



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 1 - NÚMERO 1 - OCTUBRE DE 2014
MONTEVIDEO - URUGUAY

STREET ART

Arquitectura como lienzo

LILIANA CARMONA

Arquitectura y artes visuales

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

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

Curiosamente, el diccionario de la Real Academia Española reconoce entre las acepciones de «lienzo» no sólo la «tela preparada para pintar sobre ella» sino también la «fachada de un edificio o pared que se extiende de un lado a otro», como si la arquitectura estuviera predestinada a ser apropiada por la pintura como lienzo.¹

1. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. (2001 [citado el 8 de junio 2013]): disponible en <http://lema.rae.es/drae/>

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

Exploraciones cromáticas desde la arquitectura

Como señalaron Ántola y Ponte en el artículo «Montevideo no siempre fue una ciudad gris»,² diversos relatos de viajeros y documentos gráficos testimonian la intensa policromía de las fachadas hacia la segunda mitad del siglo XIX. A esta fisonomía producto del gusto local se opuso una serie de ordenanzas municipales dictadas entre 1911 y 1913, que establecieron la obligación de revocar los frentes exceptuando los materiales dispuestos para ser vistos y limitaron la pintura al blanqueo o la imitación de materiales de construcción.

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

La evolución de las técnicas constructivas y de las ideas en arquitectura contribuyó a reformular la ciudad en clave monocromática. En el entorno del 900 se pasó del revoque de *tierra romana* al de pórtland y mármol molido, sugerentemente denominado *símil piedra París*. En los años 30, con las primeras expresiones locales de arquitectura moderna, se impuso el revoque liso y con mica, llamado *revoque imitación*, que pese a evocar la piedra arenisca adquirió dignidad propia. La arquitectura moderna, al postular la verdad en el uso de los materiales, terminó por

2. Susana Ántola y Cecilia Ponte, «Montevideo no siempre fue una ciudad gris», *Arquitectura*, N° 263 (noviembre de 1993), 43-44.



FIGURA 1. DESTAQUE CROMÁTICO DE LA ORNAMENTACIÓN. HISTORIA Y PRESENTE.

erradicar las imitaciones y exponer los materiales con sus cualidades a la vista. Este concepto resulta heredero del pensamiento de John Ruskin, quien en su trascendente escrito «Las siete lámparas de la arquitectura» incluyó entre las mentiras inadmisibles «pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay...».³ En el marco de las ordenanzas y de la verdad proclamada, la policromía sobrevivió fuera de las áreas centrales, en un amplio repertorio de materiales afines al entorno suburbano y costero. También se exploró la integración entre artes visuales y arquitectura postulada por la arquitectura moderna, visible en las piezas escultóricas usadas por Vilamajó y en su mural de hormigón en la Facultad de Ingeniería; en los murales de la Escuela Torres García en las viviendas de Payssé Reyes y Leborgne; en las fachadas del Seminario Arquidiocesano de Payssé; y en el rosetón de la Iglesia San Pedro de Durazno, de Dieste, entre tantos otros casos.

El artículo de Ántola y Ponte finaliza con un giro al presente de la escritura, 1993, cuando la experiencia del reciclaje de vivienda estándar iniciada en los 80 estaba en plena expansión: «Actualmente, cierta añoranza por el color está reemplazando a ese “gris autóctono”, pero utilizando la policromía en función no sólo de individualizar cada obra, sino también de resaltar el ornato, de exaltar sus principios arquitectónicos antes sumidos en la sinfonía de grises».⁴ Atemperada como observación de las autoras, emerge la revalorización del uso del color. Las exploraciones cromáticas en

3. John Ruskin, «La lámpara de la verdad», en *Las siete lámparas de la Arquitectura*, trad. de Manuel Crespo y Purificación Mayoral (México: Coyoacán, 1994), 12.

