga las funciones de soporte al museo, el verdadero museo es la plaza construida como sala de exposición a cielo abierto. Árboles, palmeras, bromelias y estanques de agua traen noticias sobre el paisaje de brasil, aportes del paisajista Roberto Burle Marx.
- Cubierta: una pieza de 12 x 60m. de vano elevada lo justo y necesario para tocarla con sólo levantar la mano, se transforma en la loggia del museo, símbolo y señal de presencia en el paisaje construido, elemento de confrontación de escala con las esculturas y resguardo del teatro rebajado, espacio de espectáculo y discusión política.
- Apoyos: dos pilares sustentan la piedra elevada en el cielo, ambos encuentran su lugar, uno arriba el otro abajo, uno es fijo el otro móvil. Justo antes de recibir las cargas de las cuatro vigas pretensadas que configuran la cubierta se produce una junta de 20cm donde se colocan cuatro tacos de hormigón, medida de separación que responde al futuro cambio de elastómeros de la junta de dilatación mediante un gato hidráulico, separación visual y sintaxis estructural entre las partes componentes.



suelo “habitado”+cubierta+apoyos

**Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992.**

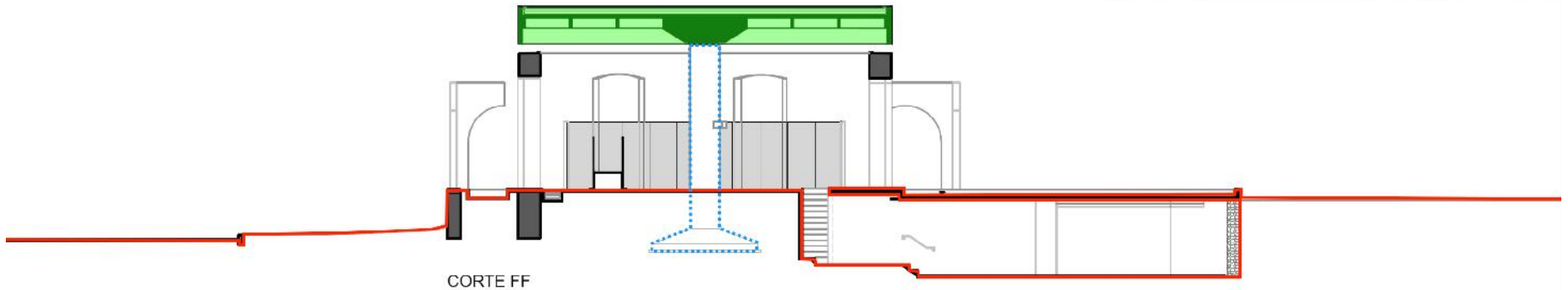
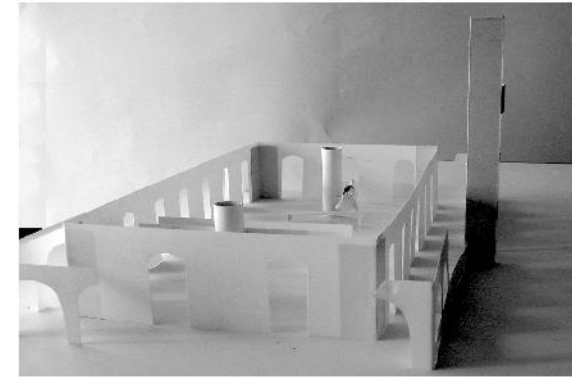
- Suelo: la reurbanización se lleva adelante dilatando las veredas del entorno y desviando el tránsito. Un vacío y un pliegue del suelo resuelven el ingreso a la Galería Prestes Maia, expresión de las posibilidades del Valle de Anhangabaú y encuentro de las distintas horizontales que configuran la ciudad de São Paulo.
- Cubierta: establece un diálogo con la dimensión de la ciudad antigua y construye un espacio público a escala del peatón. Un portal para la plaza y, en sentido inverso, un marco de las vistas y los espacios abiertos formada por una lamina levemente suspendida de aspecto inestable que provoca sensaciones inesperadas, cierra y abre el espacio dependiendo de la perspectiva del observador.
- Apoyos: un complejo pórtico de acero es el encargado de suspender la cubierta sobre el acceso a la galería, su forma triangular responde a los esfuerzos de deformación.



suelo “habitado”+cubierta+apoyos

**Capilla de Nossa Senhora da Conceição, Recife, 2005.**

- Suelo: dentro de una vieja fabrica de cerámicos de Recife, Franciso Brennand convirtió el lugar en un Parque y dentro de éste una vieja casa en Capilla dedicada a la virgen. El suelo aprovecha una leve pendiente para crear por encima una plaza de acceso a la ceremonia y por debajo los espacios de apoyo y preparativos de la misma.
- Cubierta: una losa de hormigón armado pretensada se ubica levemente por encima de los viejos muros de la casa, liberándolos de toda servidumbre y estableciendo así su relación en el tiempo.
- Apoyos: dos grandes pilares sustentan la losa, pero además organizan la ceremonia, uno sustenta el coro y da escala al acceso, el otro se ubica en el altar y sustenta la liturgia.

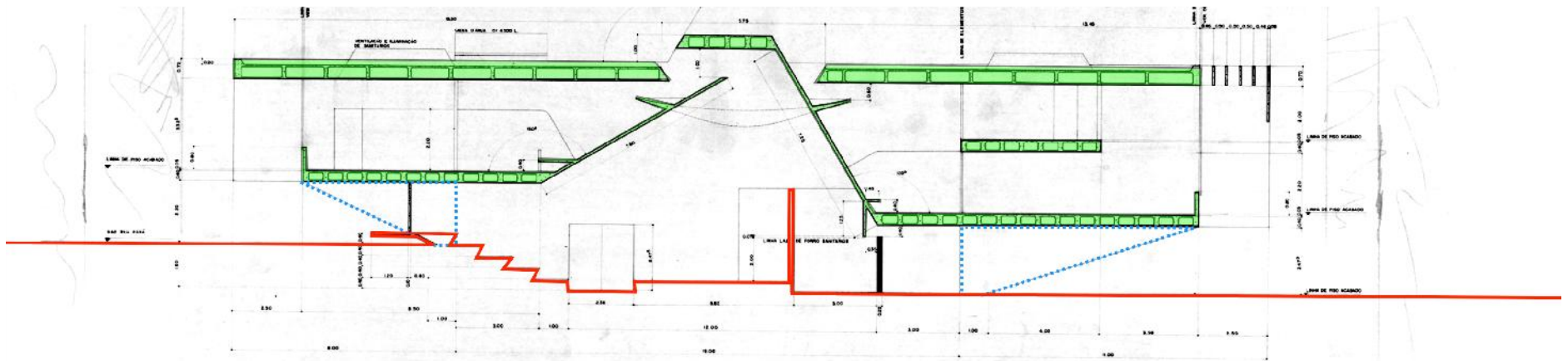


**suelo + cubierta “habitada” + apoyos**

suelo + cubierta "habitada" + apoyos

**Foro de Avaré, São Paulo, 1961.**

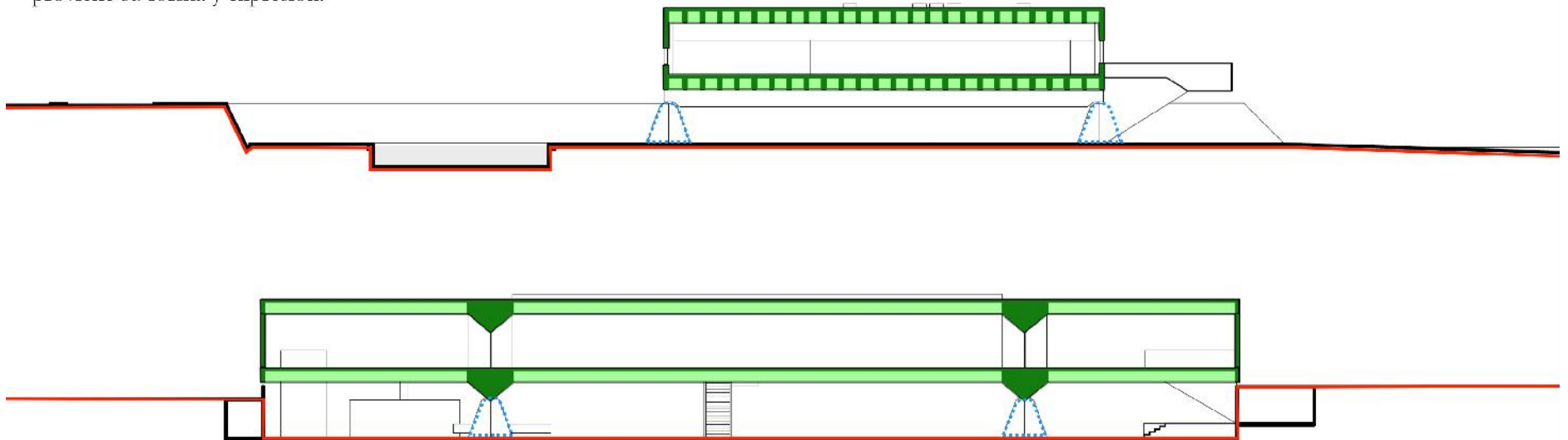
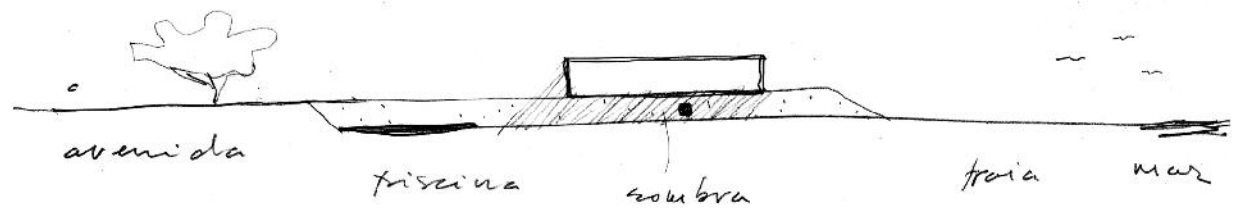
- Suelo: se aprovecha una leve pendiente del lugar para dibujar una plaza, un aforo público entre las dos calles.
- Cubierta: habitada por las oficinas y servicios del tribunal se convierte en amparo del foro que encuentra su natural lugar bajo su sombra. Se devuelve así la escena política a la ciudad, "una plaza cubierta" es el ámbito de discusión y justicia.
- Apoyos: cuatro pantallas laterales de h<sup>o</sup>a<sup>o</sup> organizan los espacios mediante medios niveles internos, para luego transformarse en pilares triangulares que se apoyan delicadamente sobre la plaza.



suelo + cubierta "habitada" + apoyos

**Club de Orla, Guarujá, 1963.**

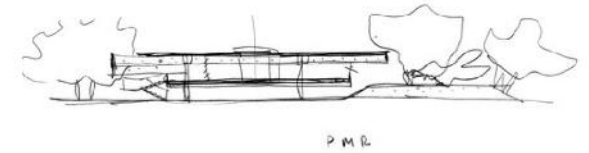
- Suelo: una nueva relación entre naturaleza y la Av. Beira Mar, entre el mar y la ciudad. Una continuidad que imagina y construye otro tipo de encuentros que trastocan las ideas de lote y propiedad, herencias coloniales.
- Cubierta: se construye un edificio suspendido del suelo con los servicios necesarios del club, lo que se construye es una sombra, la sombra es el Club de Orla.
- Apoyos: cuatro grandes pilares piramidales reciben las cargas en los extremos del pabellón, de nuevo la sintaxis es clara: quien sustenta y quien es sustentado. De allí proviene su forma y expresión.



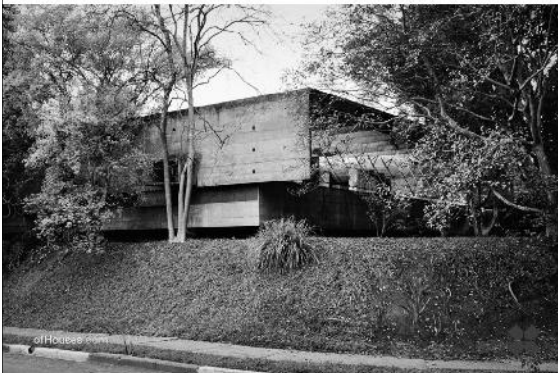
**suelo** + **cubierta** “habitada” + **apoyos**

**Casa en Butantã, São Paulo, 1964.**

- Suelo: sin construir límites como las casas del barrio de Butantã, PMdR construye un recinto a partir del movimiento del suelo, un talud a media altura sobre la calle deja un jardín para disfrutar desde la casa y configura el espacio bajo la misma.
- Cubierta: la casa propiamente dicha se suspende del suelo, aquí no hay una vocación moderna de no tocar la naturaleza, aquí la casa se suspende y se convierte en amparo de las actividades que ocurren a la sombra, en el fresco que aportan las plantas del jardín, la planta baja es la casa, el lugar propicio para estar.



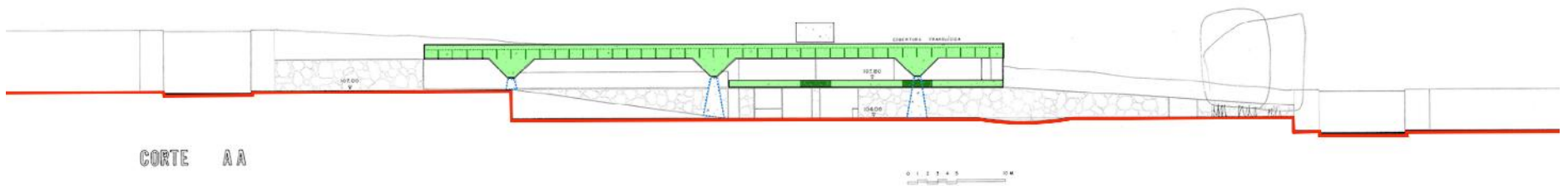
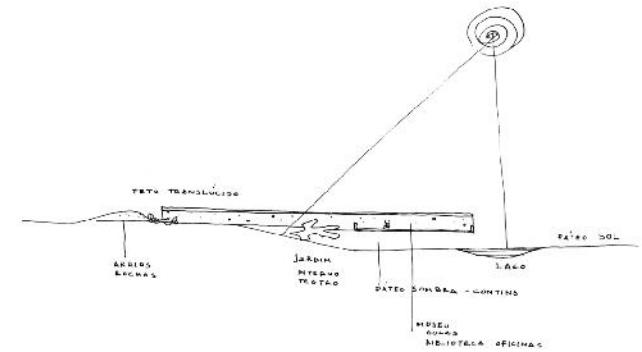
- Apoyos: la estructura de la casa fue pensada como prototipo de casa prefabricada de hormigón pretensada. Si bien se construyó en un hormigón tradicional, podemos reconocer las piezas que componen la estructura, vigas y pilares inteligentemente dispuestos. Los pilares ocultos bajo la densa sombra hacia el centro del tablero hacen que la “cubierta” se suspenda y entre en tensión con el talud.



suelo + cubierta “habitada” + apoyos

**Escuela infantil Jardim Calux , São Bernardo do Campo, 1972.**

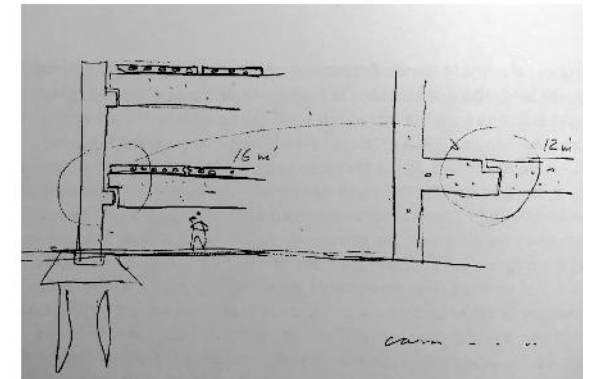
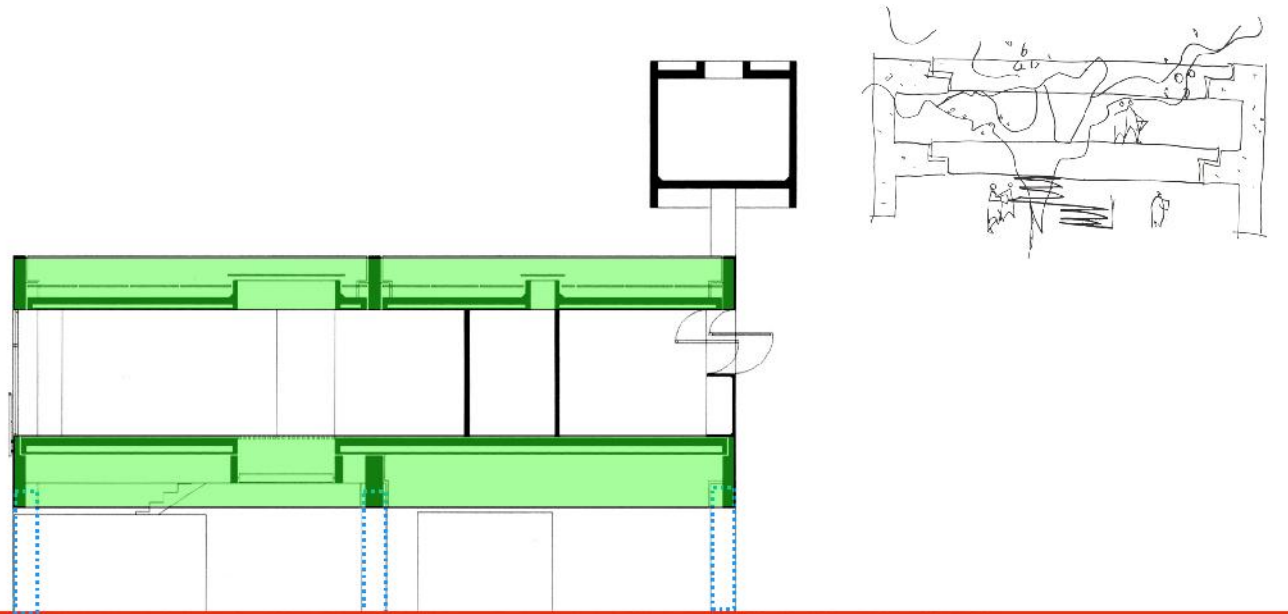
- Suelo: es una alteración de la topografía del sitio, se reconoce sus posibilidades y a partir de allí se transforma como herramienta pedagógica: rampas como planos inclinados y gradas como un teatro abierto, un patio seco que es una plaza cívica, jardines y un lago como patio de sol.
- Cubierta: una losa soportada por tres vigas longitudinales, dos laterales y una central realizadas en hormigón armado, nervuradas en sentido transversal en módulos de 1,50m y cubiertas por una lámina continua de fibra de vidrio sobre un premoldeado de hormigón armado que permite que la luz se difunda en el interior de manera homogénea. Los niños dejan las aulas cerradas y se construyen como ciudadanos al amparo del espacio cívico creado.
- Apoyos: son el resultado de dos pirámides invertidas, una descende de la cubierta la otra emerge del suelo, ambas se encuentran a medio nivel a través de una junta de dilatación, resolución técnica y visual.



suelo + cubierta "habitada" + apoyos

**Casa Gerassi, São Paulo, 1989.**

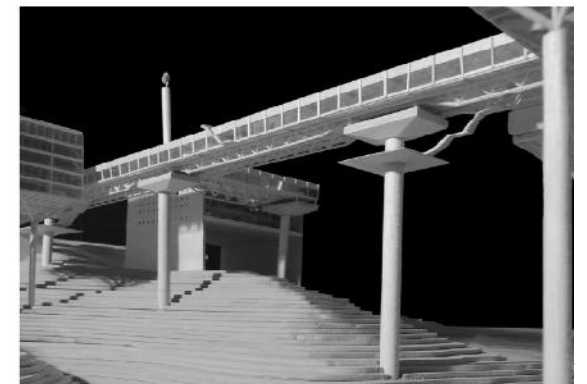
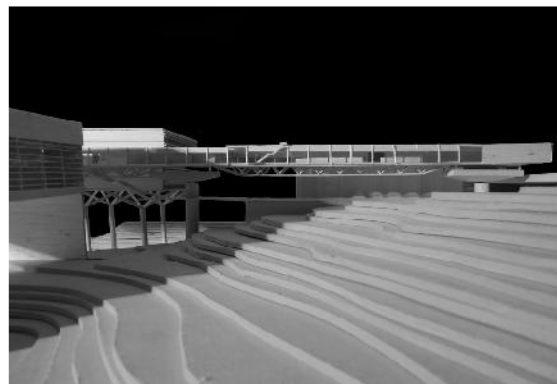
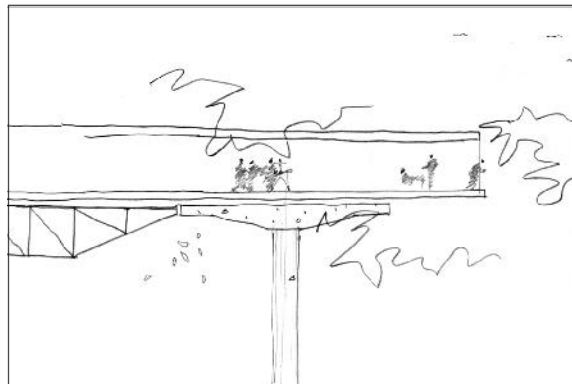
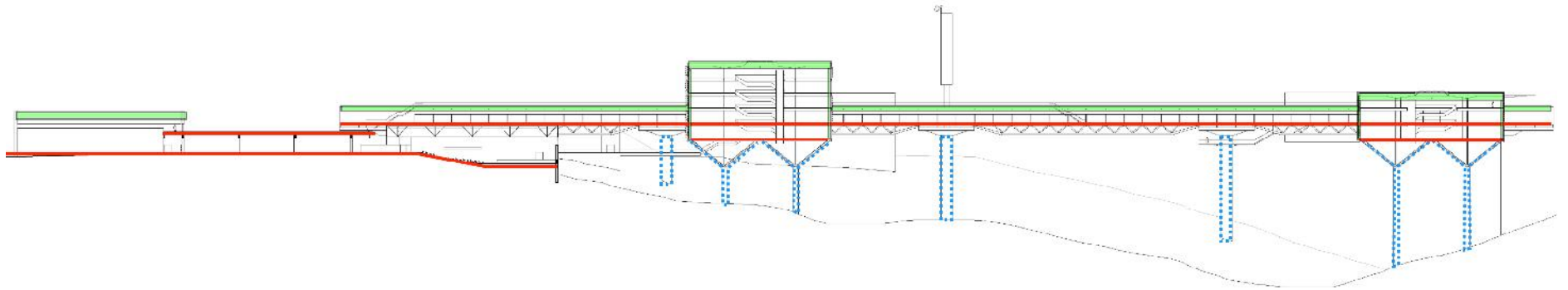
- Suelo: la misma estrategia utilizada en otras casas, los espacios privados suspendidos y el suelo liberado como lugar público y encuentro con la naturaleza.
- Cubierta: una sombra sobre el jardín, construida por tres pares de vigas, invertidas en el techo y colgadas en el piso, le permite una libertad total para configurar los ambientes libres de servidumbres.
- Apoyos: la diferencia aquí está en el sistema constructivo que se realiza mediante grandes piezas de hormigón prefabricado, estas encajan como un juego de montaje. Una vez ensamblada la estructura se cierra con bloques de hormigón y ventanas corredizas. Vale la pena prestar atención a un detalle en los pilares, éstos son pensados como ménsulas para acercar el punto de apoyo de las vigas, decisiones que responden a reducir el momento flector y así su altura, pero más importante aún, tratándose de una casa prefabricada, responden al largo del transporte que traslada las piezas. Se pasa de 16m a 12m a partir de un detalle en sus apoyos. Es la concretización de un viejo anhelo de PMdR desde la casa Butantã: "la prefabricación", casi 30 años después.



