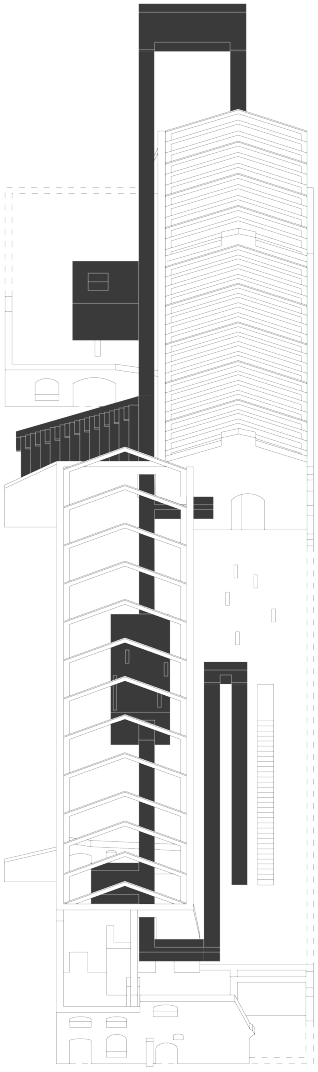
RUINA



C. ENSAYO

Aproximaciones

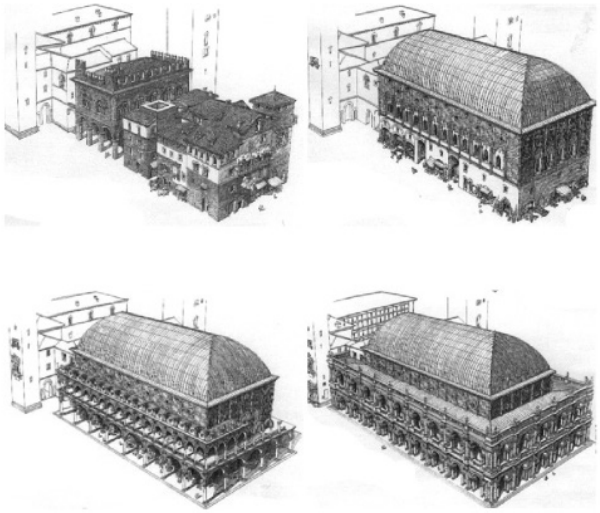
1.1. Conciencia Crítica

La “Conciencia Crítica” aparece en el momento cuando hay una conciencia de historia, una que define básicamente que existe una diferencia entre pasado y presente, asumiendo y distanciando dos condiciones, dando la oportunidad a apreciar un hecho, o rechazarlo.

Esta conciencia comienza a constituirse en el Clasicismo, hacia los siglos XV y XVI, momento de ruptura de estilo, dejando de lado el Gótico para buscar inspiración en una interpretación del arte clásico como modelo referencial.

La Basílica de Vicenza (imagen .a) de Palladio es un ejemplo de yuxtaposición de envolturas que demuestra la naciente conciencia crítica renacentista, operando sobre lo preexistente en una nueva totalidad. En la intervención se absorben todas las irregularidades de lo existente por medio del recurso del arco entre dos dinteles, otorgándole una apariencia homogénea que se articula con el espacio urbano circundante mediante el ritmo constructivo.

La identificación de la conciencia crítica incorpora la generación de una dualidad de lo nuevo con lo viejo y una coherencia respecto a las condiciones del lugar. Sin embargo, no existe una intención de devolver lo existente a un estado original, auténtico, sino una búsqueda de una nueva unidad ideal.