4. Ántola y Ponte, *op. cit.*, 44.

las fachadas constituyeron un rasgo característico de los reciclajes que usaron un código polisémico. El cambio de imagen mediante el color pretendió resignificar aquellas arquitecturas grises, *aggiornarlas* en el nivel de la percepción visual y así prestigiarlas con la señal contemporánea. La otra clave fue diferenciar cromáticamente los dispositivos constructivos y ornamentales (pilastras, cornisas, molduras, etcétera), enfatizando la impronta figurativa y artesanal para hacer aflorar el aura histórica dignificante. Así, el color en los reciclajes sirvió a dos fines aparentemente contrapuestos al valorizar lo contemporáneo y lo histórico (F. 1).

Operación bisagra y su diseminación

El despojamiento del prejuicio al color iniciado con los reciclajes habilitó nuevas experiencias de profesionales y del «gusto popular imitando al arquitecto», con opciones más estridentes y menos conceptuales. Desde la periferia de la disciplina, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)⁵ vislumbró en este cambio de la cultura visual urbana el potencial de las fachadas para ser usadas como lienzo.

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

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

Calle Emilio Reus

La intervención que marcó el pasaje de la pintura como recurso expresivo de la arquitectura a su uso como manifestación artística sobrepuesta fue la realizada en 1992-1993 por estudiantes y docentes de la ENBA en las fachadas de la calle Emilio Reus, en el Barrio Reus al Norte.⁶

El tramo se caracteriza por la sucesión de viviendas en dos pisos, cuyo lenguaje ecléctico historicista marca un ritmo vertical alternando vanos con arcos de medio punto y muros con pilastras y almohadillados. El conjunto se ensambla en horizontal por la continuidad sugerida por balcones enrejados, cornisas y pretilos con balaustrada.

Usando el criterio de los reciclajes, la pintada reconoció las unidades compositivas y el sistema expresivo. Como recurso unificador se pintaron de blanco las pilastras, molduras, balcones y



FIGURA 2. POLICROMÍA Y FRAGMENTACIÓN. PEATONAL EMILIO REUS.

cornisas, mientras que el color de fondo varía en cada vivienda. Esta pauta inicialmente simple, que aumenta la visibilidad del ornamento historicista, se complejiza con un juego secundario de matices en las medialunas de los vanos, zócalos y puertas a cuarterones. La paleta de colores –entre el *art nouveau* y el posmoderno–, con lilas, celestes, rosas, violetas, turquesas y amarillos, resulta extravagante en su combinación. Si bien la superficie de cada color se corresponde con algún elemento de la composición arquitectónica, la excesiva fragmentación y variedad cromática interfiere en la lectura de conjunto. Las fachadas cobraron una presencia dominante en la peatonal, pero no es su cualidad tectónica lo que se impone a los sentidos sino la expresión pictórica sobrepuesta, como escenografía pintada en un telón. El tramo adquirió identidad como colorido collage en un entorno de casas grises, y con ello se dislocó su pertenencia a una unidad ambiental mayor (F. 2).

La intervención acordada con los propietarios concilió sus aspiraciones con las de la ENBA, afiliada a la corriente de pensamiento que promueve democratizar el arte, sacándolo de los

museos y llevándolo a los ambientes cotidianos para desarrollar la sensibilidad estética en un público más amplio. Para los vecinos fue la oportunidad de dignificar su espacio vital visualmente degradado y producir nuevos significados de identificación con las viviendas.

Desde la crítica arquitectónica, la intervención fue evaluada como afectación al valor patrimonial de bienes con estatuto de monumento histórico, por alterar su carácter y ocultar bajo una nueva materialidad las cualidades originales del revoque. Esta crítica se aplica en general a las obras que cubren con pintura revoques *similar piedra o imitación*, ya que estos identifican varias décadas de arquitectura uruguaya. Mientras que los revoques envejecen con nobleza, la pintura requiere mantenimiento frecuente, labor que no entusiasma lo suficiente una vez pasada la novedad. De este deterioro da testimonio un artículo de 2008: «los colores del mural realizado en 1992 [...] –y vueltos a pintar años después– lucen pálidos. En la peatonal y sus alrededores algunas fachadas están descascaradas o completamente despintadas».⁷