suelo + cubierta "habitada" + apoyos

**Fundación Getúlio Vargas, São Paulo, 1995.**

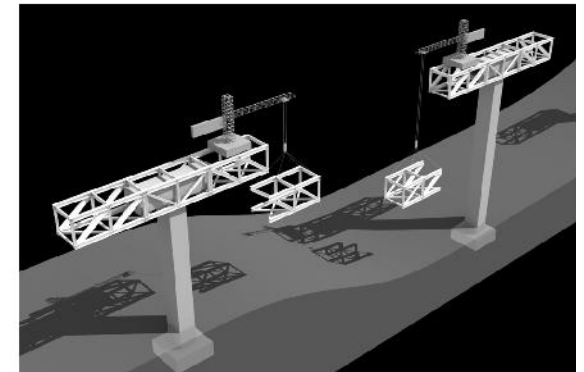
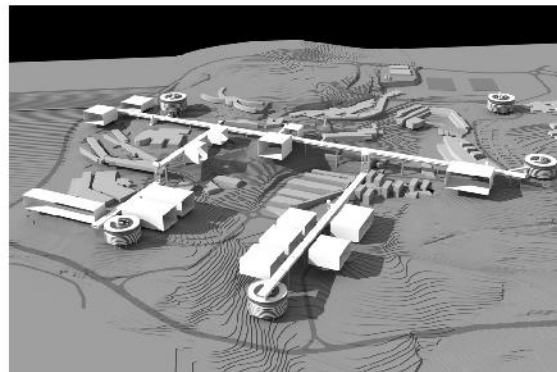
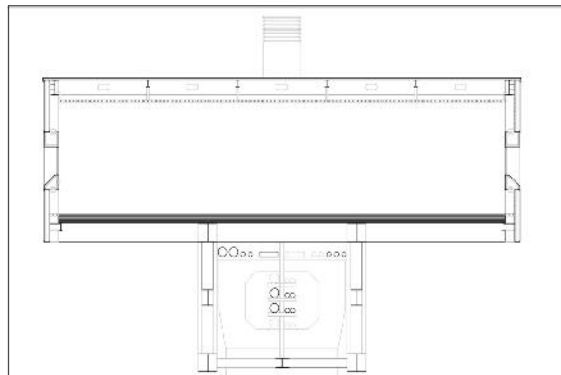
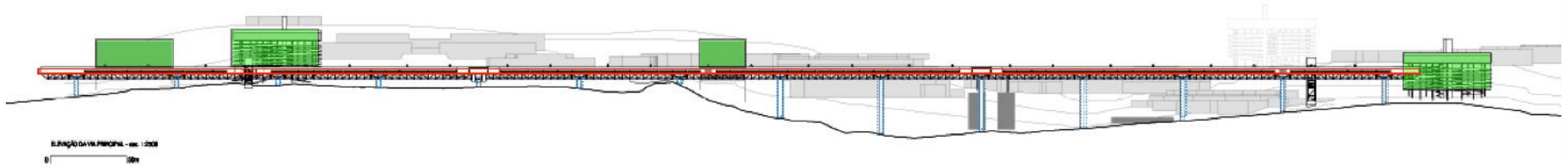
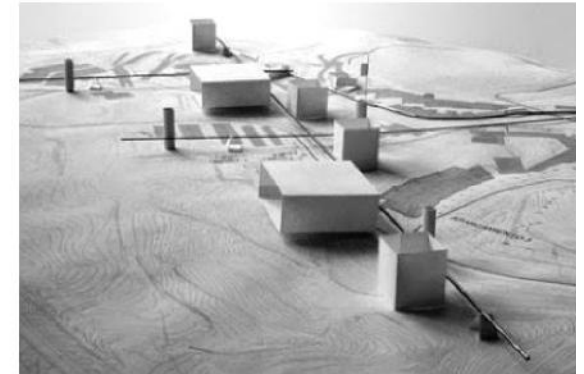
- Suelo: este proyecto deja en claro que el suelo, la línea horizontal urbana que traza PMdR, no siempre altera la topografía del lugar. Aquí la línea se eleva y se convierte en una calle suspendida dejando la topografía natural con sus cursos de agua y su bosque consolidado preservados de ser alterados. Esta estrategia de calle elevada permite pensar el proyecto como un sistema, en constante transformación, al cual se conectan programas y requerimientos espaciales diferentes en el tiempo. La calle elevada es la propia ciudad, lugar de encuentro de los estudiantes, conexión y canal de las infraestructuras necesarias.
- Cubierta: aquí la cubierta ya no es una, sino una serie de cubiertas que cumplen el mismo rol de amparo que los proyectos antes vistos. Este proyecto inaugura un serie de variaciones sobre este tema en la obra de PMdR que es imaginar otro modo de implantación en el territorio americano.
- Apoyos: grandes pilares de hormigón armado, son como tubulones de las fundaciones que afloran con su capitel para recibir las vigas reticuladas metálicas montadas con grúas en el sitio.



**suelo** + **cubierta** “**habitada**” + **apoyos**

**Master Plan del Campus de la Universidad de Vigo, Vigo, 2003.**

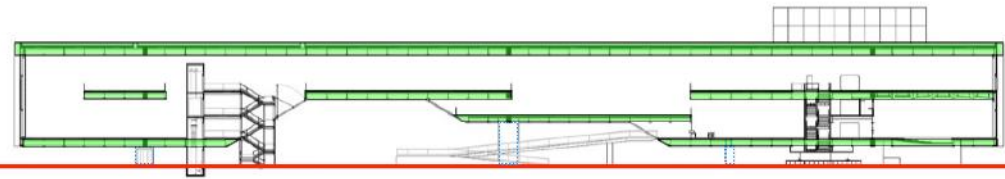
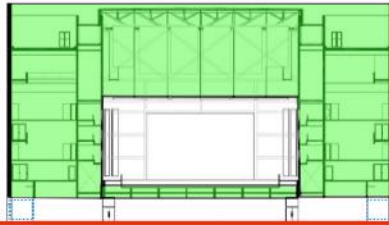
- Suelo: la misma estrategia utilizada en la FGV se lleva adelante en la ampliación y relación de los edificios existentes en el Campus de la Universidad de Vigo, la “calle elevada” resuelve el problema entre la cota alta 460 (edificios existentes) y la fuerte topografía natural al sur. Perturbando el terreno natural lo menos posible.
- Cubierta: en consonancia con esta nueva espacialidad aérea de las vías elevadas, los nuevos edificios “cubiertas” del campus también deberán acomodarse al terreno natural de una manera peculiar, manteniendo en la mayor medida posible esta deseada integridad. La verticalización de los nuevos edificios crea una nueva implantación directamente ligada a la elevación de las vías elevadas, y la futura construcción debe desarrollarse a niveles más altos y más bajos, según las circunstancias, tocando el suelo natural lo mínimo y necesario.
- Apoyos: se adoptan técnicas convenientes como la pre-fabricación, ya sugeridas en FGV, combinando las virtudes del hormigón armado en fundaciones y pilares, y el acero en las vigas reticuladas de las calles elevadas y pabellones.



**suelo** + cubierta “habitada” + apoyos

**Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007.**

- Suelo: se ubica sobre una explanada de 300m. junto al canal de la Bahía de Vitória, el proyecto se opone a la idea de lote urbano otorgado al proyecto, se opone a la fragmentación del suelo en parcelas dentro de una manzana. Es una crítica a la relación de la ciudad colonial sobre el soporte natural americano, cuyo estigma debe ser trastocado, en palabra de PMdR.
- Cubierta: configura el conjunto con tres cubiertas habitadas que fluctúan sobre el sitio, no reconocen límites impuestos, se alejan de la línea de edificación del frente del barrio, retroceden y forman una plaza hacia la ciudad y por otro lado avanzan dramáticamente hacia el borde, a punto tal que el Teatro se apoya en el canal dejando una galería entre los pilares de apoyo y el borde para que los pequeños barcos de pasajeros puedan atracar, incentivando así el transporte por el agua. Una especie de loggia veneciana o canaletto.



- Apoyos: una solución técnica acorde a las circunstancias del tipo de suelo de relleno lleva a emerger la línea de fundaciones para lograr el apoyo correcto de una estructura de grandes luces que da cobijo a la ciudad a través de pilares neumáticos hincados en el canal.

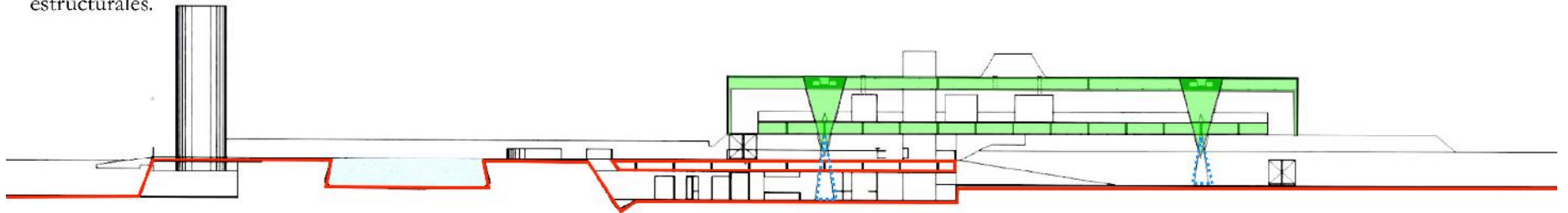
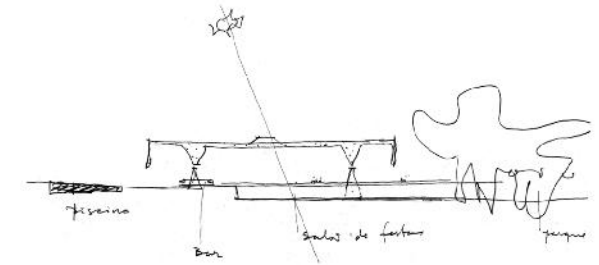


**suelo “habitado” + cubierta “habitada” + apoyos**

suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Sede Social del Jockey Club de Goiás, São Paulo, 1962**

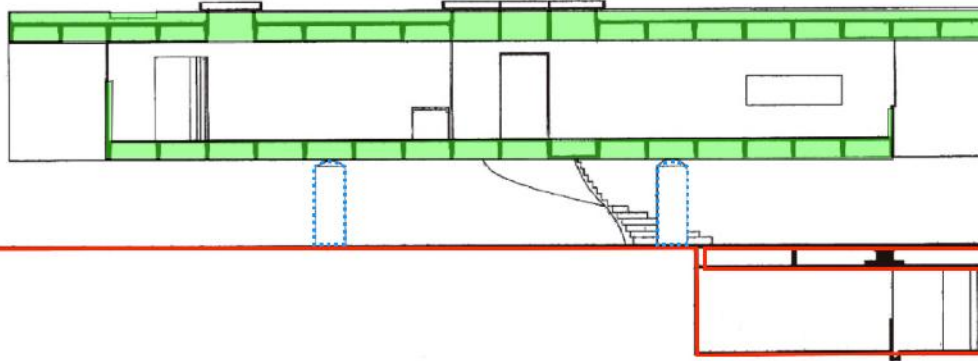
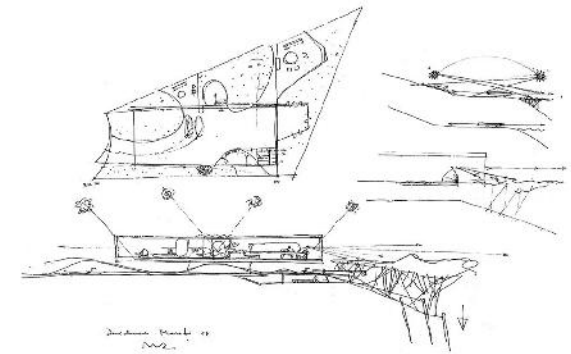
- Suelo: la línea horizontal articula los niveles del conjunto y las distintas situaciones, una plaza de sol y piscinas, un área de espectáculos y un parque con grandes arboles nativos.
- Cubierta: una densa sombra de hormigón armado protege y ampara las actividades festivas y deportivas en un sólo gran espacio donde entrepisos, rampas y gradas configuran los programas que se alternan en medios niveles.
- Apoyos: los pilares de hormigón armado están compuestos por dos triángulos invertidos que se cruzan, uno recoge las cargas de las vigas superiores y las acerca al encuentro con el segundo triángulo (en este caso se puede hablar de una pirámide) que emerge del suelo. Pero una junta de dilatación colocada a la altura de los ojos del observador los separa. Debe quedar claro quien sustenta y quien es sustentado, las estructuras de PMdR se calculan de arriba hacia abajo por eso hablamos de apoyos estructurales.



suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Casa Mario Masetti, São Paulo, 1967.**

- Suelo: desde la calle hasta la fuerte pendiente del fondo PMdR se propone no alterar la continuidad, se accede y se balconea sobre el paisaje. La casa no ocupa el lote, o por el contrario se rechaza la idea de lote urbano. Tal es así que los servicios necesarios que comúnmente ocuparían este nivel son ubicados en un subsuelo, una construcción que genera el borde. Esta estrategia se verá repetirse en varias obras independientemente del programa que alberguen.
- Cubierta: al igual que en la casa Butantã aquí los espacios domésticos son los que generan el patio de sombra. Con una ambigüedad, al entrar a la casa por la escalera caracol principal se llega a un espacio exterior central que divide la casa en las áreas privadas y públicas.



- Apoyos: cuatro pilares circulares con capitel reciben la carga de dos vigas laterales de hormigón armado a las cuales llegan las vigas transversales postensadas in situ. Véase el detalle de la flor generada con el plegado de las varillas dobladas del tensado, ornamento resultado del elogio de la técnica.

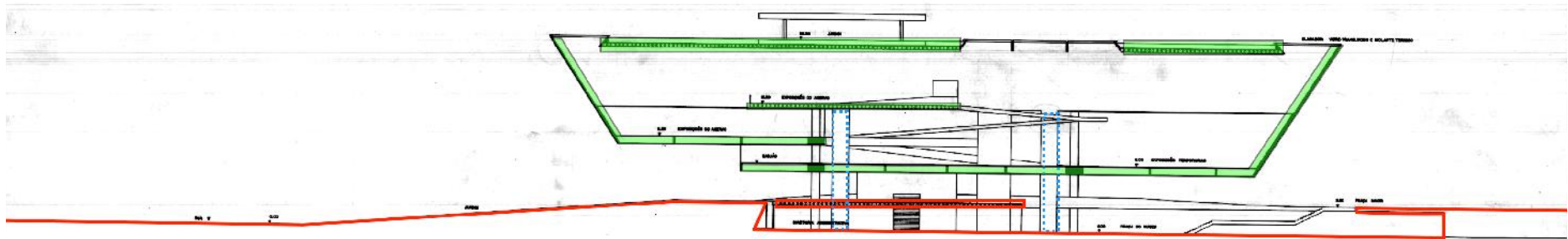
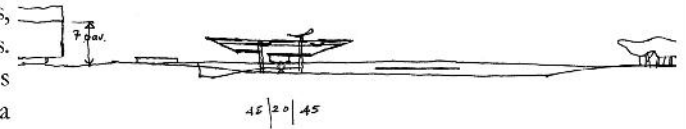




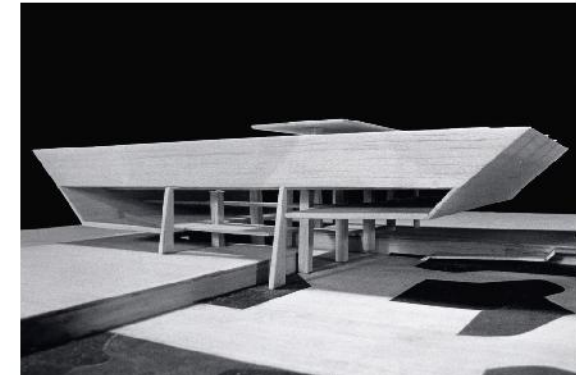
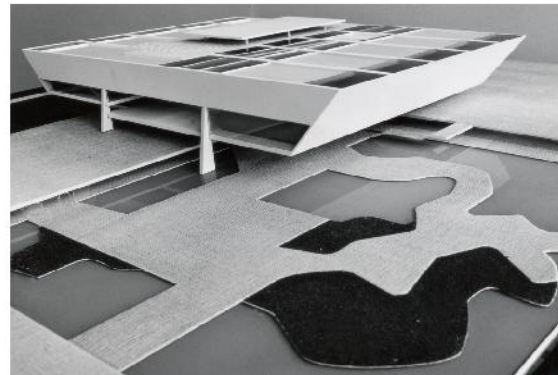
suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Museo de Arte Contemporáneo de la USP, São Paulo, 1975.**

- Suelo: la misma estrategia que se viene registrando en otros proyectos, una plaza libre de servicios, barreras o límites desde la cual se sube o baja a los distintos programas ubicados en cotas diferentes. Esa estrategia permite imaginar el Campus de la USP como un espacio continuo donde las distintas “sombras” albergan los programas, pero el encuentro, el espacio de discusión se da en la plaza cubierta, esa es la escena pública, la escena política que se proyecta.
- Cubierta: tres crujeías organizan la cubierta habitada, en las laterales los espacios flexibles de exposición y en el centro un patio interior con rampas y conexiones verticales.



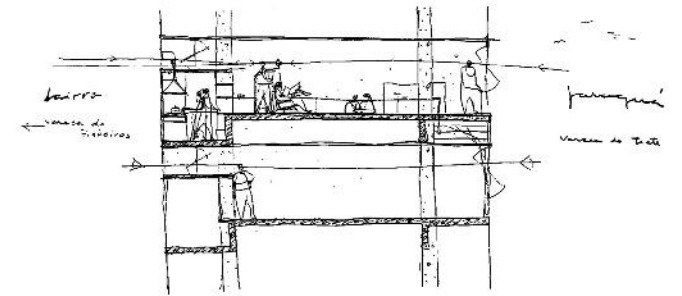
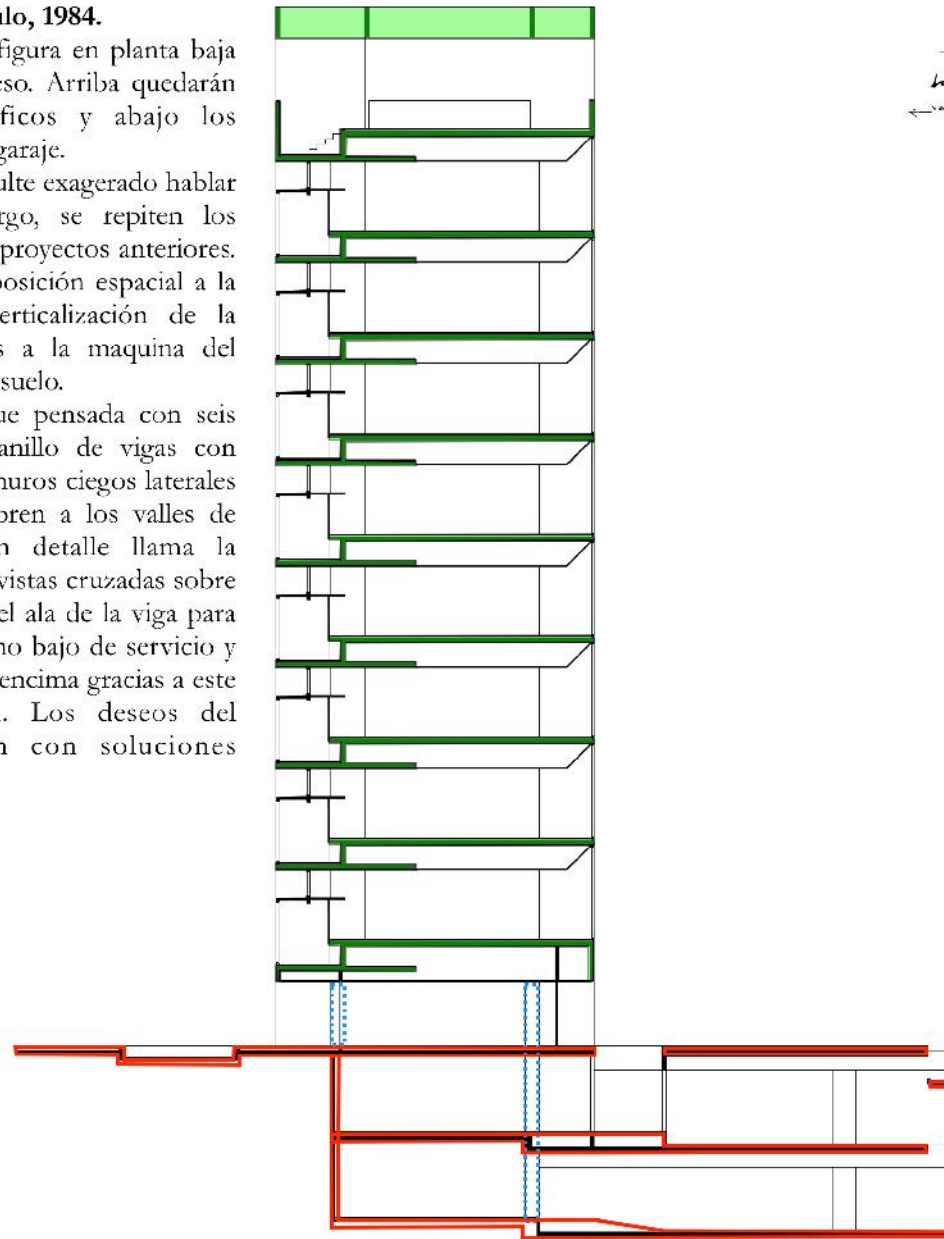
- Apoyos: grandes vigas pretensadas son las encargadas de soportar las distintas losas suspendidas, estas se apoyan en dos pares de pilares centrales que configuran las crujeías. Todo el edificio es estructura, los proyectos de PMdR son estructura, la estructura es espacio y expresión formal. Sólo se piensa desde la técnica que hace posible su concreción, afirma el autor.



suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Edificio Jaraguá, São Paulo, 1984.**

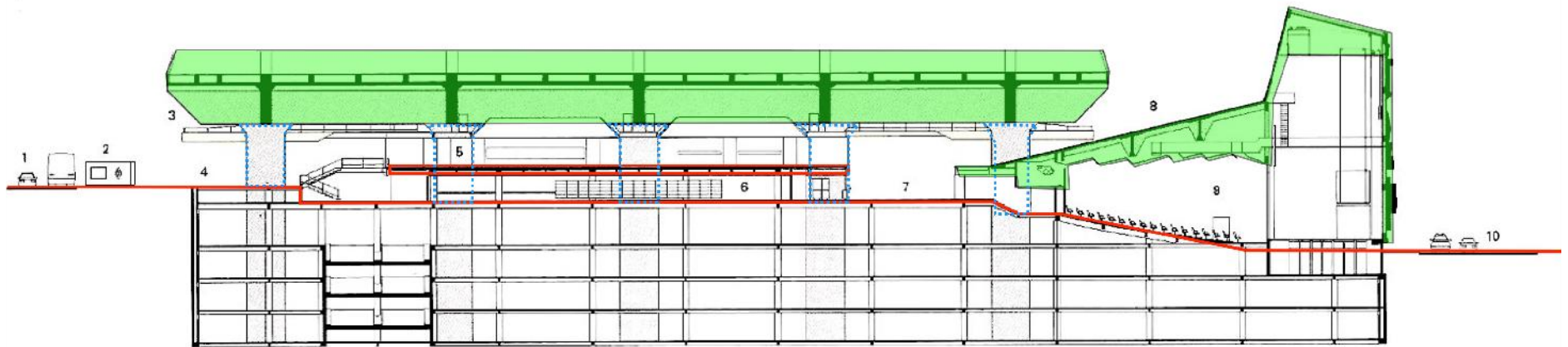
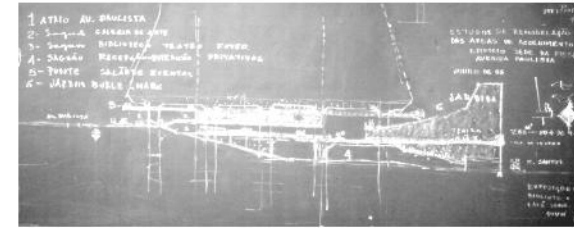
- Suelo: el edificio se configura en planta baja como una plaza de acceso. Arriba quedarán los programas específicos y abajo los programas de servicio y garaje.
- Cubierta: quizás aquí resulte exagerado hablar de cubierta, sin embargo, se repiten los mismo principios de los proyectos anteriores. Los edificios son la disposición espacial a la que apuesta PMdR, verticalización de la ciudad moderna gracias a la máquina del ascensor y liberación del suelo.
- Apoyos: la estructura fue pensada con seis pilares centrales y un anillo de vigas con voladizos de 2,5m, dos muros ciegos laterales y dos frentes que se abren a los valles de Tietê y Pinheiros. Un detalle llama la atención, para lograr las vistas cruzadas sobre los valles, PMdR utiliza el ala de la viga para establecer dos niveles, uno bajo de servicio y otro social que mira por encima gracias a este desplazamiento espacial. Los deseos del hombre se resuelven con soluciones estructurales.



suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Centro Cultural FIESP, São Paulo, 1996.**

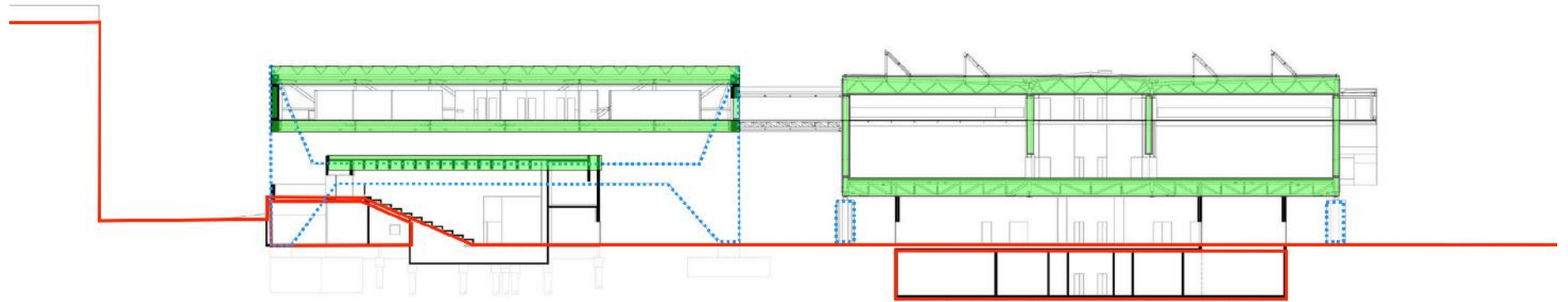
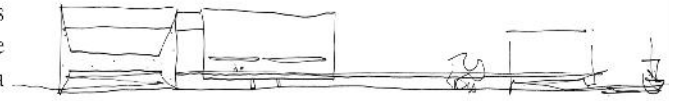
- Suelo: se construye una continuidad entre la Av. Paulista y la calle Alameda Santos aprovechando un vacío de doble altura en la planta baja del edificio que Rino Levi proyectara para la Federación de Industrias del Estado de São Paulo (FIESP).
- Cubierta: este pasar por debajo del edificio FIESP permite imaginar espacios culturales que se brinden a la ciudad como un centro cultural. Es una estrategia de estructuras parasitarias que aprovechan la oportunidad que brinda el edificio.
- Apoyos: la intervención es muy clara, se introducen contenedores de acero suspendidos por anclajes de la estructura de hormigón armado existente. Una estructura liviana de rápido montaje que expresa por contraste su relación con el edificio existente de hormigón armado.



suelo “habitado”+cubierta “habitada”+apoyos

**Museo de los Coches, Lisboa, 2008.**

- Suelo: en Lisboa, se trataba de resolver la relación entre la ciudad vieja y el mar, utilizando los distintos programas como excusa para construir una espacialidad continua, en concreto, unos muros de contención que articulan los niveles con las casas y calles vecinas mediadas por rampas y escaleras; una plaza pública calcárea que actúa de foyer al museo; luego la línea horizontal se eleva mediante rampas y pasarelas metálicas para atravesar las avenidas y vías del ferrocarril y así conquistar el borde del Río Tejo, puerta del Atlántico. Ligación general de distintas situaciones urbanas.
- Cubierta: consta de dos cuerpos, un pabellón principal suspendido para exposiciones y un anexo para recepción, administración, restaurante, auditorio. Bajo su sombra se organizan los accesos, café y librerías además de la plaza para albergar inesperados eventos relacionados al museo o a la ciudad.



- Apoyos: de nuevo aquí la estructura genera el espacio, cuatro grandes vigas longitudinales reticuladas de acero resuelven las tres naves, la central donde se ubican las distintas circulaciones y servicios, y dos laterales que son los espacios de exposición de los coches antiguos. Revestidas en paneles blancos, con escasas aberturas que se ajustan a la geometría estructural de las cerchas. Este prisma blanco suspendido levita sobre tres líneas de pilares de hormigón armado.

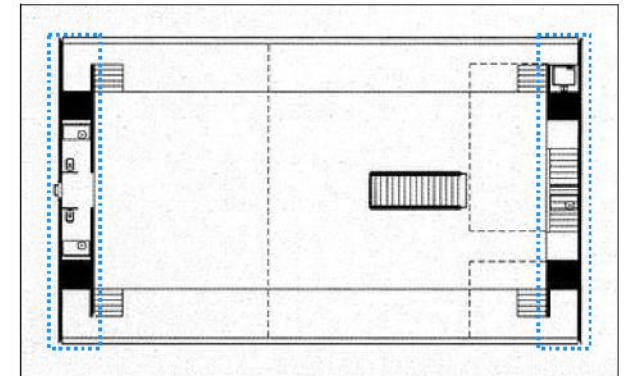
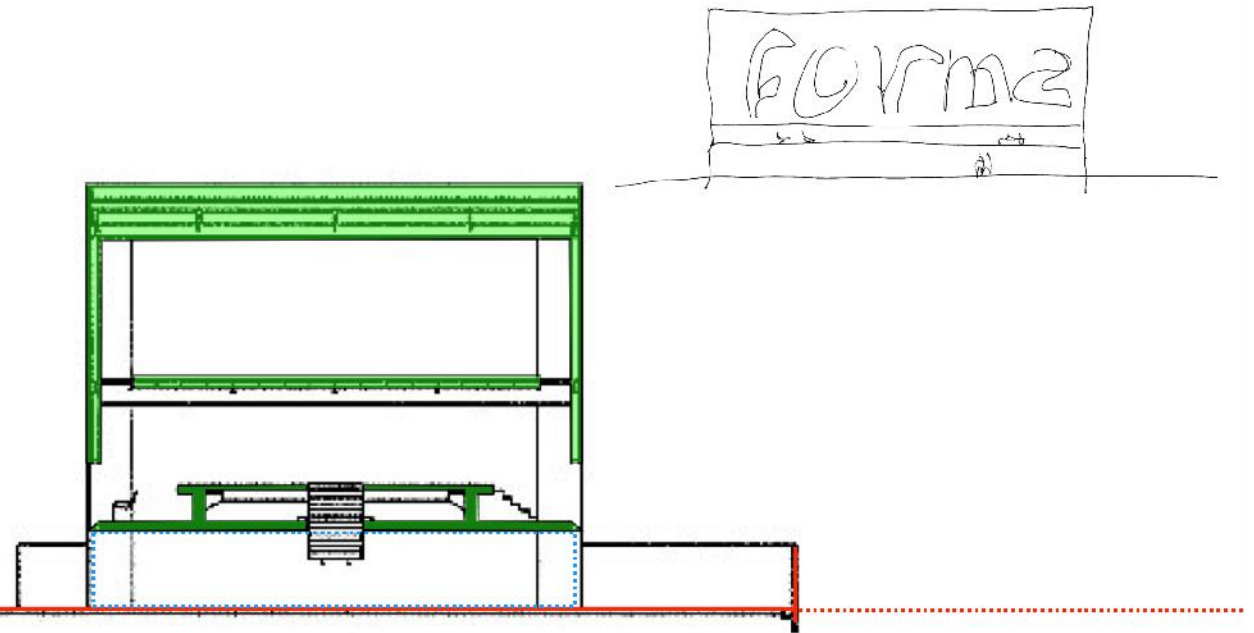


**suelo + cubierta “habitada” + “apoyos habitados”**

suelo + cubierta “habitada” + apoyos “habitados”

**Tienda Forma, São Paulo, 1987.**

- Suelo: la tienda se ubica por encima del denso tráfico de la avenida, dejando la planta baja libre para recibir visitas, una escalera retráctil como la de un avión auspicia de puerta y acceso.
- Cubierta: la vitrina, es la llave del proyecto, una cinta de 1,2m. transparente a la altura de los muebles expuestos, suspendida del suelo para ser vista desde los autos que pasan por la avenida, es como una pantalla iluminada en movimiento.
- Apoyos: los soportes están en los extremos laterales del solar, en el límite permitido. Un sistema de dobles pantallas de hormigón armado resuelven la estructura y el soporte de servicios (baños, máquinas, escalera, ascensor). La tienda se resuelve con un sistema mixto, un primer nivel de hormigón armado con dos vigas pretensadas cuyas alas se extienden para construir los dos niveles, el bajo para la vitrina y oficinas posteriores, y el superior de acceso. Por encima una estructura metálica de dos grandes vigas reticuladas en los frentes y un entrepiso transversal que funciona de arriostre contra los vientos completan el sistema.



Los siguientes esquemas expresan las distintas configuraciones posibles de constantes arquitectónicas que se encuentran en la Obra de PMdR.

CONSTANTES ARQUITECTÓNICAS

territorio + ciudad + detalle

suelo + cubierta + apoyos

suelo + cubierta + apoyos

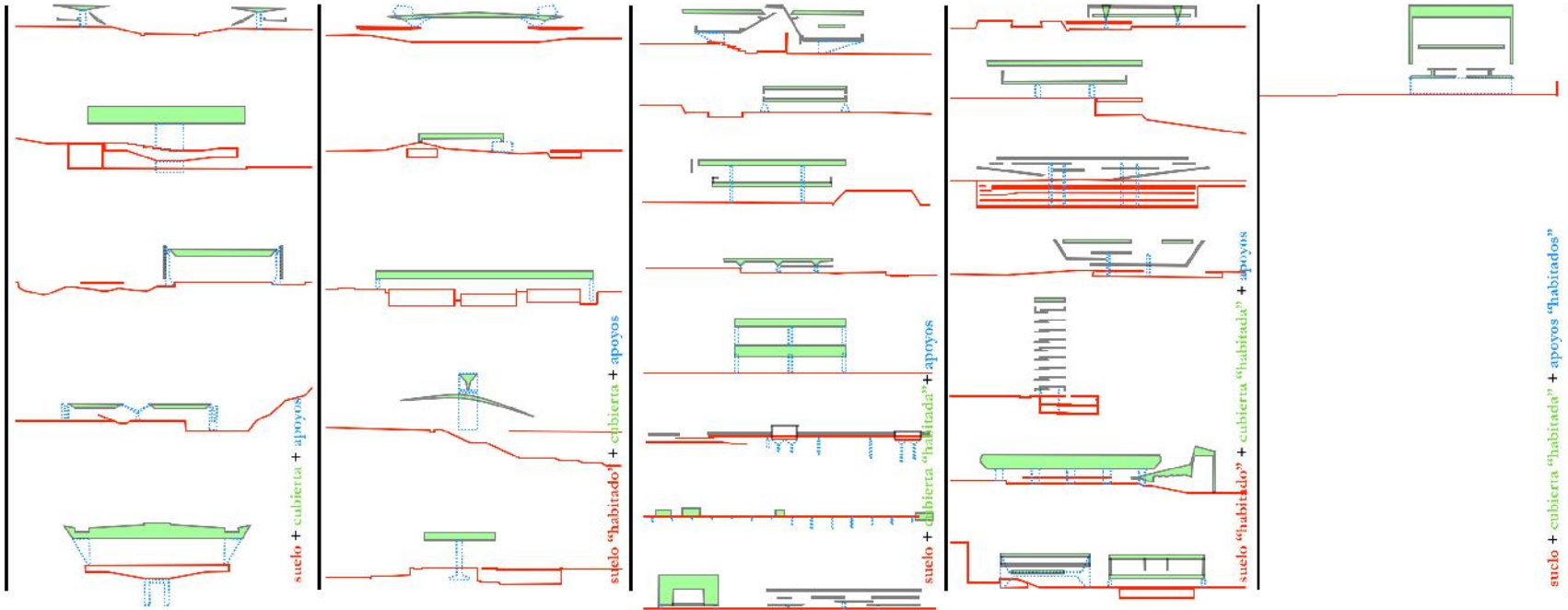
suelo "habitado" + cubierta + apoyos

suelo + cubierta "habitada" + apoyos

suelo "habitado" + cubierta "habitada" + apoyos

suelo + cubierta "habitada" + apoyos "habitados"

**CORTES LIBRES**



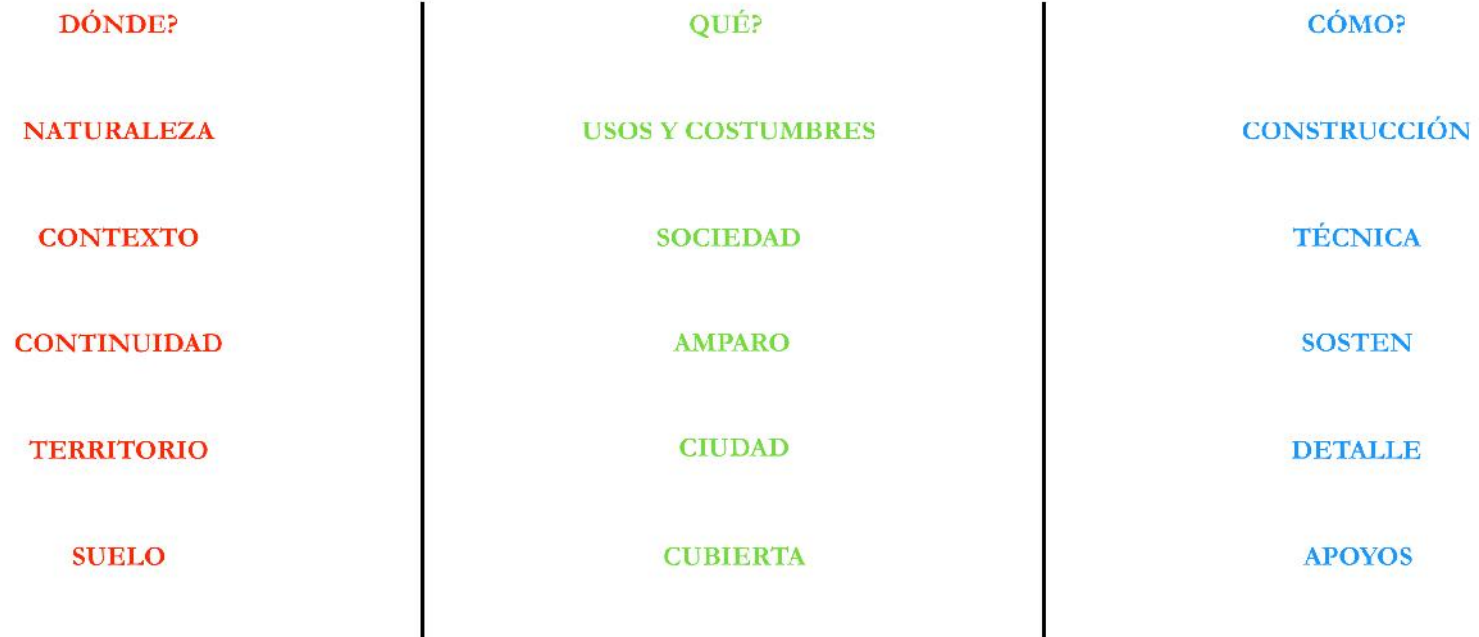
**¿Qué se ve en los cortes libres de PMdR?**  
Un modo de convocar.

## **¿Un modo de convocar qué?**

Las tres dimensiones de su discurso ético-técnico-formal.

### ¿Qué se ve en los cortes libres de PMdR?

Las tres dimensiones de su discurso ético-técnico-formal.



### ¿Qué se ve en los cortes libres de PMdR?

Las tres dimensiones de su discurso ético-técnico-formal.



DI COSIMO, Piero. Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità. Data incierta, aprox. 1490.

### Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità.

La pintura es una referencia ineludible en los testimonios de PMdR, en ella se reconoce la reunión de las tres dimensiones de su discurso:

PMdR: “En un libro sobre la iconografía de la Edad Media y el Renacimiento se hace un discurso crítico filosófico acerca de un cuadro de Piero di Cosimo del Quattrocento. Este cuadro es una maravilla. En él hay dos viejitos sentados en el suelo que conversan entorno a una hoguerita; se nota que uno de los dos está lisiado, tiene una pierna rota. Detrás se ve una casa a dos aguas, que sirve para decir: arquitectura, así como dibujan los niños una casita. En el fondo aparece un burro, o un caballo, que carga algo en su costado y, al lado, parece que bailan unas mujeres muy bonitas, como la Primavera de Botticelli. Incluso aparece una jirafa. Los dos viejitos son Vulcano y Eolo. La historia es que Vulcano dominó el fuego y por eso Zeus se indignó y lo expulsó; entonces Vulcano tropezó y se quebró la pierna. Fue recogido por las musas que lo curaron y lo criaron. El otro viejo que está alrededor del fuego, Eolo, es el dios del viento. Cuando se encuentran el viento y el fuego surge la forja, se puede herrar al burro que se convierte en una máquina, un instrumento para el trabajo del hombre. Es la tecnología y, al mismo tiempo, la historia de la articulación de la inteligencia humana hacia sus deseos y necesidades”. (VERA, Paloma. La paradoja de la jirafa. Conversación con Paulo Mendes da Rocha. Arquine. 2017.

[163]

### ¿Qué se ve en los cortes libres de PMdR?

Las tres dimensiones de su discurso ético-técnico-formal.



MENDES DA ROCHA, Paulo . Pabellón de Brasil. Osaka, Japón, 1969.

### Pabellón de Brasil en Osaka.

Las mismas preguntas, las mismas cuestiones son convocadas en su Obra:

PMdR: “La genealogía de la imaginación. ¡Es la fábrica, la fragua, la máquina, la casa! Todo es arquitectura. La naturaleza no es habitable, es un infierno de volcanes, tsunamis y otros fenómenos. Uno de nosotros no sobrevive 15 días en el bosque. Transformar la naturaleza y hacerla habitable: esa es la cuestión de la arquitectura. Por tanto, la arquitectura no contribuyó al proceso de civilización, es ese proceso. Vea la enseñanza de la arquitectura, las universidades, el país atrasado, América, el colonialismo, el río Amazonas. Tenemos la obligación de influir políticamente para revertir este curso de desastre y hacer brillar el éxito de la técnica”. (MóBILE DO CAU/SP. Sem entre linhas. Revista edición No.1, Conselho de arquitetura y urbanismo de Brasil. 2014).

[164]

**¿Qué implica la reunión solidaria de las tres dimensiones?**

**¿Qué tiempo pone de manifiesto esa particular reunión?**

## XVI.2. Constantes Instrumentales.

### XVI.2.1. Constantes Instrumentales.

#### Un modo de convocar la historia como herramienta de proyecto.

Al recurrir a la historia, los otros, a los cuales convoca ya no están aquí, pero de un modo particular se hacen presentes:

PMdR: “Toda invención es movilización de la memoria. La invención es una organización de lo que uno sabe **de modo peculiar**”.<sup>16</sup>

PMdR: “Hemos visto que nuestras perspectivas se amplían a medida que empleamos nuestro conocimiento del pasado, nuestras distintas herencias y la memoria para componer, organizar y decidir qué hacer en el proyecto, proyectar más allá, con una visión de futuro, proyectar nuestros deseos y aspiraciones a partir del presente”.

Este convocar produce una relación de dos tiempos a la vez, pasado y presente, ambos tiempos a la vez, es lo paradójico. Actúa conectando y estableciendo una relación entre materiales y estructuras de diferentes escalas y en diversas maneras, conceptualmente, se puede ampliar su significado y entenderla también como todo y cualquier elemento, estrategia o solución que establezca una relación entre lo antiguo y lo nuevo. Entendida de esta manera, **el con-vocar** es el elemento de conexión entre materiales, estructuras, espacios, pero también entre principios estéticos, valores, aspectos simbólicos y afectivos, significados, lenguajes y paradigmas antiguos y contemporáneos. En definitiva, entre dos “tiempos” distintos:

PMdR: “Artigas y Motta fueron los que construyeron el sistema (FAU USP), puesto que tenían conciencia de que debía de hacerse así. Vilanova Artigas

estructuró la Escuela de Arquitectura y Flavio Motta hizo del Departamento de Historia un departamento de crítica, en el que **se partía del concepto de la historia desde el punto de vista del presente, no del pasado**. La simple sucesión de los acontecimientos no es historia, historia es la mirada crítica de esa sucesión”.<sup>17</sup>

Así, PMdR entiende la creación del hombre como constructor de su propio destino a partir de un concepto solidario y abierto de la historia:

PMdR: “(...) La historia, no existe. Ella sólo existe entre los seres vivientes. Si la especie humana fuese extinta, no habría nada que pueda llamarse historia. Por lo tanto, **la historia somos nosotros**, y el próximo paso de la historia gira en función de nuestras acciones a cada momento”.<sup>18</sup>

PMdR: “(...) La historia somos siempre nosotros, los vivos. No existe “per se”. Existe entre los vivos. El uso de la estructura histórica se basa en nuestra comprensión y conocimiento, que es una excelente visión marxista”.<sup>19</sup>

Para PMdR, la historia, el pasado colonial de América Latina, no está cerrado. El pasado habrá que re-abrirlo y construirlo de otra manera, en función de los problemas del presente. Volver al pasado sólo tiene sentido si está iluminado desde el presente y hacia lo que vendrá:

PMdR: “(...) La revisión crítica del colonialismo, su miserable y destructiva prepotencia sobre la cuestión de la arquitectura y el espacio habitado es hoy fundamental para el establecimiento de la integridad de lo que pueda querer ser un hombre contemporáneo, para todos los pueblos del mundo y para los colonizadores principalmente”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Íbidem.

<sup>17</sup> MAS LLORENS Vicente, VILLAC Isabel, GARCÍA-GASCO LOMINCHAR Sergio, OLIVER Isabel, VARELLA Pedro, CALAFATE Caio. Conversación con Paulo Mendes da Rocha. En blanco: revista de arquitectura, ISSN 1888-5616, N°. 15, 2014, págs. 115-117

<sup>18</sup> VILLAC, Maria Isabel. RECONSIDERAR A HISTÓRIA DA AMÉRICA: ARQUITETURA, MITO E UTOPIA. Oculum Ensaios, vol 10, núm. 2, julio-diciembre, 2013, pp. 257-265 Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, Brasil. Pág. 258.

<sup>19</sup> Íbidem. Pág. 259.

<sup>20</sup> Íbidem. Pág. 262.

Volver atrás, dilatar el presente a modo de re-considerar el modo de ocupar el territorio por parte de las colonias, esa pareciera ser la mirada que tiene PMdR sobre la historia:

PMdR: (...) “Los arquitectos más inteligentes, antes de ser arquitectos son hombres, son poetas, son artistas, son personas que quieren hacer un discurso, deben tener claro: que si lo vamos a hacer por primera vez aquí, en este paisaje despejado, -todo eso, que es la cultura universal, histórica, antigua-, como intelectuales, en primer lugar, tener esta conciencia de la necesidad de hacer esa cosa hermosa, ya que aquí se haría por primera vez”.<sup>21</sup>

En la memoria del Pabellón de Brasil en Osaka, PMdR decía sobre la configuración de uno de los pilares que sustenta la cubierta: **“ese trabajo trae la historia hacia el presente y se afirma como proyecto”**.<sup>22</sup>

#### **A propósito del Pabellón de Brasil en Osaka.**

En 1969, bajo un modelo de estado burocrático-autoritario<sup>23</sup>, se promulga un acto institucional mediante el cual son destituidos de sus cargos docentes de la Universidad de São Paulo, entre los que se encontraba el propio PMdR y Vilanova Artigas; el acto les impedía además ejercer cualquier tipo de vínculo contractual con el Estado.