(a)

a. Andrea Palladio, Basílica de Vicenza

1.2. Posiciones desencontradas

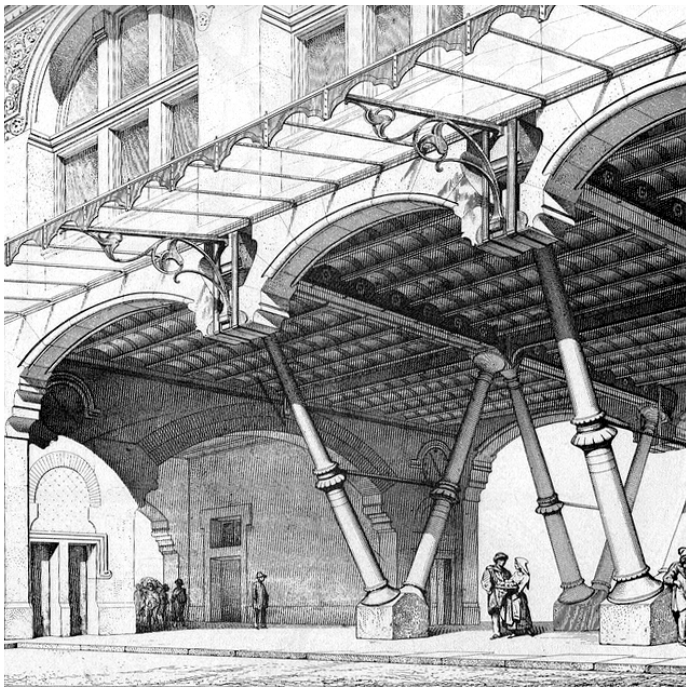
La verdadera conciencia sobre el pasado se da hacia finales del 1800, cuando se produce un cambio en la perspectiva de la inserción de lo nuevo, fundamentalmente con la incorporación de la técnica, la cual introduce cambios en los modos de producción de la obra y por ende en su conceptualización.

Viollet Le Duc, a partir de sus estudios analíticos sobre el gótico, propone una intervención que parte del pensamiento positivista abordando la práctica mediante la neutralidad, la polivalencia y la multiplicidad de las lógicas internas.
La búsqueda de la forma prístina (Capitel, 1988) será el objetivo primordial. El arquitecto debe deespojarse de sus ideas personales previas, intentando colocarse en el momento histórico del monumento en cuestión para encontrar la perfección formal de cada edificio en relación a su propia arquitectura. Así lo demuestran sus investigaciones de reinterpretación histórica (imagen .b), donde la coherencia entre la forma y construcción no se rompe al incorporar el hierro como material estructural.

Si el gótico era para Viollet la “verdadera” arquitectura en cuanto expresión perfecta de la disciplina, para Ruskin la “verdad” de la arquitectura era más moral que material o formal.

John Ruskin representa la conciencia romántica, moralista y literaria que se opuso a la teoría y la práctica de la restauración en estilo. Confía en la rigurosa conservación como único instrumento posible de la supervivencia de los edificios antiguos. La arquitectura muerta cumple su natural y biológico proceso y representa la trágica desaparición de la Edad Dorada, sugiriendo la emulación que el recuerdo de la misma nos brinda en el presente.

Las últimas décadas del siglo XIX se caracterizan por un mayor consenso conceptual, a partir de principios como preservación, mantenimiento y conservación, que de manera reflexiva buscan la ampliación de la idea de monumento y que progresivamente consolidarán el concepto de Monumento Histórico.
Alois Riegl, en El culto Moderno a los Monumentos, se refirió a los valores que permitirían analizarlos por su valor histórico o artístico, sometidos bajo el “kunstwollen” (voluntad artística). Con ello se podría distinguir los monumentos cuyo destino y función eran establecidos de antemano de aquellos otros que adquirían valor por sí mismos. Se consolida así la defensa conservadora de aquellos edificios y ornamentos urbanos que por su significado debían ser preservados.



(b)

b. Viollet le Duc, imagen del libro Entretiens sur l’architecture

1.3. Síntesis operativa

Fue el italiano Camilo Boito quien propuso una conciliación entre las ideas de Ruskin y la oportunidad de restaurar. Su influencia iniciará la erradicación de la práctica del falso histórico y la formación de una tradición nueva en el tratamiento de los monumentos, lo que llegará a conocerse como restauro cíentífico después de la sistematización de Giovannoni.