7. «Reus al Norte, barrio en recuperación», La red 21 (13 de octubre de 2008 [citado el 31 de julio de 2013]): disponible en <http://www.lr21.com.uy/comunidad/335062-reus-al-norte-barrio-en-recuperacion>

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

9. Ver: Antonio Herrera Casado, «Escariche pintada de arte», en *Viajes uno por uno* (27 de julio de 2002 [citado el 1 de agosto de 2013]): disponible en <http://viajesunoporuno.blogspot.com/search?q=escariche>

Museo abierto San Gregorio de Polanco

En 1993, el impacto mediático de las pintadas aumentó con la transformación del tranquilo poblado San Gregorio de Polanco⁸ en el primer museo abierto de artes visuales en América Latina.

La iniciativa fue del Servicio Ecuménico para la Dignidad Humana, que estaba elaborando planes de desarrollo para San Gregorio y propuso imitar la experiencia de Escariche, un poblado español de agricultores conocido como «el pueblo de las pintadas» tras los murales realizados en 1986.⁹ El proyecto fue asumido por autoridades locales, vecinos y un movimiento de artistas de Montevideo. Durante diez días, cincuenta y seis artistas nacionales pintaron los primeros veintiséis murales, entre ellos Tomás Blezio y Augusto Esolk, de San Gregorio; Gustavo Alamón, Gustavo Alsó, José Luis Invernizzi, Dumas Oroño, Clever Lara con el colectivo Muros para Mirar y estudiantes y docentes del IEN-BA. Las obras se ubicaron en la avenida General Artigas desde la ruta hasta la plaza y por la calle Esc. Arturo Mollo entre la plaza y la playa.



FIGURA 3. TROMPE L'OEIL DE CLEVER LARA. SAN GREGORIO DE POLANCO.

Con distinto criterio al usado en el Barrio Reus, el color adquirió autonomía respecto de la arquitectura, apropiándose de sus muros para desarrollar narrativas pictóricas. El tanque de agua intervenido por el Taller Lara anuncia en la entrada la identidad travestida de San Gregorio. Próxima al tanque, una casa en esquina se vincula a él por el argumento de una cinta de telar que se asoma ondulante en las escenas. En varias obras se aplicó el recurso ilusionista del *trompe l'oeil*¹⁰ para sugerir espacialidades y contextos imaginarios que operan como sustitución de la realidad. La parca construcción de la iglesia resulta resemantizada con la aparición de molduras y una galería lateral. Otros murales recrean el horizonte del río no visible o evocan los frutales de un jardín oculto tras el cerco pintado. Internándose por la avenida aparecen representadas nueve etapas de la historia del lugar, desde sus pobladores nativos hasta el balneario contemporáneo, pasando por el mítico origen de Carlos Gardel. Los murales de Alsó homenajean a Torres García y Joan Miró, mientras que la obra colectiva de los niños tiene rasgos de expresionismo y grafiti. Alamón en su pintura «El poder», sobre la fachada de un restorán, representó una guardia real con un chef y una camarera «por estar dispuestos a servir sin ser serviles».¹¹ Otros mensajes que emergen de la pintura son el reclamado puente sobre el Río Negro y la advertencia de Juárez para una población de pescadores en su mural «La lucha por el último pez» (F. 3).

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

11. Alfredo Alzugarat, «Museo en las orillas del río donde fue concebido Gardel», *El País* (21 de mayo de 2000), 5.

En los años siguientes el museo se amplió con murales en el interior de edificios públicos, esculturas en espacios abiertos y nuevos murales urbanos de artistas nacionales y extranjeros, en los que predominan los temas americanistas. Un folleto publicado en 2008¹² da cuenta de un museo vivo que en quince años incorporó unas cincuenta obras entre murales nuevos, restauraciones, sustituciones, recreaciones del mismo autor y esculturas. En 2013 se festejaron los veinte años con una actividad de integración entre artistas, pobladores y turistas que pintaron una «alfombra» de ciento cincuenta metros en la avenida General Artigas. La experiencia de San Gregorio superó en vitalidad a su referente, ya que «luego que pasó la fiebre ornamentista por Escariche, nada se ha vuelto a hacer».¹³