En el mismo momento en que eran apartados de sus funciones ocurría un hecho curioso, se abrían los sobres del jurado del Concurso para el Pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Osaka de 1970 en el que resultaban vencedores PMdR y sus colaboradores<sup>24</sup>.

Contradicción inesperada para aquellos que por un lado lo perseguían pero que por otro lado lo contrataban, debiendo ceder ante las posibles críticas y presiones internacionales que podrían sufrir de no reconocer a los justos ganadores.

Si bien no pudieron impedir la contratación y construcción del proyecto de PMdR, sí hallaron la forma de censurarlos silenciando lo que se pretendía comunicar a través de la muestra pensada junto al profesor Flavio Motta, quedando en manos del pabellón transformarse en metáfora para llevar adelante el mensaje que proponía la muestra. Cortando así las esperanzas de la arquitectura moderna brasileña, la muestra fue substituida por una mediocre instalación de objetos y artefactos indígenas, dejando el proyecto como mero contenedor y haciéndolo perder el sentido para el cual había sido proyectado. En palabra de PMdR se trato de un “homicidio simbólico”.

Por esta razón, pareciera oportuno comprender de qué se trataba la muestra pensada para el Pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Osaka, como modo de comprender cómo la historia se hace presente en su Obra, se hace herramienta, y qué mejor que hacerlo con un proyecto en colaboración con su maestro Flavio Motta quien fue aquel que le acercara ese modo particular de ver y comprender la historia desde el presente:

Daniele Pisani: “La muestra buscaba delinear la progresiva apropiación de la naturaleza por parte del pueblo brasileño -entendida como una integración entre las poblaciones indígenas, los colonizadores, los inmigrantes europeos y los esclavos negros- a lo largo de su historia, un recorrido que, por medio de una **“revisión crítica del colonialismo”**, sería conducida desde los primeros asentamientos de los pueblos indígenas hasta los proyectos de Lucio Costa para Jacarepaguá y Brasilia, o de Oscar Niemeyer para la ciudad israelí de Negev, el punto de llegada de un recorrido trazado para un proyecto que, yendo hasta los confines nacionales, asume una validez universal”.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ibidem. Pág. 262.

<sup>22</sup> MENDES DA ROCHA, P. Memoria del proyecto para el Pabellón de Brasil para la Expo de Osaka, en Japón, 1969.

<sup>23</sup> Tipo de Estado que se caracteriza por anular todos aquellos mecanismos políticos y democráticos con el fin de restablecer un determinado orden social y económico anterior que había sido alterado como resultado de una considerable organización autónoma de la población y en especial de los trabajadores. El concepto fue formulado por el politólogo argentino Guillermo O'Donnell en 1975 a partir del análisis de las dictaduras militares instaladas en Brasil (1964), Argentina (1966 y 1976), Chile (1973) y Uruguay (1973).

<sup>24</sup> Júlio Katinsky, Marcelo Nitsche, Flávio Motta, Carmela Gross, Ruy Ohtake y Siguer Mitsutani.

<sup>25</sup> PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha. Obra Completa. Gustavo Gili. Barcelona, 2013. pág. 182.



Pabellón de Brasil en la exposición universal de 1970  
 Reproducción de los paneles confeccionados por Flavio Motta para la muestra prevista en el Pabellón de Osaka



Pabellón de Brasil en la exposición universal de 1970  
 Reproducción de los paneles confeccionados por Flavio Motta para la muestra prevista en el Pabellón de Osaka.

Es así como convocan la historia de Brasil, historia de todos los actores que intervinieron, vencedores y vencidos, desde los indígenas hasta los maestros modernos para contar los exterminios pero también para recuperar sus conocimientos ancestrales:

PMdR: “El colonialismo produjo horrores porque no supo (ni pretendió) leer la experiencia de los nativos. Especialmente ahora que se habla tanto de naturaleza, la choza de los indígenas Yanomami constituye un ejemplo de excelencia constructiva (...) Ese fuego colectivo, esa choza es una plaza interior de tensores de sarmientos y madera clavada en el suelo, una maravilla constructiva. (...) Una cultura maravillosamente humana, interesantísima, y que fue masacrada; por no hablar de los negros, que también fueron masacrados por la esclavitud. Hoy todo eso debe tenerse en cuenta, y sin duda la arquitectura participará de esa reflexión de un forma un tanto lírica y poética”.<sup>26</sup>

En los diseños realizados a mano alzada por los autores se puede ver cómo se construye la narrativa de la muestra. Desde las laminas que recuperan el modo de relación con el medio de los indígenas Yanomami, construyendo su hábitat en función de los materiales y el clima de la propia amazonas, hábitat colectivo en torno a un vacío central, espacio colectivo de encuentro y ceremonia. La oca Yanomami es una gran cubierta común, cerrada hacia el exterior como protección de la selva y abierta hacia el espacio central, lugar del fuego.

Pasando por alusiones modernas como el Aterro do Flamengo en Rio de Janeiro, referencia a Affonso Eduardo Reidy, como construcción de una enorme plataforma de relleno hidráulico producto del desmonte del morro do Castelo vecino a las costas de la bahía de Guanabara. Esto es, una transformación de la naturaleza obtenida a partir de los medios que ofrece la técnica para fines de convivencia social.

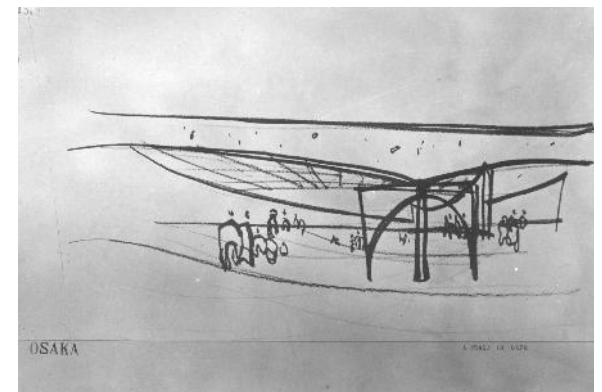
El proyecto de conexión de las cuencas del Amazona y del Plata, proyecto que ofrece el desarrollo de un segundo litoral interior que trasciende las fronteras entre países, desarrollando el territorio americano a partir de la comprensión de las posibilidades que otorgan sus aguas. Son proyectos que PMdR conoce desde niño, es su padre el Ing. Paulo Menezes Mendes da Rocha quien era parte de la dirección de planeamiento de esos proyectos.



[167]



[168]



[169]

<sup>26</sup> WISNIK, Guilherme. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010, pág. 79.

Todos estos son proyectos que anidan en el discurso de PMdR, hacen parte de sus referencias y se vuelven material de proyecto en sus Obras, pero es aquí en la muestra donde se hacen tangibles. Es posible ver como ese modo de con-vocar, ese modo de darles voz a todos, reconstruye la historia pero a los fines prácticos de un presente que está en acto y que a partir de esa revisión, de ese nuevo proyecto para Brasil y porque no también para América Latina, se lanza hacia el futuro como otra posibilidad que trasciende las impuestas por la Colonia.

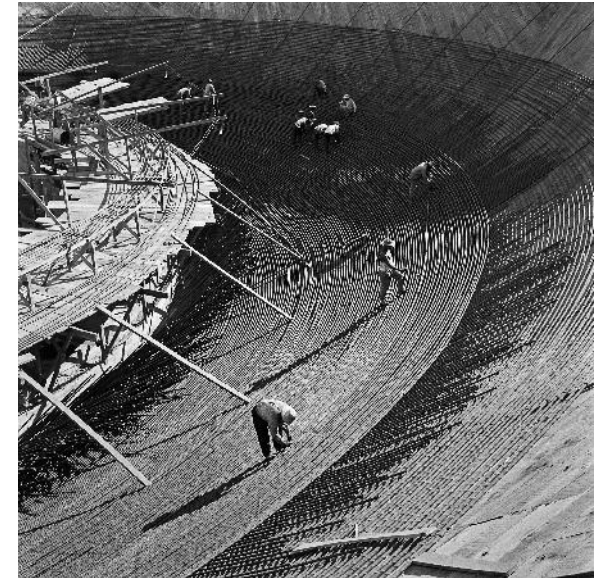
Convocando el conocimiento de la humanidad, el de los nativos, negros, inmigrantes y el de los maestros modernos PMdR imagina la muestra junto a Flavio Motta, pero es el Pabellón, contenedor de la muestra, quien cristaliza ese discurso que se sintetiza en los tres elementos llave de la Obra de PMdR: un suelo, una cubierta y unos apoyos:

El suelo que remite a esa nueva construcción de la naturaleza, a ese territorio inventado que se extiende bajo el pabellón pero que se continua en los pabellones vecinos, es el mismo asfalto de las calles que se modifica y altera en lomas sinuosas que recuerdan la accidentada topografía brasileña... ese suelo común que no entiende de límites ni de tratados como el de Tordesillas, posible de ser recorrido en cualquier dirección, sin separaciones y sin puertas.

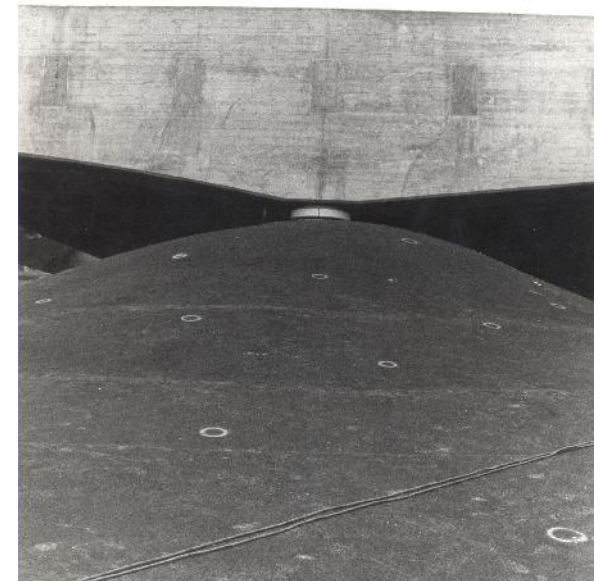
Sus ondulaciones entran en tensión con la cubierta ortogonal, naturaleza y arteificio. Sombra de hormigón pre-tensado, perfectamente calculada bajo el rigor matemático de la ciencia, amparo de la imprevisibilidad de la vida, espacio de encuentro ciudadano y debate político.

En años oscuros de dictadura la cita que PMdR hace de la cubierta de la FAU-USP no es casual, no se trata de un recurso de solución formal, convocar a Vilanova Artigas, a la FAU como manifiesto de convivencia ciudadana, se trata de una “declaración de filiación” como afirma Daniele Pisani.

El Pabellón y la muestra insisten en la estandarización de la técnica, puesto que los autores tienen la convicción de tener algo importante que ofrecer al mundo más allá de la imagen que se intenta instaurar de Brasil y de América latina como meros exportadores de materia prima. Es demostrar la conquista del desierto a través de la técnica que significó el proyecto de Lucio Costa para Brasilia, instaurando la Capital de Brasil en el interior del país para así contradecir la Capital de la Colonia sobre la costa. Esto también se evidencia en los cuatro apoyos del Pabellón, tres de estos descansando sobre las artificiales colinas milimétricamente diseñadas pero que en realidad son



[170]



[171]

mediadas por una pieza de anclaje metálico diseñada a los fines de absorber cualquier movimiento de la estructura pre-tensada, una especie de capitel moderno. Finalmente el cuarto apoyo, un pilar extraño a la obra de PMdR, un símbolo, una señal, dos arcos cruzados o si se quiere un cúpula vacía resultado del giro de revolución de los arcos. Este artefacto es la ciudad, dos ejes cruzados que aluden a la ciudad como espacio de convivencia. Son los dos ejes que traza Lucio Costa en el desierto para crear la ciudad de Brasilia, son los arcos de las recovas que diseña Oscar Niemeyer para Neguev, pero son también los arcos de Roma y sus famosos cardus y decumanus con los cuales marcaban los nuevos territorios.

Es un símbolo universal que recoge de la historia y se hace presente en ese lugar que, en el pabellón, adopta el nombre de plaza del café, lugar urbano por excelencia. Pero que por otro lado hace manifiesto que el Pabellón está en los suelos de Japón, que se mueven con sus grandes terremotos y entonces su forma se comprende por su capacidad de absorber los movimientos horizontales de la estructura. Aunque esos movimientos no son ajenos a las costas pacíficas de América, por lo tanto la técnica se vuelve universal y local al mismo tiempo.

Como el propio PMdR relata, acerca del proceso de diseño de la compleja estructura pre-tensada en dos direcciones del Pabellón (algo que era una técnica inédita en Japón): diseñada en Brasil, construida en Japón, y calculada por el Ing. Siguer Mitsutani, Brasileño, de ascendencia Japonesa que viaja por primera vez a su tierra con PMdR para dirigir las obras. Conocimiento humano universalizado, esto es lo que le interesa a PMdR, la capacidad de convocar el conocimiento de los otros, la capacidad de poner la historia a disposición de los ingenios humanos.

Se podría cerrar este apartado de la historia entendida como un presente dilatado, como herramienta de proyecto, **como repertorio de decisiones, de construcción de problemas, y no de soluciones**, con un diálogo entre PMdR y su hija Joana Mendes da Rocha, registrado en su reciente documental Tudo É Projeto<sup>27</sup>:

- Joana Mendes da Rocha: “Cuéntanos acerca de tu arquitectura”.
- PMdR: “Esa pregunta vale la pena dejar registrada, ese discurso, porque es muy interesante de contar”.

<sup>27</sup> MENDES DA ROCHA, Joana - RUBANO Patrícia. Tudo É Projeto. Documental. Brasil. 2017.



[172]

- PMdR: “Tampoco las cosas que yo diga significan que tenga razón, puedo estar engañándome, pero yo pienso así”.
- PMdR: “No existe tu arquitectura, existe antes, es un deseo del genero humano. Lo que está por detrás de ese deseo, es la arquitectura como satisfacción de esos deseos que a veces son urgentes para el otro, para la sociedad”.

- PMdR: “No es que uno hace arquitectura para uno mismo, ningún arquitecto puede decir que invento la casa. Por ejemplo, en un romance de literatura, los ingredientes que están allí: pasiones; ríos; hombres; mujeres; infidelidades; etc... uno no inventa nada de eso, **uno recoge todo aquello para contar una historia**. No es uno quien inventa, es engendrado por la condición humana en el universo. Entonces la casa existe desde siempre...”<sup>28</sup>

En el Pabellón de Brasil para la exposición universal en Osaka, PMdR y su equipo **recogen** (**arruman**, en portugués<sup>29</sup>) fragmentos significativos de la historia de Brasil para contar una historia.

¿Cuales fragmentos significativos?

El suelo como invención de un nuevo territorio americano; la cubierta democrática de la FAU-USP y los apoyos como símbolo de reunión en la ciudad.

¿Qué historia?

La propia historia de los americanos en tanto nativos, negros e inmigrantes, contada desde el presente, con una mirada crítica hacia el pasado colonial.

---

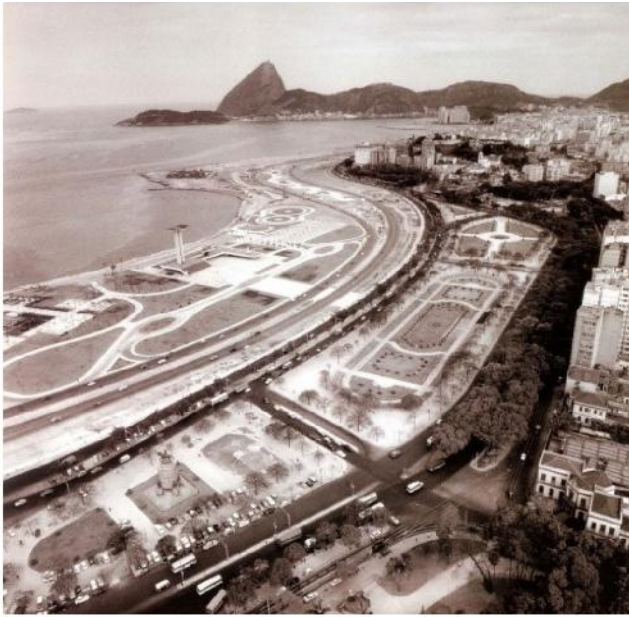
<sup>28</sup> Traducción propia.

<sup>29</sup> “abrazar y acariciar todo aquello para contar una historia”.

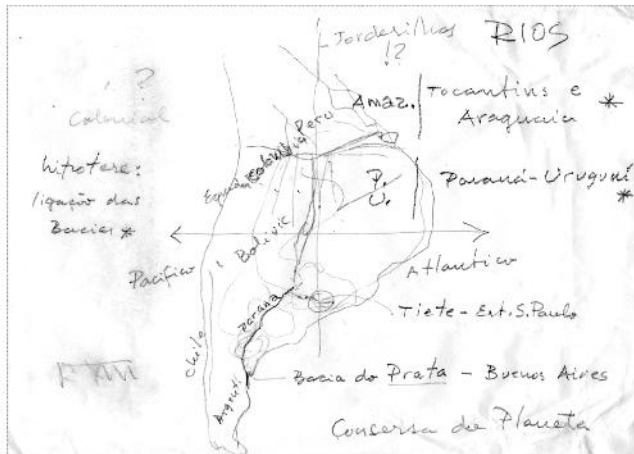
### Constantes Instrumentales.

Un modo de convocar la historia como herramienta de proyecto.

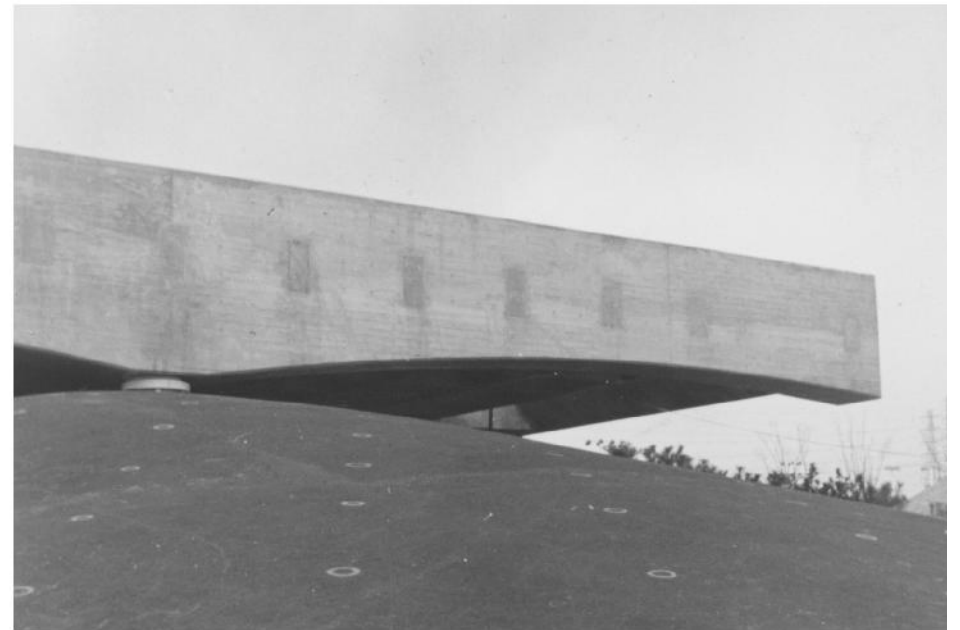
TERRITORIO - SUELO



[173]



[174]



[175]

PMdR + FLAVIO MOTTA  
Pabellón de Brasil, Osaka. 1970

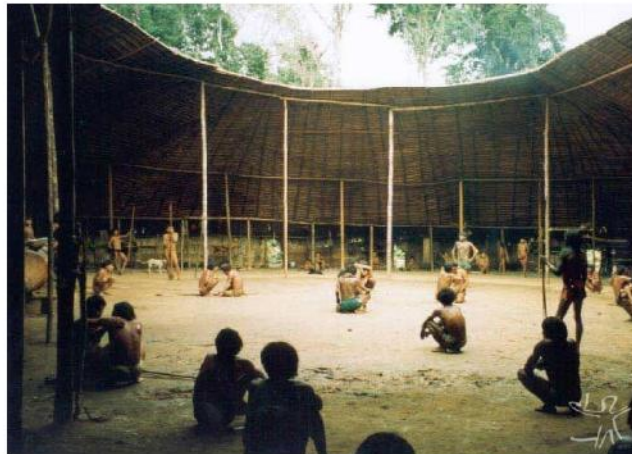
**Constantes Instrumentales.**

Un modo de convocar la historia como herramienta de proyecto.

CIUDAD - CUBIERTA



[176]



[177]



[178]

**PMdR + FLAVIO MOTTA**  
Pabellón de Brasil, Osaka. 1970

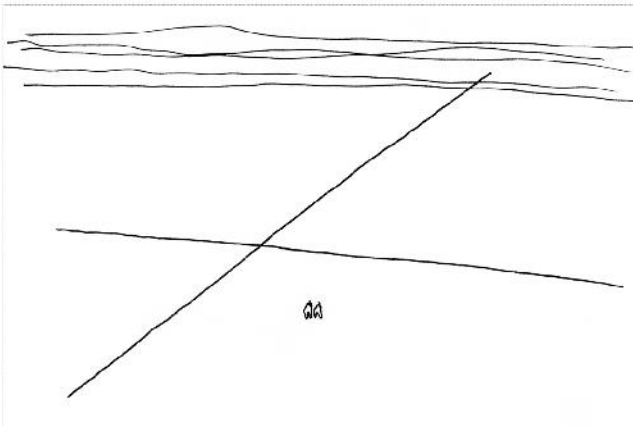
**Constantes Instrumentales.**

Un modo de convocar la historia como herramienta de proyecto.

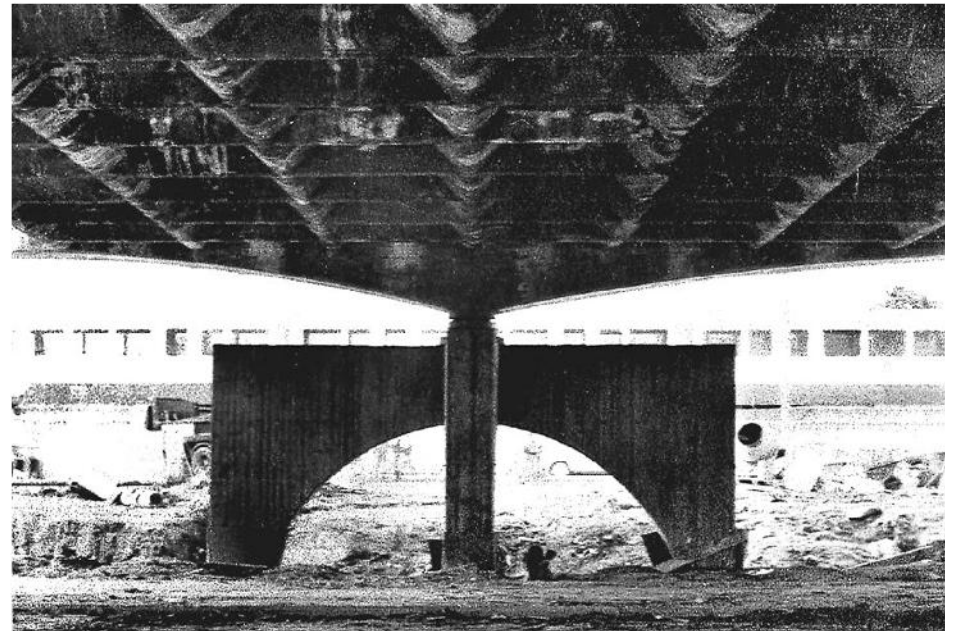
DETALLE - APOYOS



[179]



[180]



[181]

**PMdR + FLAVIO MOTTA**  
Pabellón de Brasil, Osaka. 1970

## XVI.2.2. Constantes Instrumentales.

### Un modo de convocar a los colaboradores al proyecto.

La estructura de trabajo dentro del estudio de PMdR durante los primeros años de profesión se desarrollaba en sociedad con el arquitecto João Eduardo de Genaro, a la cual asistían pasantes que variaban según el volumen de trabajo, el estudio estaba en una oficina alquilada en el edificio del Conjunto Nacional<sup>30</sup>, de esa época se destacan obras como el Gimnasio del Club Atlético Paulistano; el Foro de Avaré; la Sede Social del Jockey Club de Goiás, el Club de Orla; y la propia casa de PMdR en Butantã; entre otras viviendas. En 1973 se muda el estudio definitivamente a el edificio IAB-SP<sup>31</sup>, donde se encuentra hasta el día de hoy.