Su teoría consiste básicamente en aceptar la radical crítica de Ruskin, pero evitando participar de su visión fatalista en cuanto al necesario fin de los edificios, no permitiendo su ruina mediante diversos instrumentos técnicos y condenando las reconstrucciones por su condición falsaria. Propone siempre una mínima acción restauratoria, admitiéndose las adiciones nuevas tan sólo como medio extremo de consolidación, y exigiendo que éstas queden completamente diferenciadas de la obra antigua y reconocibles como añadidos.

Los principios de Boito tienen gran influencia en Gustavo Giovannoni, quien establece el concepto de integridad arquitectónica como defensa de una visión totalizadora de la obra monumental en su desarrollo histórico y entiende la actividad de restaurar como la conservación de los edificios del pasado de forma documental.

Giovannoni reacciona en contra del aislamiento urbano que sufrían los monumentos al eliminárseles agregados fuera de su plan para obtener unidad estética. Defendió así la conservación de la esencia urbana real de los monumentos y sus relaciones históricas con el entorno, enunciando el concepto de ambiente como definición urbana visual de los mismos constituyentes de su propia naturaleza. A pesar de sus posiciones encontradas con el modernismo y los arquitectos del ‘900, sus opiniones fueron tenidas en cuenta por los pensadores y artistas de vanguardia, logrando introducir en la Carta de Atenas: sobre el restauro de los monumentos (1931) la idea de respeto al verdadero entorno histórico de éstos. El monumento asume al contexto como consustancial a sus valores reconocibles: el lugar y la trama urbana le informan características de identidad.

Al final, la ambición de Giovannoni de salvaguardar la ciudad antigua se tornó inconsistente y ambigua. Era el propio reconocimiento de la ciudad como antigua, y no contemporánea, lo que impidió hacer otra cosa que “disecarla”. La salvaguarda de la ciudad como un monumento era la conservación total, la ciudad-museo.

1.4. Crísis del modelo y Contemporaneidad

Las teorías manejadas en las décadas del ‘20 y ‘30 se vieron en conflicto con las consecuencias de la segunda Guerra Mundial, cuando los procedimientos de principio de siglo se tornaron imposibles de llevar a cabo en esas circunstancias.

Se toma un abordaje sentimental a la restauración de los monumentos perdidos, ya que éstos toman un significado especial para el pueblo y su recuperación se vuelve una pieza importante para la reconstrucción del espíritu necesaria en la posguerra y como tal, se espera que sean recuperados de manera idéntica a como existen en la memoria colectiva.

La contracorriente al revival sistemático de postguerra serán asumidas por la Restauración Crítica (Pane, Bonelli, Brandi, Carbonara) cuyo mayor juicio contra la metodología de intervención anterior radica en el exceso de valoración a los argumentos históricos, haciendo prevalecer sobre ellos los argumentos artísticos y arquelógicos.

La posición crítica requiere de dos principios, por un lado identificar el valor artístico como acto crítico sobre la singularidad de la obra, y por otro, recuperar la originalidad restituyendo y liberando la obra de arte. Es importante la actitud crítica, como postura teórica, pues a partir de este momento la arquitectura histórica dejará de ser entendida como objeto museográfico y sus intervenciones como objetos arqueológicos, para ser entendidos a partir de un tratamiento puramente proyectual y compositivo. El objeto histórico deviene en arte arquitectónico.

Hacia 1964 se redactará un segundo documento, La Carta de Venecia, que maneja los conceptos de reversibilidad de los monumentos, la valoración de su estructura y el factor tecnológico en su relación estética con la preexistencia. Se diferencia de la La Carta de Atenas, en que ahora se incorporará el concepto de reutilización y se introducirá lo contemporáneo como necesidad funcional para preservar lo construído.