En una nota de 1996, el periodista y artista plástico Sergio Altesor¹⁴ señaló que los pobladores se limitaban a opinar que las pinturas «no molestan, no son provocativas», «son todas cristianas», aunque coincidían en que habían transformado la ciudad, su desarrollo turístico, comercial e inmobiliario. Altesor destacó las virtudes de una política cultural imaginativa unida a una política de desarrollo, pero advirtió sobre el riesgo de «transformar a las artes plásticas en un mero instrumento de intereses económicos [...], su acción fundamental [...], es influir en el hombre, evocando en él una determinada postura estética ante la realidad». Su reflexión trasluce cierta desilusión sobre el efecto del «arte a la calle» en los pobladores, que lejos del goce estético evaluaron las obras desde la ética y el imaginario provocativo del *street art*. En el contexto contemporáneo en que las ciudades apelan a un rasgo de identidad para reflotar su economía, hay que evitar los extremos que llegan a bastardear el lugar, como en el poblado español Júzcar, pintado totalmente de celeste para servir de locación a una película de los Pitufos.¹⁵

Desde la perspectiva de la arquitectura como lienzo, la mayoría de las construcciones intervenidas no alcanza el estatus de arquitectura: aberturas estándar de barraca, muros lisos y cornisas como proyección de la losa, cuando no hay chapa o quincho. Las menos ostentan la dignidad sobria de los vanos bien proporcionados, arcos de medio punto y sencillas molduras. Sólo en estos últimos casos los discursos se superponen y lo pictórico se percibe como maleza invasiva; por el contrario, cuando el soporte es una

12. José Antonio Pereira, *San Gregorio de Polanco. Primer museo abierto de artes plásticas de Latinoamérica* (Tacuarembó: Intendencia Municipal de Tacuarembó, 2008).

13. Herrera Casado, *op. cit.*

14. Sergio Altesor, «Las artes plásticas a la calle. Colores urbanos», *Brecha* (12 de abril de 1996), 22-23.

15. Ver: «Bienvenidos a Júzcar, el pueblo de los Pitufos», *Viajeros Blog* (10 de junio de 2011 [citado el 10 de agosto de 2013]): disponible en <http://viajerosblog.com/bienvenidos-a-juzcar-el-pueblo-de-los-pitufos.html>

obra menor, una medianera, un cerco o un contenedor, el efecto es dignificante y el mural transfigura lo residual en protagonista, resignificando el espacio público.

La calidad artística de los murales es variada, y aunque quizá carecen del esmero de las obras hechas para perdurar, se adecuan al rol urbano. El uso recurrente del *trompe l'oeil* podría cuestionarse desde el criterio de «verdad» de Ruskin, quien sostenía que ningún material debe ser representado con engaño y que la pintura reconocida como tal no es engaño.¹⁶ No obstante, en San Gregorio la ilusión de realidad de los murales está contaminada de un lenguaje surrealista por la selección de los objetos representados, su puesta en escena y su escala. De ahí que el resultado sean paisajes imaginarios cuya seducción radica en la irónica ilusión de realidad de lo irreal.

Grupo N° 5 de casas económicas Rossell y Rius

En 2008, el IENBA replicó la actuación desarrollada en el Barrio Reus tomando como objeto de intervención el Grupo N° 5 de casas económicas Rossell y Rius.¹⁷ La elección no parece casual, ya que ambos conjuntos se perciben como emprendimientos unitarios. Tanto por su sentido filantrópico como por la innovación constructiva, el Grupo N° 5 integra la historiografía de la arquitectura nacional. Su imagen urbana es austera y digna. Las fachadas de dos niveles con alineación frontal tienen como único ornato las buñas del revoque, chambranas y cornisas de sobrio diseño. Las esquinas en ochava se jerarquizan con un pretil más alto que alberga el nombre del conjunto en letras de molde y pocos detalles modernistas.