En la década del 80', con la apertura política de Brasil, PMdR reorganiza su despacho ya sin la sociedad con de Genaro, y con la participación de nuevos pasantes ex-alumnos de la FAU-USP, entre los cuales se destacan Alexandre Delijaicov y Eduardo Colonelli, algunas de las obras de esa época corresponden al Edificio Jaraguá; la Capilla de San Pedro; el Museo Brasileño de Esculturas; la Casa Gerassi y el Aquário Municipal de Santos.

Para los años 90', cuando fue contratado para renovar la Pinacoteca del Estado de São Paulo se produce otro cambio en su organización que perdurará hasta hoy: proyectos de grandes escalas; nuevas tecnologías; equipos más grandes para su desarrollo; tiempos y contratos más ajustados<sup>32</sup>, hacen que PMdR decida conscientemente establecer una **red de asociaciones** con estudios de ex-pasantes y colaboradores en quienes confía y conoce para adaptarse a los nuevos tiempos y así llevar adelante los nuevos encargos y concursos públicos. Esa cercanía afectiva e intelectual se refuerza también por su cercanía física, la mayoría de los estudios asociados se encuentran a menos de cinco cuadras de su propio estudio, lo cual le permite llegar a pie disfrutando de las oportunidades que le otorga la ciudad, como



[182]

tantas veces repite PMdR, sus proyectos son fruto del encuentro, del conversar en la ciudad.

Cabe destacar que todos estos estudios son hoy muy reconocidos en el mundo, independientemente de las obras en sociedad con PMdR, lo cual reafirma su independencia y por otro lado su rol decisivo en esos proyectos en colaboración. La asociación de PMdR y sus colaboradores es esencialmente una asociación de ideas, de pensamiento común. Algunas obras fruto de esta relación son por ejemplo: Plaza del Patriarca; Capilla de Nossa Senhora da Conceição; Baía de Vitória; Fundación Getúlio Vargas; Centro Cultural FIESP; Poupatempo Itaquera; Master Plan Campus de la Universidad de Vigo; Museo de los Coches; Museo y Teatro de Vitória; entre otras.

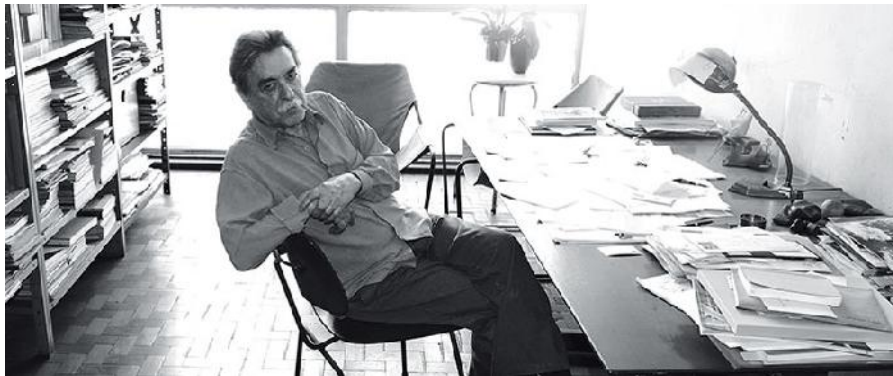
<sup>30</sup> Obra de Daniel Libeskind, muy mencionada por PMdR como referencia de relación y construcción de ciudad. El conjunto toma la totalidad de la manzana sobre la Av. Paulista, la más importante de São Paulo, con lo cual puede decidir libremente los accesos peatonales y vehiculares, trascendiendo el loteamiento de las manzanas vecinas.

<sup>31</sup> IAB- SP: Instituto de Arquitectos de Brasil, Departamento de São Paulo. En el cual convivía con otros colegas que allí tenían su escritorio, como por ejemplo el de su maestro y amigo Vilanova Artigas.

<sup>32</sup> Cambios no muy diferentes a los que sufrieron la mayoría de los estudios de arquitectura en esa época, en las cuales los Arq. modernos eran empujados a abandonar los tableros de dibujos por pantallas digitales.

La oficina del 5º piso del IAB se convierte entonces en un lugar de estudio, de lectura y reuniones con clientes, estudiantes y visitantes. Es su lugar en soledad donde nacen los primeros croquis sobre las pizarras verdes, es el lugar de los primeros pliegues de papel que se transforman en maquetas de estudio para compartir con sus colaboradores. Se constataba antes que PMdR decía que la necesidad de los croquis y maquetas surge como medio de comunicación con los otros, no se piensa dibujando sino que es el medio para contar a los otros y verificar las hipótesis de proyecto. Esto aclara su importancia y el rol en esta red de asociaciones, al no utilizar medios digitales es la manera que tiene de discutir los proyectos con sus colaboradores y con los calculistas:

PMdR: “La maqueta discurre simultánea a los razonamientos capaces de sustentar todo un proyecto. Por tanto, más que una pequeña maqueta, voy a mostrar sobre todo el razonamiento, cómo se hizo el proyecto y en qué medida la maqueta fue indispensable para llegar a ese resultado, que no se obtuvo ni se encontró a través de la maqueta. Voy a explicar cómo se configuró con claridad en la mente la solución que hace posible llamar al calculista y al resto de los colaboradores para que ayuden, se amplíe la idea y alcance sus dimensiones definitivas”.<sup>33</sup>



<sup>33</sup> ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

<sup>34</sup> WISNIK, Guilherme, Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008, pág. 133 a 143.

<sup>35</sup> Lo que implica para PMdR ser libre de estructuras burocráticas que basan su trabajo en términos de ganancia, inversiones, rentabilidad, etc. Para concentrarse estrictamente en el proyecto.

Volviendo ahora sobre la lectura que se hacía de las entrevistas de Guilherme Wisnik a PMdR y sus colaboradores<sup>34</sup>, en las cuales se destacaban algunas características sobre su tiempo-proceso. Se podría a su vez distinguir el modo de convocar a los otros como instrumento de proyecto.

#### Forma de trabajo:

- Hace del mismo un motivo de reunión.
- En colaboración.
- Produce solidaridad mutua entre los colaboradores.
- Reúne lo humano (afectivo) y lo técnico (conocimiento).
- Defiende convicciones como esperanza.
- Concibe la arquitectura como posibilidad de discurso.
- Congrega la opinión del otro, su participación, no sólo como derecho, sino sobre todo como deber de quien participa de una acción colectiva.
- El proyecto es el resultado de un diálogo intenso.
- Se lleva a cabo mediante acción y reacción.

Como se ve para PMdR sus colaboradores son vitales en su modo de proyectar:

PMdR: “Los arquitectos que colaboran conmigo no son gente que uno pueda administrar empresarialmente como si fueran funcionarios. Por tanto, creo que el cambio de estructura que sufrió mi estudio fue algo espontáneo que surgió de la **confluencia de un grupo de personas que tiene en común cierta idea de solidaridad** respecto a las posibilidades de nuestro trabajo - tanto desde el punto de vista humano como desde el de los recursos técnicos implicados-, lo que significa que cada uno de nosotros posee su propia autonomía; yo **los convocó cuando se presenta una propuesta interesante que nos pueda reunir**”.

#### Estrategias particulares:

- Libre de cualquier estructura de carácter empresarial.<sup>35</sup>
- Se valoriza el aprendizaje que genera la experiencia común.
- Confluencia de ideas en un grupo de personas.

[183]

- Búsqueda de los problemas esenciales.
- Lo que cuenta es la interpretación del problema.
- Se comienza dando vueltas a las preguntas.
- Cuyo objeto es la formulación de preguntas, no las posibles respuestas.
- Dar respuestas oportunas que llevan implícita toda la formulación del problema.
- Consiste más en una “acción” que en una “forma”.
- Al inicio se ignora deliberadamente ciertos detalles como la legislación, el presupuesto, el contrato, todas las responsabilidades burocráticas.
- De este modo se desarrolla el proyecto con total libertad -o incluso con una irresponsabilidad calculada-.

Sobre esta relación, uno de sus colaboradores decía lo siguiente:

Martin Corullon (Metro Arquitectos Associados): “La red funciona de verdad, y tengo la impresión de que, actualmente, **Paulo consigue ver al mismo tiempo todos los proyectos y equipos**. Trabaja como Garry Kaspárov, jugando partidas de ajedrez simultáneas, sabiendo mantener la independencia de cada juego e **ir sosteniéndolos todos al mismo tiempo**. El ajedrez es una buena metáfora, porque Paulo arranca los proyectos como quien arranca una jugada, y nosotros, los colaboradores, tenemos que reaccionar y proponer, manteniendo la tensión de la partida hasta el final, hasta el jaque mate. El proceso se lleva a cabo mediante acción y reacción. Creo que, desde el punto de vista creativo, se trata de un método un tanto paranoico, donde están en juego toda la complejidad y la consistencia del proyecto, algo que tiene que ver con el propio proceso de constante colaboración”.<sup>36</sup>

### Origen de la reunión.

Como se ponía de manifiesto en las entrevistas de Guilherme Wisnik, para ambos, el rol de la FAU-USP es fundamental en el modo de relacionarse y en el modo de encarar la arquitectura como “acción”:

- Un grupo de colaboradores que tienen una “escuela” en común.
- Basada en la reflexión sobre el problema central de cada proyecto.
- Se centra en el conocimiento que se produce en el ámbito crítico y técnico.
- Los responsables de esa particular reunión de conocimiento de la FAU-USP son Flávio Motta y Vilanova Artigas.



[184]

Por lo tanto, las relaciones de trabajo entre el arquitecto y las oficinas asociadas son fruto de un nuevo modo de trascender la figura del Autor independiente, surge de **un hacer colectivo y solidario** que es el que interesa destacar en esta investigación. Hacer colectivo que se acerca al de los antiguos talleres de la edad media donde artesanos y discípulos compartían la experiencia, este taller es hoy para PMdR la ciudad, espacio de reunión de conocimiento con los otros.

<sup>36</sup> WISNIK, Guilherme, Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008, pág. 133 a 143.

## Constantes Instrumentales.

Un modo de convocar a los colaboradores al proyecto.

### SOCIEDADES Y COLABORACIONES

#### PMdR + EDUARDO DE GENNARO

- ...Gimnasio del Club Atlético Paulistano, São Paulo, 1958
- ...Foro de Avaré, São Paulo, 1961
- ...Sede Social del Jockey Club de Goiás, São Paulo, 1962
- ...Casa en Butantã, São Paulo, 1964

#### PMdR + MMBB

- ...Bahía de Vitória, Vitória, 1993
- ...Fundación Getúlio Vargas, São Paulo, 1995
- ...Centro Cultural FIESP, São Paulo, 1996
- ...Poupatempo Itaquera, São Paulo, 1998
- ...Master Plan Campus de la Universidad de Vigo, 2003
- ...Museo de los Coches, Lisboa, 2008

#### PMdR + ALEXANDRE DELIJAICOV

- ...Edificio Jaraguá, São Paulo, 1984
- ...Museo Brasileño de Esculturas, São Paulo, 1986
- ...Capilla de San Pedro, Campos de Jordão, 1987
- ...Casa Gerassi, São Paulo, 1989
- ...Acuario Municipal de Santos, Santos, 1991

#### PMdR + METRO ARQUITETOS

- ...Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992
- ...Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007

#### PMdR + EDUARDO COLONELLI

- ...Edificio Jaraguá, São Paulo, 1984
- ...Capilla de San Pedro, Campos de Jordão, 1987
- ...Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992
- ...Capilla de Nossa Senhora da Conceição, Recife, 2005

#### PMdR + BAK GORDON

- ...Museo de los Coches, Lisboa, 2008

### Partidas de ajedrez en simultáneo.

A continuación se analizan algunas obras de PMdR que revelan estas partidas de ajedrez en simultáneo que mencionaba uno de sus colaboradores, una en curso como es el caso del Museo y Teatro en Vitória y otra recientemente concluida como es el caso del Museo de los Coches en Lisboa. Dos grandes Museos enfrentados por el mismo océano Atlántico que se proyectan en simultáneo a partir de estrategias de proyecto “constantes arquitectónicas” similares.

Varias lecturas son posibles de realizar, por un lado Vitória su ciudad natal sobre las costas de ese nuevo continente americano al cual PMdR dedico su trabajo y reflexión sobre la posibilidad de imaginar otro modo de relación con el territorio que trascienda el diseño impuesto por la colonia. Y por el otro lado Lisboa, territorio de la corona de Portugal, el viejo continente.

Los proyectos fueron realizados con colaboradores asociados con los cuales mantiene una relación, primero humana, y luego laboral. Como el propio PMdR afirma: “Un grupo de personas que tiene en común cierta idea de solidaridad (...) yo los convocó cuando se presenta una propuesta interesante que nos pueda reunir”.

En el caso de Vitória el proyecto fue realizado con la oficina METRO ARQUITETOS ASSOCIADOS (Martín Corrullon y Gustavo Cedroni); en Lisboa el proyecto fue desarrollado junto a la oficina MMBB (Fernando de Mello, Marta Moreira, Milton Braga) y la oficina BAK GORDON (Ricardo Bak Gordon).

Casi todos ellos son egresados de la FAU-USP y con sus propios escritorios en São Paulo, salvo el caso del Arq. Ricardo Bak Gordon con sede en Lisboa. Lo cual añade un condimento extra a esta “reunión” de colaboradores: uno de Portugal, otro de Brasil para el proyecto del Museo de Coches de Lisboa.

¿Existen soluciones “constantes” que se repiten o que pasan de un proyecto a otro?

### Croquis de ensayo.



[185]

#### PMdR + METRO ARQUITETOS

Museo y Teatro de Vitória, Brasil. 2007



[186]

#### PMdR + MMBB + BAK GORDON

Museo de los Coches, Lisboa, Portugal. 2008

## Encuentros transoceánicos en la Obra de PMdR.



**PMdR + METRO ARQUITETOS**  
Museo y Teatro de Vitória, Brasil. 2007



**PMdR + MMBB + BAK GORDON**  
Museo de los Coches, Lisboa, Portugal. 2008



[187]

**Relaciones de borde: tierra/agua.**



[188]

**PMdR + METRO ARQUITETOS**  
Musco y Teatro de Vitória, Brasil. 2007

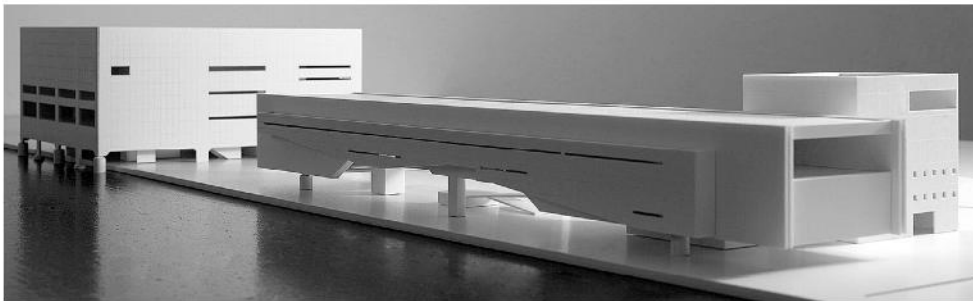


[189]

**PMdR + MMBB + BAK GORDON**  
Museo de los Coches, Lisboa, Portugal. 2008

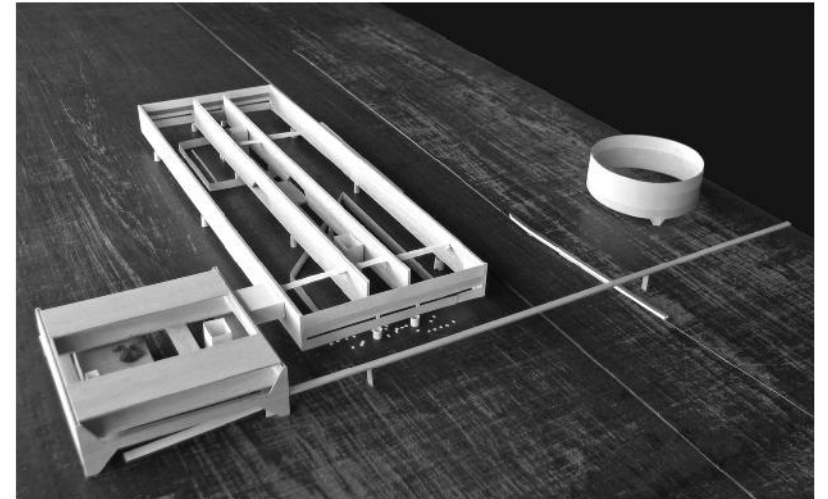


## Maquetas de ensayo.



[190]

**PMdR + METRO ARQUITETOS**  
Museo y Teatro de Vitória, Brasil. 2007



[191]

**PMdR + MMBB + BAK GORDON**  
Museo de los Coches, Lisboa, Portugal. 2008



**Fotografías.**



[192]



[195]



[193]



[196]



[194]

**PMdR + METRO ARQUITETOS**  
Musco y Teatro de Vitória, Brasil. 2007



[197]

**PMdR + MMBB + BAK GORDON**  
Museo de los Coches, Lisboa, Portugal. 2008



Las semejanzas encontradas en ambas obras remiten a las constantes arquitectónicas que se venían desarrollando.

**Suelo:** un gran suelo público continuo que interactúa con su entorno y el borde del mar, un paseo público junto al mar en palabras del autor, desde donde apreciar los movimientos de las embarcaciones y el rumor del trabajo de los puertos.

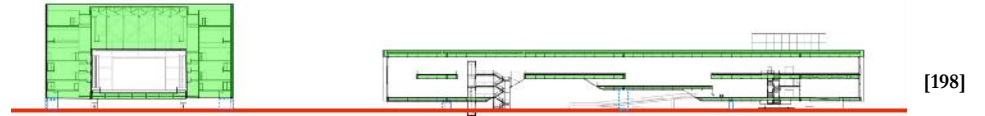
**Cubierta:** dos o más cuerpos suspendidos sobre el suelo liberan las vistas y amparan las actividades y espectáculos que se generan a su sombra, una de estas cajas suspendidas corresponde a las sala de exposición del Museo y los demás cuerpos conectados por pasarelas elevadas son los anexos de soporte y servicio.

**Apoyos:** ambos proyectos son desarrollados a partir de la definición de un partido estructural muy claro que es capaz de generar los espacios, relaciones y la definición formal del mismo.

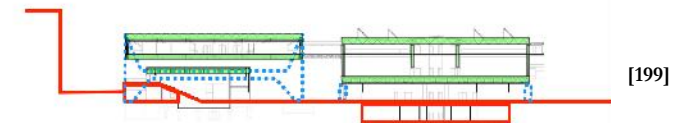
Como el corte “libre” lo expresa esta resolución estructural libera el espacio de exposición de cualquier servidumbre estructural o funcional, dando la posibilidad de imprevisibles exposiciones en su interior. En el caso de Vitória se trata de plataformas que fluctúan entre dos vigas laterales de hormigón armado que se apoyan en pilares; en el caso de Lisboa se trata de naves paralelas, una central de servicios y dos laterales de exposición cuyas divisiones son vigas reticuladas de acero, que también se apoyan en pilares de hormigón. Se podría decir que apoyan en afloramientos de las fundaciones con una junta mediante que articula y recibe las cargas de las grandes vigas paredes superiores.

Tanto el Museo y Teatro de Vitória como el Museo de los Coches de Lisboa sintetizan las constantes proyectuales de PMdR, “convocan” su propio conocimiento, sus propios proyectos, su propia memoria en un discurso que se consolida con sus colaboradores cercanos.

### Cortes “libres”.



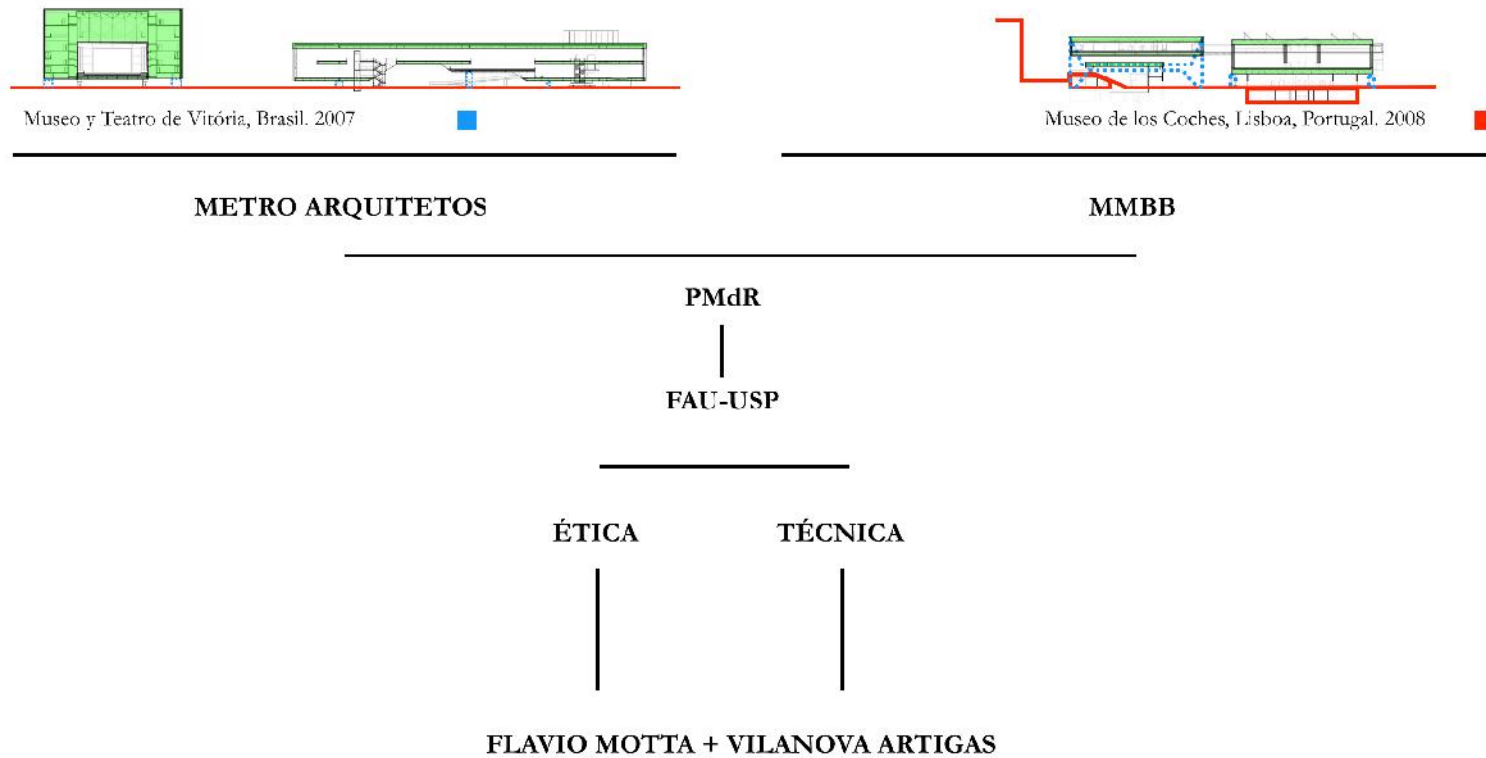
**PMdR + METRO ARQUITETOS**  
Museo y Teatro de Vitória, Brasil, 2007



**PMdR + MMBB + BAK GORDON**  
Museo de los Coches, Lisboa, Portugal, 2008

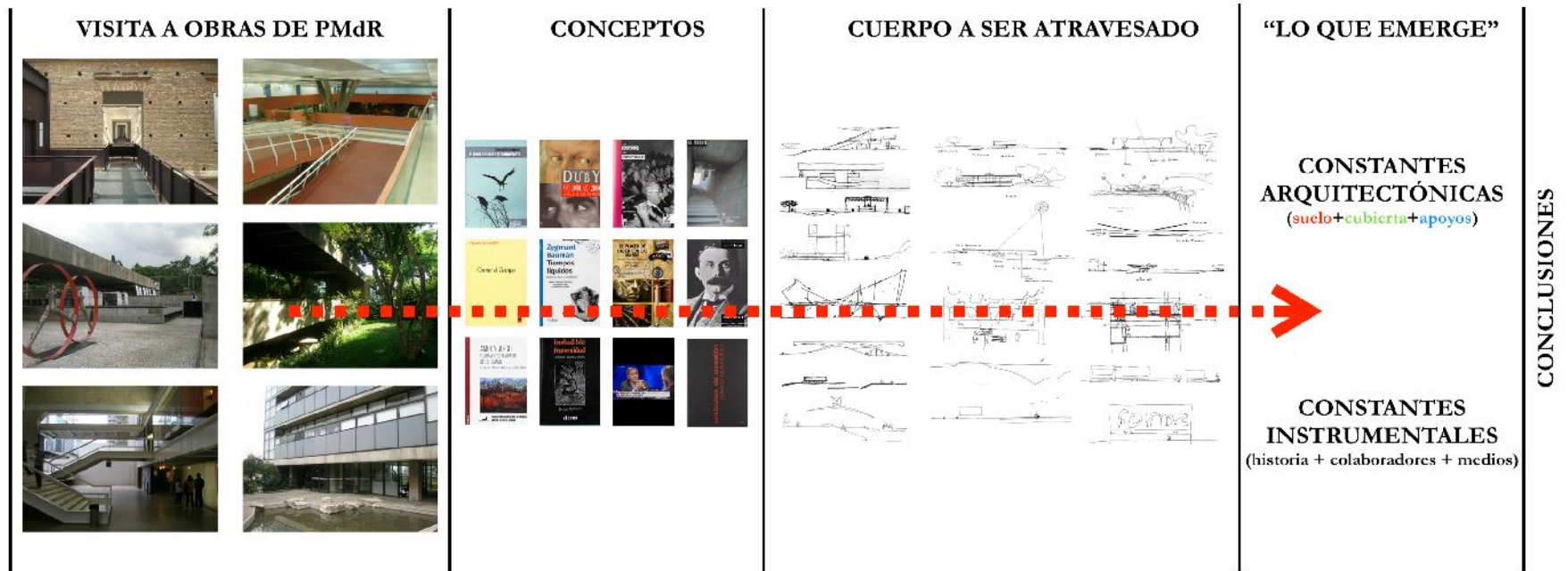
### Relaciones entre PMdR y sus colaboradores.