Sin embargo, el vacío ideológico posterior surgido desde los ‘70 reflejará la ausencia de planteamientos operativos sobre la preexistencia. Ni la idea de conservación ni la de reconstrucción logran dar respuestas adecuadas al problema de añadir elementos nuevos a un edificio existente, desaparecida la fe en la universalidad moderna. Para ello se enuncia el concepto de intervención analógica, que obedece a un estudio interdisciplinar reflexivo y esencialmente crítico.

Es Aldo Rossi quien materializa el cuerpo teórico del pensamiento analógico desde la razón, entendida como la capacidad de asociar ideas correctamente de un modo inmediato entre dos términos. El collage parece representar para Rossi una técnica de sustancial producción creativa. Las imágenes yuxtapuestas y contrastadas hacen de las relaciones análogas ya que solamente adquieren sentido por la asociación perceptiva que da el sujeto. Se trata de una cualidad subjetiva.

Dentro del concepto de analogía podrían abrirse dos posiciones cuya variable radicaría en el distanciamiento con la historia:

La primera posición propone una aproximación reflexiva a la analogía como oposición a la categoría estética de contraste, para explicar el problema de la continuidad o discontinuidad representativa entre lo nuevo y lo antiguo.

Para Sola-Morales, se trata de interpretar el procedimiento analógico como una conciliación de contrarios, donde la diferencia (entre texturas, materiales, geometría, densidad de trama urbana) y la repetición en tanto posturas de composición se dan simultáneamente. La incorporación de nuevos elementos al diseño establecerán conexiones y enlaces con el edificio histórico, su materia y sus connotaciones subjetivas.
Esta metodología puede verse en parte en la Fundazione Prada de OMA (imagen .c), donde se actúa coexistiendo con el edificio industrial milanés de principios de siglo XX. Koolhaas sostiene que “no es un proyecto de conservación y no es una nueva arquitectura.”

En segundo término aparece la postura analógica como reguladora entre las demandas arqueológicas y modernas al aceptar y rechazar, simultáneamente, sus posiciones encontradas. Difiere de la primer noción en tanto debe ser entendida trascendiendo lo visual, en un marcado compromiso con la teoría violletiana.

El arquitecto procede como “medium” capaz de interpretar el eco de lo antiguo, pero esta vez, explorando sobre una nueva libertad expresiva, lógica y rigurosa. Puede rastrearse estos conceptos en la obra de Rafael Moneo, sobre todo en el Museo de Arte Romano en Mérida (imágen .d), donde la intervención es producida desde el espíritu de las ruinas y les otorga un nuevo valor, un valor de yuxtaposición y adición que forja su identidad desde una perspectiva unificadora.

(c)

c. OMA, Fundazione Prada

(d)

d. Rafael Moneo, Museo de Arte Romano de Mérida

Pero ya a finales del siglo XX se observan operaciones cada vez más aisladas que se asocian a las convenciones ideológicas, lo que hace cuestionar la existencia de las mismas. Todo tiende a diversificarse en lo que Solá-Morales llama crísis cultural, sea por la falta de modelos universales o por la dimensión que adquiere la lógica del “trademark”. Sin embargo, esta fragmentación encuentra su camino en establecer relaciones múltiples hacia distintas dimensiones de la realidad. Los conceptos de ambiente, tiempo, memoria, imagen, definirán en el soporte preexistente intentos de reactivación.

Art. 8.o Los bienes inmuebles que sean declarados monumentos históricos, quedan afectados por las servidumbres que en cada caso resulten impuestas por la calidad, características y finalidades del bien.

Estas servidumbres serán:

1.o La prohibición de realizar cualquier modificación arquitectónica que altere las líneas, el carácter o la finalidad del edificio.

2.o La prohibición de destinar el monumento histórico a usos incompatibles con las finalidades de la presente ley.