La intervención fue concebida como actividad curricular de extensión universitaria y se realizó por convenio entre la Universidad de la República (UdelaR) y la Intendencia de Montevideo, que realizó las reparaciones de fachadas, veredas y alumbrado. Docentes y estudiantes presentaron la propuesta a los vecinos, quienes aceptaron con entusiasmo. El diseño se basó en proyectos de estudiantes, seleccionados por su facilidad de ejecución; los colores siguen un «patrón guía» que se repite en las tres fachadas. Se usó una paleta más baja que la del Barrio Reus, donde las

16. Ruskin, *op. cit.*, 11.

17. El Grupo N° 5 de casas económicas es uno de los tres conjuntos realizados por Alejo Rossell y Rius en el barrio fabril del Reducto, para arrendar a obreros a precios bajos. Fue construido en 1910, con frente a la avenida Garibaldi, Rocha y Marcelino Sosa. Comprende 48 viviendas distribuidas en cuatro islotes de dos pisos separados por pasajes peatonales, siguiendo principios higienistas y pintoresquistas. En los tres conjuntos se experimentó sin mucho éxito el sistema constructivo liviano patentado en 1906 por Rossell y Rius; el Grupo N° 5 fue el último en construirse, por lo que se aproxima más al sistema tradicional. En 2001 fue declarado Bien de Interés Departamental.



FIGURA 4. ABSTRACCIÓN LÚDICA. GRUPO N° 5 DE CASAS ECONÓMICAS ROSSELL Y RIUS.

mezclas incluían el blanco para que «los colores respiraran entre sí», mientras que aquí se incorporó el negro.¹⁸ En los muros predominan colores cálidos: amarillo, terracota, rojo; en las aberturas aparecen los fríos y neutros: celestes, azules y grises. Como criterio unificador se mantuvo en todo el contorno el color de zócalos, cornisas y pretiles. Entre estas franjas constantes se alternan planos de color, que quitan visibilidad a las buñas y cuya extensión varía aleatoriamente en horizontal y vertical. Las chambranas de la parte superior de las aberturas se distinguen por color, pero quedan absorbidas en recuadros que crean una falsa ilusión de relieve en todo el contorno. Algunos criterios surgen de la lógica arquitectónica y otros resultan arbitrarios, como las franjas que unen ventanas. La pauta proyectual de la materialidad arquitectónica basada en la repetición se ve distorsionada por la variedad cromática de la nueva expresividad superficial, lúdica y geométrica. La pintada intensificó la lectura del conjunto como pieza urbana, pero al mismo tiempo lesionó su capacidad para integrarse al entorno (F. 4).

18. «Intervención. Bellas Artes da color al Reducto», *El País* (16 de diciembre de 2008 [citado el 30 de julio de 2013]): disponible en http://historico.elpais.com.uy/08/12/16/pciuda_387662.asp

La repercusión pública registró mensajes disidentes, en una modalidad de polémica soterrada, derivada de que ambas posturas provenían de la UdelaR. El Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura realizó un informe, redactado por Laura Alemán,¹⁹ en el que exhorta a «frenar este tipo de operaciones en la ciudad», ya que «supone ignorar que el hecho arquitectónico involucra sus propios recursos cromáticos y expresivos y que éstos deben ser comprendidos y respetados en su identidad». Plantea que esta práctica, que afecta a menudo piezas edilicias de calidad y degradadas, se basa en una «ficción conceptual: la ilusión de que el color califica y mejora por sí mismo las obras sobre las que se aplica». Este concepto aparece profundizado en un artículo de prensa de Alemán,²⁰ en el que la autora interpreta la pintada como una «intención correctiva latente» para «enmendar la imagen del edificio».