El árbol que reúne lo humano (lo ético) y el conocimiento (lo técnico)



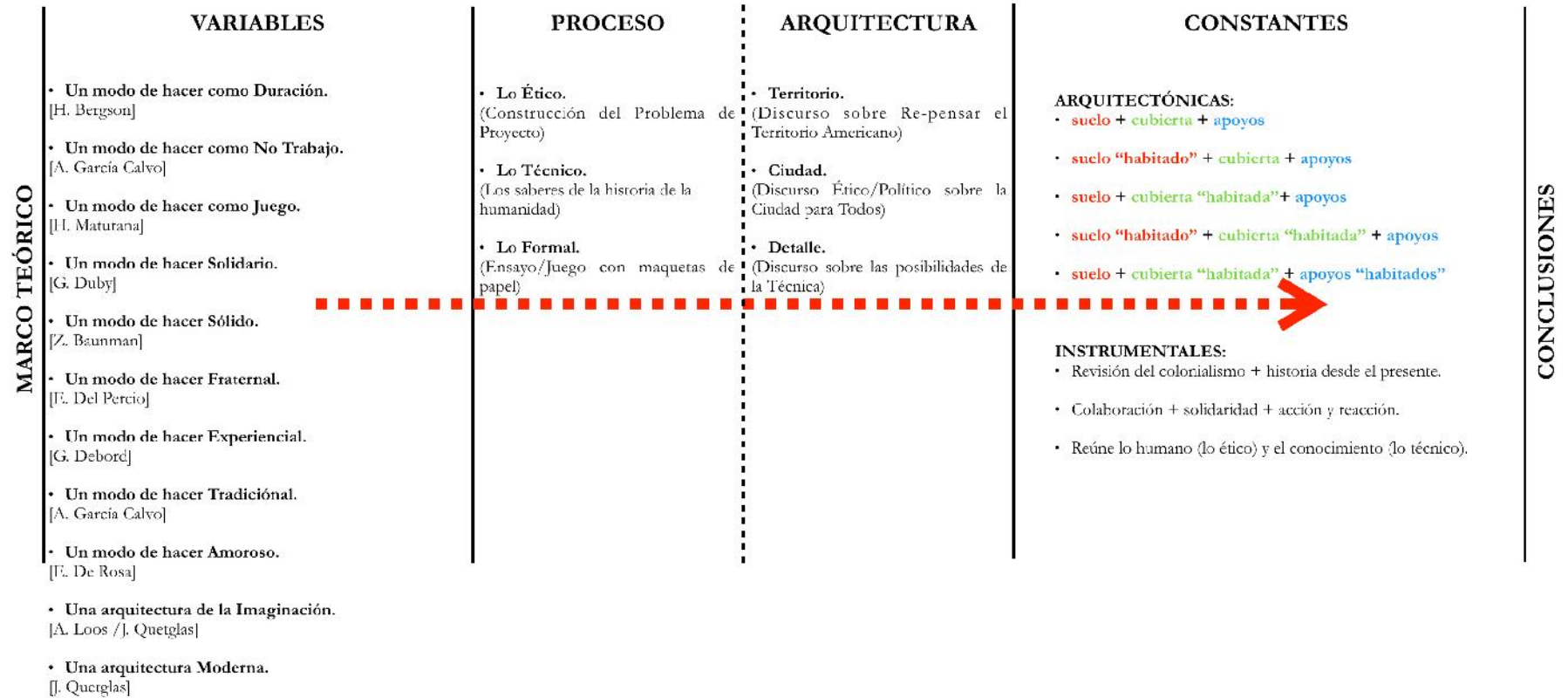
## **Síntesis del tiempo-proceso de la Tesis.**

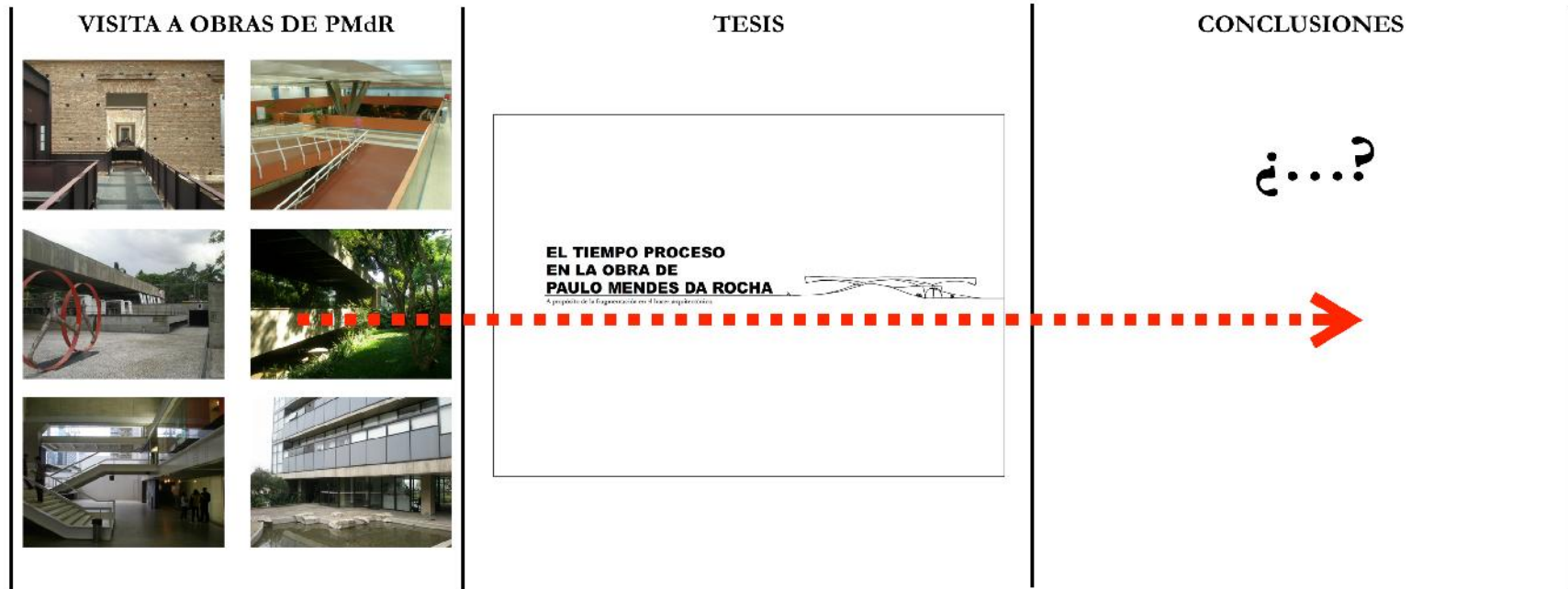
Los siguientes esquemas expresan el proceso llevado adelante en esta investigación y al mismo tiempo, a partir de la obtención de Constantes, sintetiza el propio tiempo-proceso de Paulo Mendes da Rocha.





**ESTRUCTURA DE LA TESIS**





# **CONCLUSIONES**

## XVII. CONCLUSIONES Y APORTES

### Explicitación de la Hipótesis sostenida en esta investigación.

¿Qué sucede en la sociedad?

#### In-Solidaridad.

¿Qué se busca que exista en la sociedad?

#### Solidaridad.

¿Qué se sostiene?

Que en la Obra de Paulo Mendes da Rocha existe solidaridad.

¿Qué se propuso con esta Tesis?

Aprehender el modo de hacer solidario del arquitecto PMdR.

¿Para ver qué en su modo de hacer?

Para encontrar en PMdR los mecanismos utilizados para oponerse a la situación actual de In-Solidaridad.

¿Qué se debía demostrar?

Dónde se ve solidaridad en la Obra de PMdR y qué implica lo que se dice que se ve en su Obra.

¿Dónde se vio solidaridad en su Obra?

Se vieron distintos casos de solidaridad en la Obra de PMdR.

¿Qué casos de solidaridad se vieron?

- Solidaridad entre el decir y el hacer.
- Solidaridad entre el compromiso ético-político y su Obra.
- Solidaridad en el modo de convocar los saberes y la historia del Pueblo<sup>1</sup>.
- Solidaridad entre el modo de pensar y hacer con las manos.
- Solidaridad en el modo de proyectar con sus colaboradores y socios.
- Solidaridad entre el proyecto y construcción de sus edificios.
- Solidaridad entre sus obras, visible en la insistencia sobre un tema.

- Solidaridad entre su arquitectura y el territorio.
- Solidaridad entre su arquitectura y la ciudad.
- Solidaridad entre su arquitectura y los detalles.
- Solidaridad entre sus edificios y los usos que propicia.

¿Qué implica lo que se dice que se vio?

Una esperanza.

¿Una esperanza de qué?

- La esperanza de recuperar la **in-separabilidad** en la actividad.
- La esperanza de recuperar la **Duración**.
- La esperanza de recuperar el **pensar-hacer** arquitectura.

#### Distinciones realizadas.

En esta tesis se ha tratado de oponer y preferir la arquitectura de la **Imaginación** a la arquitectura de la **Fantasía**.<sup>2</sup>

Más en general se ha tratado de establecer el rol del tiempo en el hacer del arquitecto PMdR. Pensando que éste, el de pensar el rol que ocupa el tiempo en nuestro ámbito de pensar y hacer arquitectura, podría ser un reactivo que permitiera **“distinguir y diferenciar entre sí procesos arquitectónicos”**.

Se ha entendido así que **la arquitectura de la imaginación se vincula a la Duración** dada la continuidad que se ha podido constatar en el proceso proyectual-arquitectónico de PMdR, desde la construcción del problema de proyecto hasta la confección de sus maquetas de papel en soledad, pasando por sus conversaciones con discípulos y colaboradores, y el llamado a los especialistas para verificar y ajustar sus hipótesis. Pero es en la construcción ética del problema de proyecto donde esta la clave del hacer de PMdR, su arquitectura, eso que como ya se ha dicho antes consiste más en una acción que una forma.

Es por esto que sus maquetas de papel, sus secciones sobre la pizarra verde de su estudio y sus escritos para comunicarse con los demás **“vienen después de la imaginación, después de la arquitectura”**.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Concepto utilizado por Agustín García Calvo para referirse a aquello que pertenece a todos, que no es de nadie, que viene de abajo, de la tradición en oposición a la Cultura dominante.

<sup>2</sup> Ver lectura y análisis del texto de Josep Quetglas: No te hagas ilusiones en capítulo 3.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Por otro lado, se ha visto también en otro proceso analizado en esta tesis, el proceso arquitectónico del arquitecto Frank Gehry, como **la arquitectura de la fantasía se vincula a la Sucesión/Fragmentación** dada la discontinuidad que se ha podido constatar en su proceso de trabajo, en el cual primero estaban las maquetas, las cuales se modelaban, recortaban y deformaban en la búsqueda del proyecto, de la forma, de la arquitectura. Para que luego vengan los ajustes de programas, materiales y complejos software que posibiliten la construcción de esos proyectos. **“En Gehry, la arquitectura siempre es un a posteriori, es el documento que certifica que una ocurrencia brillante ha tenido lugar, antes, en otra parte, por tanto, fuera de la arquitectura”**.<sup>4</sup>

Vuelve aquí lo que decía el arquitecto paraguayo Solano Benítez: “la crisis en la que vivimos ahora no es una crisis de falta de conocimiento o de producción de conocimiento. **La crisis a la cual nos enfrentamos hoy, es una crisis de falta de imaginación**”.<sup>5</sup>

Éste es el problema que se ha intentado abordar, es la distinción central que se ha llevado adelante en esta tesis, la que permite entender que se puede llamar arquitectura, no a unos objetos construidos de acuerdo con unas ciertas técnicas y materiales **“sino a un modo de imaginar”**, como el que surge de arquitectos como Paulo Mendes da Rocha.

Esa es la actitud que se sostiene y es lo que interesa que quede a quien lea esta investigación, es hacer sentir la necesidad de recuperar la actividad de pensar y hacer arquitectura como un modo de imaginar “cosas que todavía no existen” vinculadas a la Duración.

Proceso de Paulo Mendes da Rocha:

- CONSTRUCCIÓN DEL PROBLEMA - IMAGINACIÓN - DURACIÓN

Proceso de Frank Gehry:

- ESPECULACIÓN FORMAL - FANTASÍA - SUCESIÓN

### **El tiempo-proceso en la Obra de PMdR.**

El concepto de tiempo-proceso desarrollado en esta Tesis, como elemento clave en la comprensión del modo de hacer y pensar la arquitectura en el caso del arquitecto PMdR, abre un horizonte estimulante y de muchas

posibilidades para investigaciones futuras. Por otra parte, la Obra de PMdR presenta una gran riqueza, existen seguramente otras miradas posibles que despierten otras interpretaciones y que continúen dejando aprendizajes sobre tamaño y prolífica obra.

Es por ello que se establecen futuras líneas de investigación, pero por sobre toda las cosas, la necesidad íntima de continuar, o de dilatar esta investigación en otras, para lo cual sería oportuno formular que luego de haber intentado develar el modo de pensar y hacer del maestro referente de varias generaciones de arquitectos paraguayos, cabría entonces continuar la investigación con su influencia en la Obra de ese colectivo de arquitectos mencionado en el Marco Teórico, cuyos miembros más reconocidos son los arquitectos Solano Benítez y Javier Corvalán, bajo el título provisorio: “Influencia de Paulo Mendes da Rocha en la arquitectura paraguaya contemporánea”.

Teniendo que establecerse un corte temporal, se presenta a continuación, algunos aportes de este trabajo de investigación. En el desarrollo han quedado muchas otras ideas, aquí sólo se mencionan aquellas que se consideran puntos de continuidad para futuras investigaciones:

- Sobre la importancia del problema de proyecto como punto de partida.
- Sobre la importancia de una visión crítica del hacer.
- Sobre la importancia de la historia y la memoria.
- Sobre la importancia de la técnica.
- Sobre la importancia de los colaboradores en el proyecto.
- Sobre la importancia de los medios de expresión (maquetas y secciones).

Todos estas instancias determinaron el tiempo-proceso de PMdR, el acto de convocar, actitud solidaria de reunión, que como se señalaba lleva implícito el modo de reaccionar de sociedades pretéritas como la del año 1000 que acercaba George Duby.

### **El otro como condición ética en la Obra de PMdR.**

El principal objetivo de PMdR, su deseo y por lo tanto su manifiesto, es la construcción de “la ciudad para todos”.

<sup>4</sup> Ibídem.

<sup>5</sup> BENÍTEZ, Solano, TEDxAsunción, 2012. fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=QEbvIJOdF5Y>

PMdR: “Es inimaginable que tengamos tanta historia, tanta experiencia, tanto conocimiento en nuestras manos, y que, sin embargo, la ciudad sea un desastre, y no un abrigo para todos”<sup>6</sup>

En ese objetivo se devela su búsqueda de “arrumar”, de abrazar al otro. Sus obras buscan contener, proteger al otro, de allí su insistencia y persistencia en la construcción de grandes patios que se apoyan en pocos puntos de ese suelo continuo que se extiende más allá del edificio hacia la construcción de un territorio común.

A partir del libro de George Duby, Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos<sup>7</sup>, se pudo decir que PMdR pertenece a esa sociedad del año 1000 que describía Duby. Pero proyectando, pensando para la sociedad del año 2000. Incluso es posible sostenerlo a partir de la descripción que hacía Francesco Dal Co de su modo de trabajo, calificándolo como: “La contemporaneidad de lo inactual”. PMdR es claramente un arquitecto contemporáneo, de una sociedad del año 2000, sus problemas son contemporáneos, sus medios técnicos también lo son, pero sus modos de reaccionar, su modo de trabajar, su modo de entender el tiempo y por lo tanto su tiempo-proceso resulta inactual, porque se lo puede reconocer en la sociedad del año 1000 que Duby describía: “La sociedad del año 1000 reacciona con fraternidad con **solidaridad**; (...)”.

Cada una de esas descripciones que hace Duby acerca de la sociedad del año 1000 le caben a la Obra de PMdR, se ha visto en el discurrir de los capítulos de esta Tesis:

- **Su modo de convocar el proyecto.**

La invención del programa de proyecto es la clave en el proceso arquitectónico de PMdR, consiste en la creación de un “problema” más que en dar una solución a un programa preconcebido de ante mano por un cliente. Como por ejemplo en el caso de La plaza de los Museos de la Universidade de São Paulo.

[Ver en pág. 107 de esta tesis]

- **Su modo de convocar los saberes necesarios y sus especialistas.**

La arquitectura entendida como metadisciplina, esto es como una forma particular de reunir los saberes y no fragmentarlos.

[Ver en pág. 87 de esta tesis]

- **Su modo de convocar la historia y sus memorias de la infancia.**

La historia entendida como un presente que se dilata e incorpora el pasado como herramienta de proyecto.

[Ver en pág. 206 de esta tesis]

- **Su modo de convocar la técnica.**

Para la transformación de la geografía e instalación del hombre en el territorio; y la resolución estructural de sus proyectos, haciendo visible/sensible la fuerza de la gravedad.

[Ver en pág. 149 de esta tesis]

- **Su modo de convocar a sus colaboradores.**

La asociación de PMdR y sus colaboradores es esencialmente una asociación de ideas, de pensamiento común.

[Ver en pág. 217 de esta tesis]

- **Su modo de convocar los instrumentos de representación.**

El uso del corte “libre” como único gesto global que, en un salto conceptual notable, integra implantación, programa y resolución estructural en una sola unidad de imposible fragmentación. Y las maquetas de papel como modo de comunicación y verificación, ambos son soportes materiales de la construcción del problema de proyecto.

[Ver en pág. 163 de esta tesis]

Por lo tanto, podemos concluir que en la Obra de PMdR:

- **El propio acto solidario de “convocar” es el tiempo-proceso.**

Así cabe decir que la manera de abordar el problema de proyecto; el uso de la historia y sus memorias de la infancia; la confianza en la técnica; el encuentro con sus colaboradores; las maquetas de papel y sus croquis en soledad:

<sup>6</sup> Discurso de PMdR al recibir el premio Pritzker en Estambul, 2006. WISNIK, G. Encontros Paulo Mendes Da Rocha. Azougue, Rio de Janeiro, 2012. Pág. 200.

<sup>7</sup> DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos. Andres Bello. Santiago de Chile. 1995.

- **Liberan a PMdR de la sucesión/fragmentación del tiempo al hacerlo recuperar la Duración.**

¿Qué implica para PMdR recuperar la Duración?

- **Liberarlo del Problema que da origen a esta investigación y que fue explicitado en el diagnóstico de la sociedad actual.**

¿Cuál es el problema de esta investigación?

- **La fragmentación en el hacer arquitectónico.**

Eso significa que lo libera a Paulo Mendes da Rocha de llevar adelante la arquitectura como una profesión ligada a estructuras empresariales donde los tiempos del Mercado; los controles de calidad; los contratos, presupuestos y todo tipo de responsabilidades burocráticas fragmentan los procesos en etapas cerradas coordinadas por especialistas de áreas específicas que hacen perder la capacidad inherente de la arquitectura de tomar el problema como un todo aceptando su complejidad.

### **Explicitación de los recursos arquitectónicos que expresan la Duración en la obra de PMdR.**

Este modo de convocar se ha hecho tangible en el estudio de su Obra como modo de convocar las tres dimensiones de su discurso: Territorio/Ciudad/Técnica. Discurso que se cristaliza como recurso arquitectónico concreto para expresar la Duración en las denominadas constantes arquitectónicas desarrolladas: Suelo/Cubierta/Apoyos.

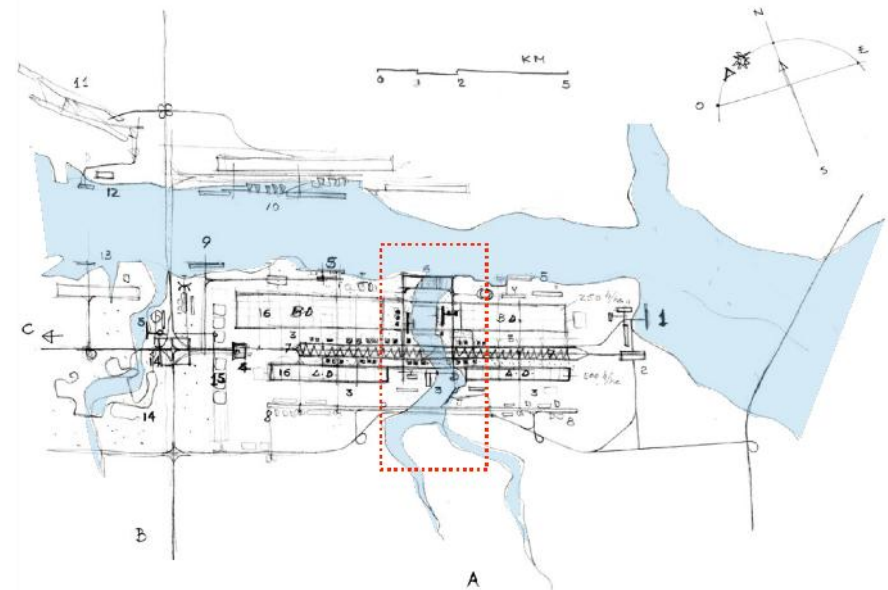
Se ha visto como la Duración se expresa en la Obra de PMdR de diversas maneras, en la construcción de un territorio común que no reconoce fronteras políticas entre países vecinos sino que vincula y relaciona cursos de agua, topografías, infraestructuras, transportes, puertos y canales como en el caso de la Ciudad de Tietê<sup>8</sup> donde la confluencia y articulación de estos emerge como posibilidad para la instalación del hombre en la Naturaleza y no sobre ésta. El trazado del Tratado de Tordesillas significó para América un modelo extractivista de distribución del suelo para la explotación Colonial, en las cuales las ciudades surgían rodeando las infraestructuras o en los márgenes de éstas, dependientes y especializadas, sirviendo a ese rol económico impuesto para América por los imperios coloniales. Esto en los términos que aquí se han discutido implica Sucesión, es decir, un modo de entender el

<sup>8</sup> Ver en Pág. 127 de esta tesis.

tiempo en el cual las relaciones se fragmentan, en este caso las relaciones del hombre con el medio pero que repercuten en las relaciones transnacionales que se han construido y que fueron expresadas por Duby como diagnóstico de la sociedad actual: “Amurallándose; ensimismándose”.