3.o La obligación de proveer a la conservación del inmueble y de efectuar las reparaciones necesarias para ese fin.

La Comisión fiscalizará la realización de tales obras y podrá contribuir, cuando las circunstancias lo aconsejen, con hasta el 50 o|o (cincuenta por ciento) del valor de las mismas.

4.o La obligación de permitir las inspecciones que disponga la Comisión a los fines de la comprobación del estado de conservación del bien y del fiel cumplimiento de las obligaciones y prohibiciones consagradas por la presente ley. (e)

2.1 Marco jurídico, debilidades y oportunidades

Durante los últimos años, la relación entre las transformaciones y los criterios de protección de patrimonio, así como la propia definición del término, obliga a replantear alguna de las valoraciones y conceptos que han sobrevivido desde la creación de la Ley 14.040 en 1971. La incorporación de principios como la contextualización y paisaje cultural sería necesaria para complementar viejas categorías de protección como el “Monumento Histórico Nacional”.

Hoy se habla de los monumentos como lugares de la memoria que mantienen vivos paisajes, épocas históricas y personajes, tradiciones y costumbres. Estos diferentes puntos de referencia se pueden tomar como indicadores empíricos de la memoria colectiva de un determinado grupo, reforzando los sentimientos de pertenencia y las fronteras socioculturales. El concepto de patrimonio reúne entonces diversos elementos, tanto naturales como culturales, materiales y no materiales, que se asocian con un momento histórico determinado y caracterizan una sociedad. Es un concepto que puede ser relativo, ya que para un determinado grupo social algo puede considerarse patrimonio que no lo es para otro grupo diferente, es decir que es necesario otorgársele un significado social para ser considerado patrimonio.

e. Extracto de la Ley 14.040, 1971

Al enfrentar el proceso de valorización de un bien, se le asigna significado o reconoce valor de patrimonio a un objeto bien por lo que vale o por lo que representa. En el primer caso se le da un tratamiento como objeto de consumo, realizando restauraciones y arreglos superficiales, con un resultado escenográfico y un fin de otorgar mayor atracción al monumento o sitio en cuestión. En un escenario opuesto, es patrimonio arquitectónico y urbano aquel que consolida una identidad cultural, considerando que su relación con la sociedad es lo que le otorga su valor y lo que deberá priorizarse a la hora de su tratamiento como tal.

Cuando se alcanza un balance entre estas dos posturas y se presenta una igual preservación de la identidad a la vez que se realizan los cambios pertinentes en la refuncionalización por vías creativas del bien histórico, es que se concibe al patrimonio como Valor Cultural Productivo (Marina Waisman, 1990).

Dichas concepciones obligan a una comprensión no solo más amplia y compleja, sino también más eficiente en términos culturales. Según William Rey "tareas como las de investigación, educación y difusión deben reconocerse como ausentes en la legislación actual, aún cuando resultan inherentes y fundamentales, tanto para la valorización como para la socialización de los bienes patrimoniales. La investigación ayuda a dar valor a los bienes patrimoniales a través de un conocimiento en profundidad, al tiempo que aumenta la certeza y calidad de las acciones de preservación, fundamentalmente la de restauración."

La limitada y a veces nula información en torno a los bienes declarados como Monumentos Históricos Nacionales muestran una gran debilidad en custiones de documentación, registros arquitectónicos y arqueológicos.

Sin embargo, independientemente de sus dificultades para la buena gestión del patrimonio, la actual ley ha sabido ajustarse a muchos de los cambios producidos durante las últimas cuatro décadas. La razón de ésto radica, posiblemente, en el carácter generalista que tuvo dicha ley, dejando espacios abiertos al cambio, partir de ciertas indefiniciones o de ausencias de conceptos fuertes.

En este sentido, debemos considerar a este carácter generalista como una verdadera fortaleza a la hora de abordar una intervención sobre lo existente. Lo cierto es que la indefinición también da lugar a deterioros y pérdidas de información relevante por malas o irresponsables actuaciones.