El IENBA tuvo su éxito de prensa, con entrevistas a docentes y vecinos²¹ que compartieron la visión positiva; los vecinos ganaron con la recuperación de un ambiente degradado y los estudiantes de arte lograron llevar su práctica al espacio público.

Un artículo de Ina Godoy²² parece haber orientado las preguntas a los docentes buscando respuestas a los cuestionamientos formulados por Alemán. Informó que la elección del Grupo N° 5 surgió en una reunión del director del IENBA con el intendente de Montevideo, hecho curioso, ya que por tratarse de un Bien de Interés Departamental está protegido por la comuna. El director destacó su ubicación en un «barrio popular por el que transita mucha gente, tal vez con poca costumbre de asistir a lugares en los que se pueden apreciar las artes plásticas». La elección consideró por tanto supuestos no fundamentados, como que el arte no es una afición popular y que la práctica de estudiantes tiene estatus de arte. Otro profesor explicó que «el tipo de arquitectura resultó un soporte plano, frontal, casi escenográfico, que permitió un muy buen ensayo respetando el austero dibujo de las fachadas». Así explicitó, sin reservas, los aspectos criticados desde la visión patrimonialista: la consideración de la arquitectura como «soporte», su percepción como «plano frontal», abstrayéndose de su condición tridimensional, y su apreciación «escenográfica», artificial. Como aparente respuesta a la «intención correctiva latente» señalada por Alemán, el director del IENBA explicó

19. Laura Alemán, *Sobre la intervención del IENBA en el Grupo N° 5 de Rossell y Rius* (Montevideo: inédito, 2009).

20. Laura Alemán, «Colorín, colorado... un cuento inacabado», *La Diaria* (23 de marzo de 2010 [citado el 15 de junio de 2013]): disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/colorin-colorado-un-cuento-inacabado/>

21. «Intervención. Bellas Artes da color al Reducto».

22. Ina Godoy, «Alegrís», *La Diaria* (23 de marzo de 2010 [citado el 31 de agosto de 2013]): disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/3/alegris/>

que «la preocupación nunca fue restaurar una edificación de 100 años, sino adecuar ese espacio a la idiosincrasia de la gente del siglo XXI, con las visiones, ilusiones, pesares y sensaciones propias de este momento»; pero no se indagó si los vecinos hubieran quedado satisfechos con una restauración respetuosa del original. El artículo culmina con una especie de oda al color por el profesor, que revela la incomprensión de la arquitectura como arte: «Es evidente la importancia de conservar la arquitectura testimonial, pero no por eso debemos imponer una estética de Panteón Nacional en toda la ciudad».

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

Liceo N° 4 Juan Zorrilla de San Martín

La polémica sobre la intervención plástica de arquitecturas significativas resurgió con el *street art* realizado en el Liceo Zorrilla en 2013.²³ El edificio es considerado un ejemplo representativo de la arquitectura moderna de los años 40 en Uruguay. Caracteriza a su entorno con el espacio de acceso, contenido entre el volumen curvo de la biblioteca, el prisma de la caja de escalera, el potente alero y la escalinata. Sobre el alero, un gran plano ciego contiene el único elemento figurativo, una placa escultórica obra de José Luis Zorrilla de San Martín. El volumen articulado es recorrido por las fajas horizontales del basamento pétreo, paños revocados, ventanales y alero con cornisa, en tanto los pilares definen un ritmo vertical. La composición, con base geométrica y plasticidad volumétrica, presenta influencias de la arquitectura holandesa y del expresionismo alemán.