Por el contrario, la propuesta de habitar el territorio que PMdR propone opera dilatando las relaciones temporales. Es lo que se ve en la planimetría de la Ciudad de Tietê (ver cuadro señalado), lo mismo que se vio a nivel territorial, un nodo de articulación en el cual un brazo afluente del río se reconoce como oportunidad para generar un vacío, una excepción en la trama que deviene parque central de la ciudad; puerto fluvial; lugar de las instituciones escolares; parada del transporte público; comercio; etc., en definitiva una ciudad que parte de la comprensión de los fenómenos naturales y realiza las transformaciones necesarias a partir de la convocación de los saberes técnicos.

Si el río Tietê y sus aguas hacen parte de las grandes cuencas americanas, si la ciudad de Tietê surge en estas aguas, ¿Se puede seguir hablando de una ciudad



[205]

del Estado de São Paulo en territorio Brasileño?, ¿Acaso la Ciudad de Tietê se presenta como otra posibilidad de ocupación del territorio americano?

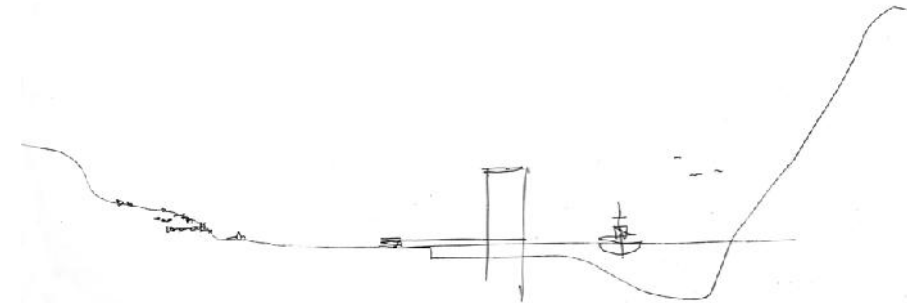
Con un suelo público aéreo que conecta los distintos recintos que acogen la imprevisibilidad de la vida, que tocan el suelo en pocos puntos, tan pocos como la técnica lo permita, no como gesto formal de espectacularidad, sino con la conciencia de quien intenta dejar el terreno natural intacto, in natura, sin necesidad de grandes obras de drenaje y muros de contención que eviten contaminar los ríos y canales, y destruir la flora y la fauna. Esa no es una visión romántica, por el contrario es la visión de quien entiende la naturaleza como un conjunto de fenómenos que de ser interpretados “amorosamente”, sin violentarlos, es capaz de imaginar otro modo distinto de habitar estas tierras.

Por otro lado, cuando se avanza con la mirada hacia los equipamientos propuestos por PMdR en la Ciudad de Tietê, vemos que estos están apenas sugeridos en una hermosa maqueta de chapa de bronce que sintetiza las principales ideas o en la sección de gran escala que cuenta las relaciones entre lo construido y lo natural<sup>9</sup>. A partir del conocimiento de otros proyectos de PMdR que se han estudiado aquí, se puede intuir que estos seguramente fueran pensados como grandes palios para contener la diversidad, negando la partición exagerada de los usos, reuniendo los paquetes de servicios indispensables, con la intención de liberar el espacio o mejor aún construir esa continuidad espacial que evite el confinamiento de los distintos ambientes, todo esto en la búsqueda de un plano común de convivencia. Estas disposiciones espaciales sobre el territorio responden en su escala no a la búsqueda de una monumentalidad entendida en términos simbólicos sino que encuentran su dimensión en función del paisaje que construyen con la naturaleza, se podría decir que están a escala del paisaje y no de un lote urbano de trazado colonial, de ahí que muchas veces su arquitectura haya sido juzgada de desmesurada, porque se equivoca en el análisis con quien se pone en relación su Obra. Pero sobre todo el interés está en la creación de estos grandes vacíos democráticos bajo la sombra de la cubierta que se han diferenciado y analizado en los capítulos 4º y 5º de esta tesis.

Es el caso por ejemplo del proyecto para la Bahía de Vitória donde la disposición espacial de los equipamientos propuestos junto al canal están en diálogo con el territorio, de allí toman su escala. Eso se ve en las torres

<sup>9</sup> Ibidem.

cristalinas que se dimensionan con los morros vecinos, de allí toman su tamaño; en como las torres estableces relaciones entre tierra y agua, que ponen en crisis el modelo de ciudad a partir de fragmentos urbanos agrupados en manzanas, mediante un vestíbulo articulador en tierra que se conecta a la torre sobre el canal.



[206]

### ¿Qué se ve en la imagen superior?

Un corte “libre” de PMdR.

### ¿Qué es el corte “libre” para PMdR?

Una estrategia de disposición espacial que permite convocar su discurso.

### ¿Qué discurso?

Una postura de acción política sobre el problema de proyecto como instrumento de transformación del mundo (¿Qué proyecto queremos hacer?).

### ¿Qué contiene ese discurso?

Un discurso sobre re-pensar el territorio americano; un discurso ético/político sobre la ciudad para todos; un discurso sobre las posibilidades de la técnica como construcción de una modernidad industrializada.

### ¿Cómo se expresa ese discurso en el corte “libre”?

Con una sola línea de **Suelo** que es: morro; perfil de la ciudad colonial de Vitória; que se vuelve horizontal y se transforma en plataforma de espacio público junto al canal trastocando la división de lotes impuesta; que deviene vestíbulo de acceso; que es borde, fondo y calado del canal por donde

ingresan los grandes barcos desde el Atlántico; que se eleva como morro do Moreno; y que si PMdR siguiera dibujando incorporaría en la cima uno de los santuarios religiosos más antiguos de Brasil, un pedazo de su historia y la de Portugal, el Convento da Penha. Una sola línea pensada como totalidad topológica que no contiene puntos fijos, ni principio, ni final.

Por otro lado se ve un rectángulo flotar levemente sobre el canal como gran **Cubierta**, seguramente habitada por diferentes programas, dejando un vacío entre la horizontal del suelo y la cubierta que actúa como amparo de los ciudadanos que llegan hasta ahí para disfrutar de la maravillas de los fenómenos naturales, del paisaje construido en ese territorio americano. Finalmente, dos trazos verticales hechos por quien tiene la capacidad de imaginar que estos son suficientes para convocar la técnica como conocimiento humano acumulado a lo largo de la historia para la resolución estructural de los **Apoys** de la torre mediante: “Fundaciones neumáticas iguales a las que se utilizan para construir directamente sobre el mar. Por lo tanto con una misma técnica se alcanza un efecto sorprendente y monumental (...)”.<sup>10</sup>

### ¿Qué tiempo pone de manifiesto esta estrategia de proyecto?

Un tiempo-Duración que libera a PMdR de la Sucesión-Fragmentación del tiempo.

### Hacia una genealogía de la imaginación de PMdR.

Para concluir, si se tuviera que responder ahora: ¿Qué se buscó con esta investigación?, se podría decir que se ha intentado realizar una genealogía de la imaginación de PMdR que sirva para enfrentar los problemas que se ven en la sociedad actual y en la arquitectura en particular, en esa sociedad del año 2000 que describían: Duby, Bauman, Del Percio, Debord, García Calvo, De Rosa, entre tantos otros autores visitados a lo largo de esta Tesis.

Se partió de una intuición, que llevó a preguntarse:

- ¿Qué hay detrás de las obras de PMdR que tanto se aprecian?
- ¿Por qué han merecido premios, qué se le reconoce?
- ¿Por qué todos coinciden en considerarlo un maestro?

<sup>10</sup> ARTIGAS, Rosa. Op.cit. Pág. 24.

<sup>11</sup> WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro. Ubu editora. SP. 2018.

<sup>12</sup> Discurso en la ceremonia de Premiación del Premio Pritzker, martes 3 de junio de 1980, Dumbarton Oaks, Estados Unidos.

- ¿Por qué los colaboradores que han trabajado con él coinciden en que mucho se sabe de su obra construida pero poco de lo que piensa?

En definitiva, la paradoja de la “contemporaneidad de lo inactual” permitió acercarse a la Obra de PMdR; a su modo de entender el tiempo; a su modo de proyectar; a su modo de entender la ciudad; a su modo de relacionarse con los otros; a su modo de entender la historia, para enfrentar a un mundo de constantes incertidumbres, de urgencias, de pérdida de referencias sólidas como lo fueron las vanguardias, o las propias instituciones, a la falta de un futuro de acción, de plan común, de esperanzas que produzcan arraigo.

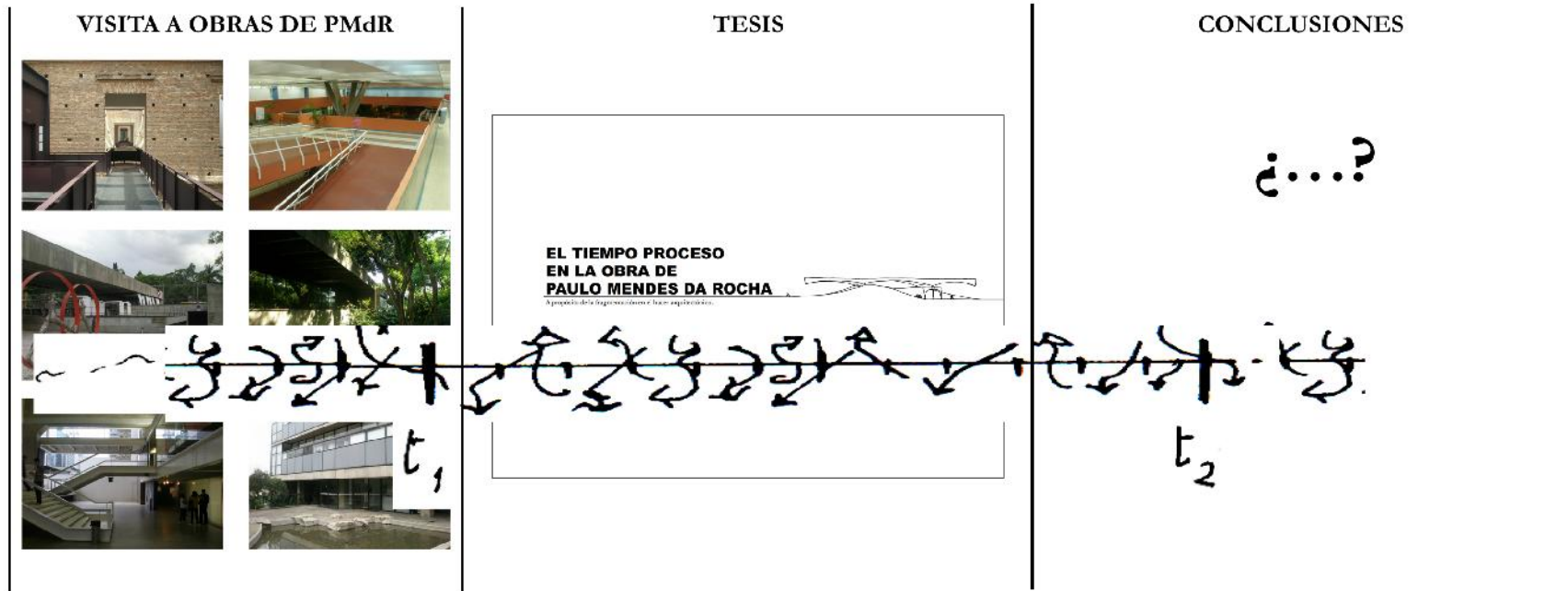
A ese “estado de niebla” como lo llama Guilherme Wisnik<sup>11</sup>, utilizando la metáfora de la niebla como imagen y símbolo de la situación actual, dice: “En la niebla perdemos las referencias, no hay manera de estar fuera, de tomar distancia, todo se vuelve inmaterial. La niebla manifiesta la complejidad de este momento de incertidumbre a nivel local y global”.

Por el momento, se tiene la íntima sospecha de que PMdR, como dijera Luis Barragán<sup>12</sup>: “Ha trabajado y seguirá trabajando animado por la fe en la verdadera estética de esa ideología y con la esperanza de que su labor, dentro de sus muy modestos límites, coopere en la gran tarea de dignificar la vida humana por los senderos de la belleza y contribuya a levantar un dique contra el oleaje de deshumanización y vulgaridad (...)”

¿A qué ideología se refiere Luis Barragán?

A la que emana de la **Duración**; del **Juego**; de la **Solidaridad**; de lo **Fraternal**; de lo **Experiencial**; de la **Tradicición**; de lo **Amoroso**; de la **Imaginación**; de lo **Moderno**, como una Ética de pensar y hacer arquitectura.

Frente a esta situación, tal vez, el modo en que el arquitecto Paulo Mendes da Rocha enfrenta el proceso proyectual-arquitectónico que se ha intentado develar en estas páginas se presente ahora como una pequeña esperanza para afrontar la práctica y la enseñanza de la arquitectura en estos tiempos nebulosos.



**TIEMPO-PROCESO DE LA TESIS**  
Superpuesto al esquema de tiempo-vivo de Agustín García Calvo

[207]

### VISITA A OBRAS DE PMdR



### TESIS



### CONCLUSIONES

La actitud que se busco destacar es la de hacer sentir una necesidad. ¿Qué necesidad?:

- **La de recuperar la actividad de pensar y hacer arquitectura como un Tiempo Duración frente a la Sucesión y fragmentación actual.**

Luego lo que se vio es que en la Obra de PMdR:

- **El propio acto solidario de “convocar” dilata el tiempo.**

Convocar es para PMdR:

- **Un modo de imaginar “Cosas que todavía no existen”, es decir, “La ciudad para todos”.**

Este modo de imaginar “La ciudad para todos” es:

- **La manera de abordar el problema de proyecto; el uso de la historia y sus memorias de la infancia; la confianza en la técnica; el encuentro con sus colaboradores; las maquetas de papel y sus croquis en soledad que: liberan a PMdR de la sucesión del tiempo al hacerlo recuperar la Duración.**

¿Qué implica para PMdR recuperar la Duración?:

- **Liberarlo del Problema que da origen a esta investigación.**

¿Cuál es el problema de esta investigación?

- **La fragmentación en el hacer arquitectónico.**

## **XVIII. BIBLIOGRAFÍA**

### **Textos Teórico-filosóficos:**

BAUMAN, Zygmunt. Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre. Tusquets. Buenos Aires. 2017.

BENJAMIN, Walter. Tesis sobre la Historia y otros fragmentos. Prohistoria, Buenos Aires, 2009.

BERGER, John. Sobre el dibujo. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

BERGER John e Yves. Rondó para Beverly. Alfaguara. Buenos Aires, 2015.

BERGER, John. Modos de ver. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BERGER, John – Mohr, Jean. Otra manera de contar. Mestizo. Murcia. 1998.

BERGER, John. El cuaderno de Bento. Alfaguara. Buenos Aires, 2012.

BERGER J., CHRISTIE J., HINCKLEY T., KUPPENS L. Cuatro horizontes. Una visita a la capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2015.

BERGSON, Henri. El Pensamiento y lo Moviente. Cactus, Buenos Aires, 2013.

BERGSON, Henri. La Energía Espiritual. Cactus, Buenos Aires, 2012.

BERGSON, Henri. La evolución creadora. Cactus, Buenos Aires, 2012.

BERGSON, Henri. Materia y Memoria. Cactus, Buenos Aires, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. De Bolsillo, Buenos Aires, 2012.

DEBORD, Guy. La Sociedad del Espectáculo. La marca, Buenos Aires, 2008.

DELEUZE, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Cactus, Buenos Aires, 2007.

DELEUZE, G. El Bergsonismo. Ed. Cátedra. Madrid, 1987.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. ¿Qué es la filosofía?. Anagrama, Barcelona, 2013.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre- textos, Valencia, 1994.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine1. Paidós, Barcelona, 1984.

DELEUZE, G. Lógica del sentido. Paidós. Buenos Aires, 2013.

DEL PERCIO, Enrique. Ineludible fraternidad. Conflicto, poder y deseo. Ciccus. Buenos Aires. 2014.

DIAZ, Tony. Tiempo y arquitectura. Infinito. Buenos Aires, 2009.

DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos. Andres Bello. Santiago de Chile. 1995.

GARCIA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Lucina. Zamora, 2001.

GARCÍA CALVO, Agustín. El placer de hacer con las manos. Jornada de Cestería Tradicional Gallega. Vigo. 1999.

HENRY, Michel. Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky. Siruela. Madrid, 2008.

MATURANA ROMESÍN, Humberto. El sentido de lo humano. Granica. Buenos Aires, 2010.

MATURANA ROMESÍN, Humberto. Amor y juego. Granica. Buenos Aires, 2011.

MATURANA ROMESÍN, Humberto y PÖRKSEN, Bernhard. Del ser al hacer. Granica. Buenos Aires, 2015.

MATURANA ROMESÍN, Humberto. La objetividad. Granica. Buenos Aires, 2015.

- NIETZSCHE, Friedrich. Consideraciones Intempestivas. Aguilar. Buenos Aires, 1959.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdad y mentira. Mil Uno, Buenos Aires, 2012.
- PIÑÓN, Helio. La forma y la mirada. Nobuko. Buenos Aires, 2005.
- PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann. Alianza, Madrid, 2012.
- QUETGLAS, Josep. Artículos de Ocasión. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2004.
- QUETGLAS, Josep. Escritos colegiales. Ed. Actar, Barcelona, 1997.
- QUETGLAS, Josep. Misceláneas de opiniones ajenas y prejuicios propios acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura. Revista El Croquis 92, Madrid, 1998.
- QUETGLAS, Josep. Revista El Croquis N° 49-50, pág. 22. 1991.
- VALÉRY, Paul. Miradas al mundo actual. Losada. Buenos Aires. 1954.
- VENTURI, Robert. Complejidad y contradicción en la arquitectura. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro. Ubu editora. SP. 2018.
- Textos sobre la Escuela Paulista:**  
ABRAHÃO VELVU SANOVICZ, Eduardo Luiz Paulo Riesencampf de Almeida e Pedro Paulo de Melo Saraiva, in M. Alves Pereira e L. Ferreira Prestes (a cura di), Sobre Arquitetura Brasileira e Ensino na Virada do Século. Depoimentos de Professores da FAUUSP, FAU/USP, São Paulo 2008, vol. I, pp. 111-119 e 309-318 e vol. II, pp. 687-706.
- A. GORELIK. Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina, UFMG, Belo Horizonte 2005.
- ANELLI Renato. Rino Levi. Arquitetura e cidade. A. Guerra, São Paulo 2001.
- ANELLI, Renato. Architettura contemporanea. Brasile. Motta, Milano 2008.
- ARTIGAS, Rosa. “Vilanova Artigas”, Instituto Lina Bo Bardi/Fundación Vilanova Artigas, Sao Paulo, 1997.
- A.R. Fontana FERRAZ, Arquitetura moderna das escolas “S” paulistas, 1952-1968: projetar para a formação do trabalhador, tesi di dottorato, relatore M.L. Caira Gitahy, FAU/USP, São Paulo 2008.
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil, Perspectiva, São Paulo 1981.
- BUCCI, A. São Paulo, razões de arquitetura. Da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes, R.Guerra, São Paulo 2010.
- CARVALHO FERRAZ, Marcelo; “Lina architecture and Brazil”, en “A+U: architecture and urbanism”, #2, febrero 1999, pág. 92-102.
- E. FIORIN, Arquitetura paulista: do modelo à miragem, tesi di dottorato, relatore V.M. Pallamin, FAU/USP, São Paulo 2009.
- EDUARDO DE ALMEIDA. Arquiteto brasileiro contemporâneo, R. Guerra, São Paulo 2006.
- FLAVIO MOTTA, Introduzione al Brasile, en «Zodiac», 6, mayo 1960, pp. 60-67.
- FRAMPTON, Kenneth, WISNIK, Guilherme; 2G#54 “Joao Vilanova Artigas”, Barcelona, Editorial. GUSTAVO GILI, 2010.
- G. FERRAZ, Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940, Museo de Arte de São Paulo, São Paulo 1965.
- MINDLIN, Enrique. “Arquitetura Moderna no Brasil”, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 1999.
- MOTTA, F. Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem, Nobel, São Paulo 1984.

RUBINO S., M. GRINOVER, M., Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi, Cosac Naify, São Paulo 2009.

R. WILLIAMS, Brazil, Reaktion Books, London 2009

R. SEGRE, Arquitetura brasileira contemporânea, Viana & Mosley, Petrópolis 2003.

R. VERDE ZEIN, Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser, in «ArqTextos», 2, segundo semestre 2002. ([http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/arqtextos/pdfs\\_revista\\_2/2\\_ruth.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/arqtextos/pdfs_revista_2/2_ruth.pdf)).

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

XAVIER, Alberto. Depoimentos de uma geração - arquitetura moderna brasileira. 2ª edição. : Cosac & Naify. São Paulo 2003.

VILANOVA ARTIGAS. Os caminhos da arquitetura moderna, Cosac Naify, São Paulo 2004.

WISNIK, G. O programa escolar e a formação da “escola paulista”, in A. de Francisco FERREIRA, M. GEIGER DE MELLO (a cura di), Arquitetura escolar paulista: anos 1950 e 1960, Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), São Paulo 2006, pp. 59-66.  
Instituto L. Bo e P. M. Bardi, Affonso Eduardo Reidy, Blau, Lisboa 2000.  
Instituto L. Bo e P. M. Bardi-Fundação Vilanova Artigas, Vilanova Artigas, Blau, Lisboa 1997.

#### **Textos sobre Paulo Mendes da Rocha:**

ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.

ARTIGAS, R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1957-1999. Cosac Naify, São Paulo 2000.

BOGÉA, Marta. Encontros con Paulo Mendes da Rocha. Arquitetura como uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento. Azougue editorial. Rio de Janeiro. 2012.

CORULLON, Martin. O que é arquitetura?. Archtrends. 2018.

DEL MONTE, José María García. Paulo Mendes da Rocha. Conciencia arquitectónica del pretensado. Nobuko. Buenos Aires, 2012.

MARTÍ ARÍS, Carlos. Paulo y Helio. Visions, nº41. Barcelona, 2005.

MAS LLORENS Vicente, VILLAC Isabel, GARCÍA-GASCO LOMINCHAR Sergio, OLIVER Isabel, VARELLA Pedro, CALAFATE Caio. Conversación con Paulo Mendes da Rocha. En blanco: revista de arquitectura, ISSN 1888-5616, Nº. 15, 2014, págs. 115-117

MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel. Mendes da Rocha. Gustavo Gili Barcelona, 1996.

OBIOL, Cecilia. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha. “Palimpsesto”. 2011, núm. 03, p. 2-5.

PEREZ MATA, Emilia. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

PIÑÓN, H. Paulo Mendes da Rocha. UPC-R. Guerra, Barcelona-São Paulo, 2002.

PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013.

PISANI, Daniele. Inverter e Desviar: O novo mundo por Paulo Mendes Da Rocha. Contravento 7, 2016.

ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes De Papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007.

SPIRO, A. Paulo Mendes da Rocha. Bauten und Projecte. Niggli, Sulgen-Zürich 2002.

TELLES, Sophia. “A arquitetura como ação”. Folha de São Paulo (Jornal de Resenhas), 9 de mayo de 1998.

VILLAC, Maria Isabel. Reconsiderar A História Da América: Arquitetura, Mito E Utopia. Oculum Ensaios, vol 10, núm. 2, julio-diciembre, 2013, pp. 257-265 Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, Brasil. Pág. 258.