2.2 Conservación o transgresión

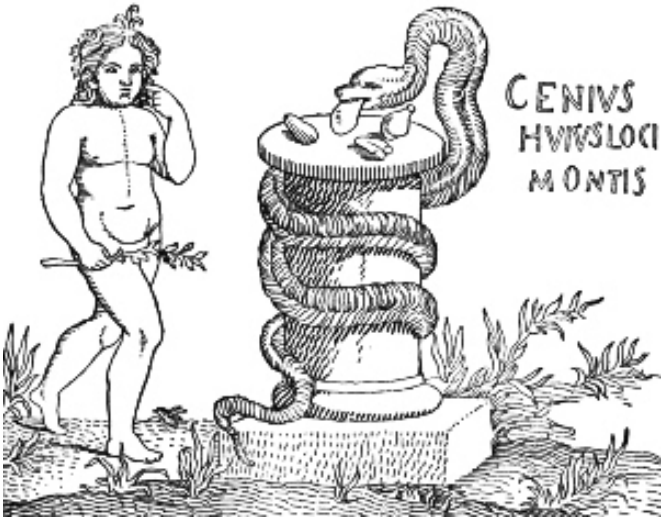
Reaccionar implica enfrentar las limitaciones del medio. La actual legislación uruguaya plantea un escenario desafiante frente a las intervenciones sobre el patrimonio, un conservadurismo excesivo pretende sobreproteger un patrimonio que se deteriora año tras año. En este contexto nos encontramos, interviniendo un Monumento Histórico Nacional, debiendo adoptar una actitud transgresora que plantea diversas interrogantes.

¿Es necesaria una restricción funcional? Creemos que limitarnos a encontrar usos compatibles con la legislación patrimonial es crear obstáculos que solo contribuyen al deterioro de los bienes. Marina Waisman en *El Interior de la Historia (1993)* responde en muchos aspectos a las ideas violletianas de adaptación de estructuras antiguas a nuevos usos: "...no siempre es posible atenerse a las tipologías funcionales existentes e intentar su conservación, pues hay funciones que han dejado de existir, otras que exigen instalaciones diferentes o distinta ubicación en la ciudad, de modo que en esos casos corresponde analizar la potencialidad del tipo para albergar nuevas funciones, adecuadas al lugar y a la población existente."

¿La única respuesta es la conservación de la forma original? El carácter de una edificación puede ser abordado mediante distintas metodologías. La prohibición a la alteración de la forma o las "líneas" de lo preexistente no necesariamente afecta su carácter. Es posible intervenir desde la relación entre el espectador y la obra en cuestión, y de ésta con su contexto, basándose en la concepción de patrimonio como fenómeno sociológico, otorgando nuevos significados que ayuden a una comprensión amplificada. El relato análogo defendido por Aldo Rossi no estaba ligado a lo formal, sino a la razón, a la asociación de ideas mediante la memoria.

La transgresión es una posición positiva, no entendida como un quebrantamiento, sino como complementaria a la conservación y el restauro, como la exploración de un nuevo nivel de relacionamiento con el patrimonio, uno que integre al objeto en cuestión con el genius loci del lugar.

Christian Norberg-Schulz , en *Towards a Phenomenology of Architecture (1980)* "Para ganar una fundamentación existencial, el hombre debe poder orientarse él mismo y debe saber donde está. Pero además, debe identificarse él mismo con el medio, esto es, debe conocer cómo él, es un cierto lugar."



(f)

Proceder desde una actitud contemporánea supone también afrontar las problemáticas del mundo globalizado. Françoise Choay en *Le Patrimoine en Questions (2009)* denuncia la mercantilización universal del patrimonio, entregado al consumo del turismo de masas: la "museificación" de las arquitecturas del pasado, transformadas en parques temáticos sin otro uso que el recreativo, al servicio de la industria del ocio.