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

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



FIGURA 5. NARRATIVA PICTÓRICA VERSUS ABSTRACCIÓN MODERNA.
LICEO JUAN ZORRILLA DE SAN MARTÍN.

de la Administración Nacional de la Educación Pública realizar un mural en toda la fachada, para *aggiornar* su imagen con una intervención que no fuera objeto de «vandalismo». El Codicen apoyó la iniciativa y anunció la posibilidad de replicar la experiencia en otros liceos.²⁴ El boceto fue realizado por artistas callejeros que gozan de reconocimiento internacional: Felipe González, Nicolás Sánchez –alias Alfalfa– y Camilo Núñez.²⁵

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

24. «Arte callejero para recuperar la fachada del liceo Zorrilla», *Subrayado* (30 de abril de 2013 [citado el 15 de junio de 2013]) Canal 10: disponible en <http://subrayado.com.uy/Site/noticia/23082/Arte-callejero-para-recuperar-la-fachada-del-Liceo-Zorrilla>

25. «Aristóteles y Platón en la fachada del Zorrilla», *La República* (16 de abril de 2013 [citado el 3 de setiembre de 2013]): disponible en <http://www.republica.com.uy/murales-en-el-zorrilla/>

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

La nueva imagen del edificio fue divulgada en diversos medios, incluyendo un programa televisivo con testimonios de usuarios y artistas.²⁶ Para el director del liceo resulta «impensable» mantener el local como era en la década del 50 y asocia el «silencio del mundo adulto» con una «etapa de desacomodo»; asume su iniciativa como parte de un crecimiento personal que le permitió romper esquemas. Los estudiantes consideran que esta expresión artística es más afín a la gente del liceo que los grafitis y propagandas.²⁷ Por su parte, Alfalfa, con su reconocida trayectoria, se siente «orgulloso de estar pintando un ícono histórico y cultural como es el Liceo Zorrilla».²⁸

En estas expresiones de satisfacción personal, como la del director de una institución donde se inician estudios de arquitectura y la de un artista urbano, parecen estar ausentes las consideraciones al valor artístico propio del edificio intervenido. En sus discursos subyace la relevancia de la apropiación social del patrimonio, pero esta no debería legitimar la afectación de los valores artísticos e históricos. Este punto de vista quedó documentado en el informe solicitado por el Consejo de la Facultad de Arquitectura al IHA, redactado por el profesor William Rey, quien fuera presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.²⁹ El informe desarrolla el concepto de identidad del edificio basada en su formalización con elementos puros que «materializan un corpus visual de fuerte base abstracta», enfatizada por el contras-

26. «Street art Liceo Zorrilla», *Cámara testigo* (22 de abril de 2013): Teledoce.

27. «Arte callejero para recuperar la fachada del liceo Zorrilla».

28. «Aristóteles y Platón en la fachada del Zorrilla».

29. William Rey, *Informe: Liceo N° 4, Zorrilla de San Martín* (Montevideo: informe inédito del Instituto de Historia de la Arquitectura al Consejo de la Facultad de Arquitectura, mayo de 2013).



FIGURA 6. TRANSGRESIÓN Y MENSAJE. GRAFITI PRÓXIMO AL LICEO ZORRILLA.

te con la pieza escultórica. Y sostiene que la carga iconográfica de «estridencia cromática» genera un «desequilibrio visual que distorsiona varios aspectos del soporte arquitectónico». Advier-te que si bien los edificios de valor pueden transformarse según nuevas necesidades, ello exige «garantía de calidad y respeto a sus valores esenciales».

La finalidad de evitar el «vandalismo» sobre el edificio llevó a recurrir al arte urbano, apelando a los «códigos» entre artistas de respetar la obra ajena, pero el asunto resulta más complejo. El grafiti se caracteriza por su contenido de crítica social, la realización veloz y la ubicación en el espacio público en busca de impacto; su condición transgresora involucra al soporte y al mensaje (F. 6). El arte urbano o posgraffiti corresponde a una nueva etapa que incorpora otras técnicas (esténcil, póster, pintura mural, etc.) con mayores tiempos de ejecución; el propósito puede ser puramente artístico y las superficies de actuación en ocasiones son negociadas. Estos acuerdos de legitimación establecen una brecha entre ambas modalidades, que agrega una debilidad a la intervención en el liceo; si bien sus murales no han sido alterados (aunque un texto en la cola del dragón propone «rayen todo»), el espíritu grafitero sigue activo y sus gráficos trepan por los vidrios.