WISNIK, G. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Número monográfico de «2G», 45, 2008.

WISNIK, G. Encontros Paulo Mendes Da Rocha. Azougue, Rio de Janeiro, 2012.

WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.

WISNIK, Guilherme. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

WOLF, José. Nós somos o urbano. Revista Arquitetura e Urbanismo, nº8, 1986.

**Tesis sobre Paulo Mendes da Rocha:**

DEL MONTE, José María García. De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da Rocha. Defendida en la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2006.

MORAES SOUTO, Ana Elisa. Projeto Arquitetônico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha. Defendida en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul. Facultad de Arquitectura, 2010.

OTONDO, Catherine. Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha. Defendida en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, FAU-USP, 2013.

VERDE ZEIN, Ruth. Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Defendida en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, 2000.

VILLAC, Maria Isabel. La construcción de la mirada. Naturaleza, Ciudad y Discurso en la Arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha. Defendida en la Universidad Politécnica de Cataluña, 2002.

**Documentales sobre Paulo Mendes da Rocha:**

ITAU CULTURAL. Metodología de trabajo – Ocupação Paulo Mendes da Rocha. 2018.

MENDES DA ROCHA, Joana. RUBANO Patricia. Tudo É Projeto. Documental. Brasil. 2017.

## **XIX. CRÉDITOS DE IMÁGENES**

[imagen de tapa] Croquis de PMdR, Pabellón de Brasil en Osaka. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[01, pág. 5] Fotografías de izquierda a derecha:

-PMdR en su escritorio junto a uno de sus colaboradores, Martin Corullon (Fuente: Javier Agustín Rojas).

-PMdR en su escritorio dibujando (Fuente: PISANI, D. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 351).

-PMdR en su escritorio confeccionando maquetas (Fuente: PISANI, D. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 13).

-PMdR en el SESC 24 de Maio. (Fuente: MENDES DA ROCHA, Joana-RUBANO Patricia. Tudo É Projeto. Documental. Brasil. 2017).

[02, pág. 14] Esquema de visita de obras de PMdR. (Fuente: propia.)

[03, pág. 15] Esquema de Tapas de libros utilizados, desde los cuales surgen los conceptos/variables de esta Tesis. (Fuente: elaboración propia.)

[04, pág. 16] Esquema de agrupación de Croquis de PMdR. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[05, pág. 17] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[06, pág. 18] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[07, pág. 19] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[08, pág. 20] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[09, pág. 21] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[10, pág. 22] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[11, pág. 23] Esquema de estructura de Tesis (Fuente: elaboración propia.)

[12, pág. 27] Fotografía del Hotel Guaraní, Asunción, Py. (Fuente: Klaus Henning.)

[13, pág. 27] Fotografía de la maqueta del Colegio experimental Paraguay-Brasil, Asunción, Py. (Fuente: Javier Rodríguez Alcalá.)

[14, pág. 28] Fotografía de la visita de PMdR a Asunción, Casa Fanego (Fuente: Sergio Fanego.)

[15, pág. 29] Tapa y contratapa del libro de BERGSON, Henri. El pensamiento y lo moviente. Ed. Cactus. Buenos Aires. 2013. (Fuente: elaboración propia.)

[16, pág. 33] Esquema de nociones de Tiempo según Bergson. (Fuente: elaboración propia.)

[17, pág. 35] Esquema de Presente dilatado según Bergson. (Fuente: elaboración propia.)

[18, pág. 39] Tapa del libro de GARCÍA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001. (Fuente: elaboración propia.)

[19, pág. 39] Esquema del Tiempo. (Fuente: GARCÍA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.)

[20, pág. 39] Esquema del Tiempo. (Fuente: GARCÍA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.)

[21, pág. 39] Esquema del Tiempo. (Fuente: GARCÍA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.)

[22, pág. 40] Esquema del Tiempo. (Fuente: GARCÍA CALVO, Agustín. Contra el tiempo. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.)

[23, pág. 52] Tapa y contratapa del libro de MATURANA ROMESÍN, Humberto. Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el patriarcado a la democracia. Ed. Granica. Santiago, Chile. 2011. (Fuente: propia.)

[24, pág. 43] Esquema del Tiempo vacío. (Fuente: GARCÍA CALVO, Agustín. *Contra el tiempo*. Ed. Lucina. Zamora, España. 2001.)

[25, pág. 43] Esquema del Tiempo lleno. (Fuente: elaboración propia.)

[26, pág. 44] Tapa y contratapa del libro de DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. *La huella de nuestros miedos*. Andres Bello. Santiago de Chile. 1995. (Fuente: elaboración propia.)

[28, pág. 46] Fragmento del libro de DUBY, Georges. Año 1000, año 2000. *La huella de nuestros miedos*. (Fuente: elaboración propia.)

[29, pág. 47] Tapa y contratapa del libro de BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets. Buenos Aires. 2017. (Fuente: elaboración propia.)

[30, pág. 50] Tapa y contratapa del libro de DEL PERCIO, Enrique. *Ineludible fraternidad. Conflicto, poder y deseo*. Ciccus. Buenos Aires. 2014. (Fuente: elaboración propia.)

[31, pág. 53] Tapa y pág. de Capítulo 1 del libro de DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La Marca. Buenos Aires. 2012. (Fuente: elaboración propia.)

[32, pág. 56] Tapa de la conferencia de GARCÍA CALVO, Agustín. *El placer de hacer con las manos*. Jornada de Cestería Tradicional Gallega. Vigo. 1999. (Fuente: elaboración propia.)

[33, 34, pág. 58] Fragmentos de la conferencia de GARCÍA CALVO, Agustín. *El placer de hacer con las manos*. (Fuente: elaboración propia.)

[35, pág. 59] Fragmentos de la conferencia de GARCÍA CALVO, Agustín. *El placer de hacer con las manos*. (Fuente: elaboración propia.)

[36, pág. 61] Fragmento de la conferencia de GARCÍA CALVO, Agustín. *El placer de hacer con las manos*. (Fuente: elaboración propia.)

[37, pág. 64] Captura de pantalla de DE ROSA, Enrique. Programa LNE del periodista Luis Novaresio. Buenos Aires. 17/09/2019. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6lp5xqgffAw>)

[38, pág. 78] Tapa del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel. Cosac Naify*. São Paulo. 2007. (Fuente: elaboración propia.)  
Tapa del libro de WISNIK, Guilherme. *Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha*, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

[39, pág. 79] Captura de pantalla de BENÍTEZ, Solano, TEDxAsunción, 2012. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=QEbvIJOdF5Y>)

[40, pág. 81] Fragmentos del libro ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel. Cosac Naify*. São Paulo. 2007. Pág. 12. (Fuente: elaboración propia.)

[41, pág. 83] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[42, pág. 84] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[43, pág. 85] Tapa y pág. de la entrevista del libro de WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. *Obra reciente*. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008. (Fuente: elaboración propia.)

[44, pág. 88] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[45, pág. 89] Foto del texto de CORULLON, Martin. *O que é arquitetura?*. Archtrends. 2018. (Fuente: <https://archtrends.com/blog/o-que-e-arquitetura/>.)

[46, pág. 90] Esquema del proceso de imaginación de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[47, pág. 93] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[48, pág. 94] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[49, pág. 97] Tapa e índice de la revista *El Croquis* N° 49-50. 1991. (Fuente: <https://elcroquis.es>)

[50, 52, 54, 56, pág. 99] Museo de los Coches de Lisboa, 2008. (Fuente: sitio web escritorio MMBB, <https://www.mmbb.com.br/projects/details/66/1>.)

[51, 53, 55, 57, pág. 99] Museo Guggenheim, Bilbao. Frank Gehry. (Fuente: capturas del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006.)

[58, pág. 100] Portada del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>)

[59, 60, 61, 62, 63, pág. 100-101] capturas del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>)

[64, 65, pág. 102] Capturas del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>)

[66, pág. 102] Pág. de Capítulo 1 del libro de DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. La Marca. Buenos Aires. 2012. (Fuente: elaboración propia.)

[67, pág. 103] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[68, pág. 104] Tapa y contratapa del libro de QUETGLAS, J. Artículos de ocasión. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2004. (Fuente: elaboración propia.)

[69, pág. 106] Museo de los Coches de Lisboa, 2008. (Fuente: sitio web escritorio MMBB, <https://www.mmbb.com.br/projects/details/66/1>.)

[70, pág. 106] captura del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>)

[71, pág. 107] Tapa del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. (Fuente: elaboración propia.)  
Tapa del libro de WISNIK, Guilherme. Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha, Gustavo Gili. Barcelona, 2010.

[72, pág. 107] Fragmento del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. Pág. 30 y 31 (Fuente: elaboración propia.)

[73, pág. 110] Fragmento del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. Pág. 30 y 31 (Fuente: elaboración propia.)

[74, pág. 111] Fotografías de izquierda a derecha:  
-Viaducto do Chá (Fuente: [www.fotografiasaereas.com.br](http://www.fotografiasaereas.com.br))  
-Museo de Arte de São Paulo, MASP (Fuente: Simon Plestenjak/UOL)

[75, pág. 112] PMdR confeccionando sus maquetas de papel (Fuente: <https://construir.pt/2020/09/10/paulo-mendes-da-rocha-doa-acervo-completo-a-casa-da-arquitectura/>)

[76, pág. 112] PMdR confeccionando sus maquetas de papel, del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. (Fuente: elaboración propia.)

[77, pág. 112] F. Gehry confeccionando sus maquetas, capturas del documental de POLLACK, Sydney. Sketches of Frank Gehry. 2006. (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=P951FaUM0e0>)

[78, pág. 114] PMdR confeccionando sus maquetas de papel, del libro de ROCHA, Paulo Mendes da. Maquetes de papel. Cosac Naify. São Paulo. 2007. (Fuente: elaboración propia.)

[79, pág. 116] Esquema de síntesis del tiempo-proceso de PMdR (Fuente: elaboración propia.)

[80, pág. 117] Croquis del plan piloto de Brasilia, Lucio Costa (Fuente: Arquivo Público do Distrito Federal/Fundo Novacap. Licença CC BY-NC-ND 3.0 BR.)

[81, pág. 118] FAU-USP en 1969, Vilanova Artigas. (Fuente: Reproducción/Fauusp)

[82, pág. 121] Defensa de Vilanova Artigas para Profesor Titular, conversando con el Profesor Flavio Motta, jurado. FAU-USP, 1984 (Fuente: [www.cauba.gov.br](http://www.cauba.gov.br))

[83, pág. 123] Corte del edificio de la FAU-USP, Vilanova Artigas (Fuente: <https://www.urbipedia.org>)

[84, 85, 86, 87, pág. 127] Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[88, pág. 128] Mapa del Tratado de Tordesillas, 1494. (Fuente: <https://abcblogs.abc.es/espejo-de-navegantes>)

[89, pág. 128] croquis de PMdRM, continente sudamericano (2009), con particular atención en las cuencas hidrográficas que cruzan las fronteras entre naciones. (Fuente: PISANI, Daniele. Inverter e Desviar: O novo mundo por Paulo Mendes Da Rocha. Contravento 7, 2016. Pág. 46)

[90, 91, 92, 93, Pág. 130] Bahía De Vitória, Vitória, Es, 1993. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[94, 95, 96, Pág. 133] Bahía de Montevideo, Uruguay, 1998. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[97, Pág. 135] Ubicación de los proyectos: Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê; Bahía de Vitória; Bahía de Montevideo (Fuente: Google Earth)

[98, Pág. 136] Mapa de Cuencas Hidrográficas de América. (Fuente: [www.hidrovia.org](http://www.hidrovia.org))

[99, pág. 137] Croquis de PMdR del MUBE. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[100, pág. 137] Croquis de PMdR de FGV. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[101, Pág. 139] Croquis de la memoria del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Wisnik, Guilherme. Paulo Mendes Da Rocha. Obra Reciente. Revista 2G N. 45, Barcelona, 2008.)

[102, 103, Pág. 140] Plantas del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Wisnik, Guilherme. Paulo Mendes Da Rocha. Obra Reciente. Revista 2G N. 45, Barcelona, 2008.)

[104, Pág. 141] Maqueta de Cais das Artes. (Fuente: Wisnik, Guilherme. Paulo Mendes Da Rocha. Obra Reciente. Revista 2G N. 45, Barcelona, 2008.)

[105, Pág. 141] Relación de Cais das Artes con el canal de Vitória (Fuente: Cleferson Comarela/Vixflydrones)

[106, Pág. 141] Loggia veneciana junto al canal (Fuente: [www.garciabarba.com](http://www.garciabarba.com))

[107, 108, 109, 110, 111, Pág. 142] Centro Cultural Georges Pompidou, París, Fr, 1971 (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[112, Pág. 143] Corte del Centro Cultural Georges Pompidou, París, Fr, 1971 (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[113, 114, 115, 116, 117 Pág. 145] Plaza Del Patriarca, São Paulo, 1992. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[118, pág. 147] Croquis de PMdR del MUBE. (Fuente: PISANI, D. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 224)

[119, 120, 121, pág. 150] Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[122, pág. 150] Lamina de detalle de la Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993. (Fuente: Pisani, D. Paulo Mendes Da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 275)

[123, pág. 151] Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993. (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[124, pág. 152] Foto de los puentes de la Pinacoteca del Estado, São Paulo, 1993. (Fuente: Nelson Kon)

[125, pág. 153] Rene Magritte, Clear ideas, 1958. (Fuente: [Https://Renemagritte.Org](https://Renemagritte.Org))

[126, pág. 155] En obra: Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Leonardo Finotti)

[127, pág. 155] Casa Mendes da Rocha en Butantã, SP, 1964 (Fuente: Leonardo Finotti)

[128, pág. 155] Casa Mario Masetti, São Paulo, 1967 (Fuente: Gui Morelli)

[129, pág. 155] Gimnasio del Club Atlético Paulistano, São Paulo, 1958 (Fuente: [www.plataformaarquitectura.cl/](http://www.plataformaarquitectura.cl/))

[130, pág. 156] Esquema de relaciones entre las distintas escalas de solidaridad en la Obra de PMdR (Fuente: elaboración propia)

[131, pág. 156] Croquis de PMdR, Pabellón de Brasil en Osaka. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[132, pág. 160] Croquis de las distintas obras de PMdR. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[133, pág. 161] Capturas del documental sobre la metodología de trabajo de PMdR (Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Doa5-ybNEyc>)

[134, pág. 162] De espaldas PMdR, dibujando un corte sobre los dos pizarrones verdes de su escritorio. (Fuente: MENDES DA ROCHA, Joana - RUBANO Patricia. Tudo É Projeto. Documental. Brasil. 2017.)

[135, pág. 167] Estadio Serra Dourada, Goiânia, 1973. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[136, pág. 168] Capilla de San Pedro, Campos de Jordão, 1987 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[137, pág. 169] Acuario Municipal de Santos, 1991 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[138, pág. 170] Bahía de Vitória, Vitória, 1993 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[139, pág. 171] Poupatempo Itaquera, São Paulo, 1998 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[140, pág. 173] Gimnasio del Club Atlético Paulistano, São Paulo, 1958 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[141, pág. 174] Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[142, pág. 175] Museo Brasileño de Esculturas, São Paulo, 1986 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[143, pág. 176] Plaza del Patriarca, São Paulo, 1992 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[144, pág. 177] Capilla de Nossa Senhora da Conceição, Recife, 2005 (Fuente: WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.)

[145, pág. 179] Foro de Avaré, São Paulo, 1961 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[146, pág. 180] Club de Orla, Guarujá, 1963 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[147, pág. 181] Casa en Butantã, São Paulo, 1964 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[148, pág. 182] Escuela infantil Jardim Calux, São Bernardo do Campo, 1972 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[149, pág. 183] Casa Gerassi, São Paulo, 1989 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[150, pág. 184] Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 1995 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[151, pág. 185] Master Plan del Campus de la Universidad de Vigo, Vigo, 2003 (Fuente: WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.)

[152, pág. 186] Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.)

[153, pág. 188] Sede Social del Jockey Club de Goiás, São Paulo, 1962 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[154, pág. 189] Casa Mario Masetti, São Paulo, 1967 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[155, pág. 190] Centro Cultural Georges Pompidou, París, 1971 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[156, pág. 191] Museo de Arte Contemporáneo de la USP, São Paulo, 1975 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[157, pág. 192] Edificio Jaraguá, São Paulo, 1984 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[158, pág. 193] Centro Cultural FIESP, São Paulo, 1996 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[159, pág. 194] Museo de los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: WISNIK, Guilherme. Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.)

[160, pág. 196] Tienda Forma, São Paulo, 1987 (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[161, pág. 197] Esquema de las distintas configuraciones posibles de constantes arquitectónicas que se encuentran en la Obra de PMdR. (Fuente: elaboración propia)

[162, pág. 198] Esquema de las distintas configuraciones posibles de constantes arquitectónicas que se encuentran en la Obra de PMdR. (Fuente: elaboración propia)

[163, pág. 202] DI COSIMO, Piero. Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità. Data incierta, aprox. 1490. (Fuente: <https://it.wikipedia.org>)

[164, pág. 203] MENDES DA ROCHA, Paulo. Pabellón de Brasil. Osaka, Japón, 1969. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[165, pág. 208] Reproducción de los paneles confeccionados por Flavio Motta para la muestra prevista en el Pabellón de Osaka. (Fuente: PISANI, D. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 184 )

[166, pág. 209] Reproducción de los paneles confeccionados por Flavio Motta para la muestra prevista en el Pabellón de Osaka. (Fuente: PISANI, D. Paulo Mendes da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 185 )

[167, pág. 210] La oca Yanomami una gran cubierta común. (Fuente: <https://pt.wikipedia.org>)

[168, pág. 210] Aterro do Flamengo en Rio de Janeiro. (Fuente: Nelson Kon)

[169, pág. 210] Croquis de PMdR del Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[170, pág. 211] Congreso Nacional de Brasilia en construcción (Fuente: Marcel Gautherot)

[171, pág. 211] Punto de apoyo del Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: <https://Arquitecturaviva.Com/Obras/Pabellon-De-Brasil-En-La-Expo-70>)

[172, pág. 212] Afiche del documental "Tudo É Projeto" de MENDES DA ROCHA, Joana - RUBANO Patricia. Brasil. 2017. (Fuente: Vimeo)

[173, pág. 214] Affonso Eduardo Reidy, Aterro do Flamengo en Rio de Janeiro. (Fuente: Marcel Gautherot)

[174, pág. 214] Croquis de PMdR, continente sudamericano (2009), con particular atención en las cuencas hidrográficas que cruzan las fronteras entre naciones. (Fuente: PISANI, Daniele. Inverter e Desviar: O novo mundo por Paulo Mendes Da Rocha. Contravento 7, 2016. Pág. 46)

[175, pág. 214] Punto de apoyo del Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: <https://Arquitecturaviva.Com/Obras/Pabellon-De-Brasil-En-La-Expo-70>)

[176, pág. 215] FAU-USP en 1969, Vilanova Artigas. (Fuente: Reproducción/Fauusp)

[177 pág. 215] Vacío central de la oca Yanomami (Fuente: <https://pt.wikipedia.org>)

[178, pág. 215] Cubierta del Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[179, pág. 216] Giovanni Paolo Pannini. Expulsion of the Moneychangers from the Temple (Fuente: <https://Es.Wikipedia.Org>)

[180, pág. 216] Croquis de Oscar Niemeyer, cruce de los ejes fundacionales de Brasilia (Fuente: Pisani, D. Paulo Mendes Da Rocha: Obra Completa. Gustavo Gili, 2013. Pág. 189)

[181, pág. 216] Pilar simbólico del Pabellón de Brasil en Osaka, Japón, 1969 (Fuente: Artigas R. Paulo Mendes Da Rocha: Projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[182, pág. 217] Ubicación del escritorio de PMdR y el de sus colaboradores más cercanos (Fuente: Google Earth)

[183, pág. 218] PMdR en su mesa de trabajo (Fuente: [www.caubr.gov.br](http://www.caubr.gov.br))

[184, pág. 219] PMdR en su escritorio junto a uno de sus colaboradores, Martín Corullon (Fuente: Javier Agustín Rojas)

[185, pág. 221] Croquis del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Wisnik, Guilherme. Paulo Mendes Da Rocha. Obra Reciente. Revista 2G N. 45, Barcelona, 2008.)

[186, Pág. 221] Croquis Del Museo De Los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: Sitio Web Escritorio Mmbb, <https://Www.Mmbb.Com.Br>)

[187, pág. 222] Encuentros transoceánicos en la Obra de PMdR. (Fuente: elaboración propia)

[188, pág. 223] Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Vitor Juvini)

[189, pág. 223] Museo de los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: sitio web escritorio MMBB, <https://www.mmbb.com.br>)

[190, pág. 224] Maqueta del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Leonardo Finotti)

[191, pág. 224] Maqueta del Museo de los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: Leonardo Finotti)

[192, 193, 194, pág. 225] Fotografías del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: sitio web escritorio METRO ARQUITETOS, <https://metroarquitetos.com.br>)

[195, 196, 197, pág. 225] Fotografías Museo de los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: sitio web escritorio MMBB, <https://www.mmbb.com.br>)

[198, pág. 226] Corte del Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória, ES, 2007 (Fuente: Wisnik, Guilherme. Paulo Mendes Da Rocha. Obra Reciente. Revista 2G N. 45, Barcelona, 2008.)

[199, pág. 226] Corte del Museo de los Coches, Lisboa, 2008 (Fuente: sitio web escritorio MMBB, <https://www.mmbb.com.br>)

[200, pág. 227] Esquema de relaciones de PMdR y sus colaboradores con las FAU- USP y sus dos grandes maestros. (Fuente: elaboración propia)

[201, pág. 229] Esquema de síntesis del proceso llevado adelante en esta investigación. (Fuente: elaboración propia)

[202, pág. 230] *Ibidem.*

[203, pág. 231] *Ibidem.*

[204, pág. 232] *Ibidem.*

[205, pág. 237] Ciudad y Puerto Fluvial de Tietê, SP, 1980. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[206, pág. 238] Bahía de Vitória, Vitória, ES, 1993. (Fuente: ARTIGAS R. Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006. Cosac Naify, São Paulo 2007.)

[207, pág. 240] Esquema de Tiempo-Proceso de la Tesis. (Fuente: elaboración propia)

[208, pág. 241] Esquema de Tiempo-Proceso de la Tesis. (Fuente: elaboración propia)

[Imagen de contratapa] Croquis de PMdR, Museo y Teatro Cais das Artes, Vitória. (Fuente: WISNIK, Guilherme, Paulo Mendes da Rocha. Obra reciente. Revista 2G n. 45, Barcelona, 2008.)

## **XX. AGRADECIMIENTOS**

A Petra, por acompañarme.

Al doctorado de la FADU-UBA, desde los coordinadores, la propia comisión, sus jurados, docentes y compañeros de los distintos seminarios con los cuales se celebraron enriquecedores debates que fueron estímulos para la presente investigación. No quisiera dejar de nombrar aquí, a modo de pequeño homenaje y gratitud, a la estimada profesora Marta Zátanyi.

Al Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos (CEHAU) de la FAU UNNE por abrirme sus puertas como espacio de trabajo.

A mi Directora Ángela Sánchez Negrette, a mi Co-Directora Anna Lancelle y a mi Tutor Sergio Antonio Fernández por su acompañamiento y aportes constantes sin los cuales esta investigación no se habría llevado adelante. Si bien esta tesis es una labor solitaria, los conceptos más queridos han sido resultado de esta colaboración solidaria.

A Pedro Briend por su orientación y consejos en el largo camino del doctorado.

A Giacomo Favilli por el material facilitado y las fecundas charlas sobre São Paulo y PMdR que han contribuido a ampliar mi comprensión sobre la obra de éste.

A la beca recibida desde el CONICET sin la cual los primeros años de esta investigación habrían sido imposibles de sostenerse.

Y finalmente a todas las personas que directa o indirectamente participaron a lo largo de este proceso, incluso antes de que algunas de estas incertidumbres se volvieran una Tesis de Doctorado.

A todos, muchas gracias.  
Nicolás Berger

En memoria de Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), fallecido meses antes de finalizar esta Tesis.