Artisticidad y significado

Si bien la arquitectura es considerada ciencia y arte, las modificaciones que se le admiten son menos restrictivas que para las artes visuales. A los atributos artísticos, históricos y de significación, la arquitectura agrega el valor de uso como condición *sine qua non*. Ya Vitruvio en su tratado de arquitectura (15 a. C.) identificó la utilidad entre sus principios fundantes. De acuerdo a esta distinción, una pintura de autor admite a lo sumo ser restaurada, y las intervenciones inexpertas provocan escándalo, como el de la anciana española que desfiguró el retrato de Cristo en la iglesia de Borja. En arquitectura las intervenciones de los especialistas se orientan por teorías vinculadas al devenir del concepto de patrimonio, con posturas que varían entre conservar en su estado presente y rehabilitar para restituir el valor de uso,³⁰ incluyendo la reconstrucción de obras emblemáticas (Patio de los Leones de la Alhambra, Campanile de Venecia, Pabellón de Barcelona). La cautela al intervenir se sustenta en considerar a la arquitectura como documento y como arte, pero como señala Daniel Mellado, existe dificultad para reconocer la obra de arte y cada género artístico requiere una educación específica para comprenderlo.³¹

La arquitectura como patrimonio cultural es además un patrimonio vulnerable, porque no se guarda en museos sino que está en uso, expuesta en la calle, pasible de obsolescencia, deterioro o agresión. Intervenirla implica una insatisfacción con su estado³², pero rehabilitarla no implica solamente restituir la posibilidad de uso sino mantener sus valores para transmitirlos.

En las intervenciones pictóricas analizadas, y en particular en el Liceo Zorrilla, se da la paradoja de que los usuarios no se identifican con el edificio como obra de arte sino con la adherencia cromática que afecta sus valores tectónicos. Ni los usuarios, ni los artistas, ni las autoridades percibieron la artisticidad del bien, y optaron por intervenirlo para *aggiornar* su significado; el equívoco puede atribuirse a la dificultad para aprehender el valor de la arquitectura moderna. En 1908 Adolf Loos proclamó la ornamentación como delito, con lo que incidió en el despojamiento del sistema iconográfico que otorgó a la arquitectura un carácter abstracto y hermético. El aparato de comunicación moderno apeló al «juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo

30. Antoni González señala que el deterioro del edificio puede formar parte de su biografía pero no forma parte de su esencia como arquitectura. «La restauración objetiva: un método para intervenir en el patrimonio arquitectónico», conferencia en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* (San Salvador de Bahía: 17 de mayo de 2013).

31. Daniel Mellado Paz, «El dilema del especialista. Algunos aspectos de la obra de arte y la tarea de su reconocimiento», en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* Salvador de Bahía: Universidad Federal de Bahía, 2013, 184.

32. Marco Dezzi Bardeschi, «La rehabilitación como conservación y proyecto: el futuro de la materia», conferencia en *Encuentro Internacional Arquimemória 4* (Salvador de Bahía: 16 de mayo de 2013).

la luz».³³ a la experiencia espacial y a la materialidad. Estos recursos, presentes en el Liceo Zorrilla, no fueron interpretados y ahora quedaron velados por el *street art* con su narrativa iconográfica de pregnancia visual. La apropiación social del patrimonio puede requerir actualizar los significados, pero como bien cultural amerita un proyecto de intervención que asegure la calidad y la permanencia de valores. Si la salvaguarda del patrimonio depende de su significación, el éxito demanda la divulgación continua a la comunidad, para hacer frente a una cultura «presentista» identificada por Hartog como una forma de estar en el tiempo en que el presente es omnipresente y no tiene más horizonte que sí mismo.³⁴

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

33. Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: 1923).

34. François Hartog, «Tiempo y patrimonio», *Museum International*, N° 227 (2005), 4-5.

Fuente de las imágenes

1. 5 y 6. Foto: Liliana Carmona.
2. Foto: Silvia Montero.
3. Foto: Inés Amorim.
4. Foto: Laura Alemán.