¿Cómo evitar la deriva y sobreponerse a las tendencias globales desde la arquitectura? La percepción del espacio edificado, con todos los sentidos, y la utilizacíon ética de las construcciones heredadas son herramientas que deben estar al servicio de las nuevas demandas sociales. Se debe renunciar al dogma de la intangibilidad de lo preexistente y al formalismo de su restauración histórica para pasar a la creación de elementos que ayuden a la relación física del cuerpo con lo construido. No se trata de recalificar un área en desuso, sino más bien apelar a la construcción de un patrimonio vivo.

La promoción de lo virtual en demérito de la relación física del cuerpo con el mundo es lo que más preocupa a Choay; la utilización de prótesis cada vez más sofisticadas, materializando las anticipaciones de Freud sobre la transformación del hombre en un "dios protésico", la ruptura con la memoria viva, en favor de la instantaneidad y la normalización de las culturas desdibujando sus diferencias. Se debe generar una cohesión desde la arquitectura, que ligue la sociedad con el entorno local, distanciando al patrimonio del fetiche nostálgico.

f. Imagen extraida de GENIUS LOCI: Aproximación a una Fenomenología de la Arquitectura, Christian Norberg-Schulz, 1980.

Reflexiones sobre lo conceptual

RUINA explora el factor tiempo como una herramienta más del proyecto. Salvando la dicotomía fundacional entre el conservadurismo de Ruskin (”lo que se llama restauración es la peor forma de destrucción que puede sufrir un edificio”) y el progresismo de Viollet-le-Duc (”restaurar un edificio... es reestablecerlo en un estado completo que puede no haber existido nunca”), las ideas trascienden la mera reconstrucción mimética o la conservación exacervada. Los conceptos adoptados están familiarizados con principios más parciales, pero no por ello menos contundentes, desde una visión contemporánea.

La resolución proyectual sienta sus bases en la distinción que ponia de manifiesto Alois Riegl entre el valor de lo antiguo, que apela a los sentimientos y se manifiesta a través de la percepción, y el valor histórico, que apela a la razón y el conocimiento. Esta separación es fundamental a la hora de resolver productivamente cuestiones sensibles, como la memoria, la percepción y la imaginación, y cuestiones propiamente históricas, como las funcionales, operativas y técnicas. La propuesta compone simultáneamente ambos registros y plantea un nuevo nivel relacionado a lo fenomenológico, que busca alterarlos y entrelazarlos.

El contraste entre lo nuevo y lo existente que Camilo Boito defendía, y que lo ubicaba como conciliador de las ideologías del Siglo XIX, está reflejado en la elección de la tecnología adoptada. El acero, material estudiado por Viollet en sus exploraciones sobre el Gótico, es empleado en la totalidad de la intervención, tanto en revestimientos como en estructura, añadiendo una nueva línea temporal a la percepción de la preexistencia. La huella de los años se irá desvelando en la pátina del desgaste de las superficies y progresivamente fundirá ambas arquitecturas, cómo si siempre hubiesen estado allí.

La intervención se aproxima a lo viejo pero sin tocarlo, denotando un respeto por la conservación que tanto aclamaría Ruskin. Pero un acercamiento más profundo nos hace ver que no es tratada como un objeto arqueológico o museístico, sino como parte de una composición arquitectónica, donde todos los elementos, nuevos y preexistentes, colaboran.

Cesare Brandi aludiría a esta situación como la transformación de un objeto histórico en arte arquitectónico, dónde la experiencia individual pasa a ser parte fundamental de la operación. Dentro de esta composición, la continuidad entre la intervención y lo preexistente se da como una conciliación de contrarios.

La incorporación de nuevos elementos establecerán conexiones y enlaces con lo que ya se encontraba en el lugar. Texturas y geometrías coexisten desde la capacidad del visitante, quien crea un espacio entre la asociación de ideas e imágenes, un espacio ocupado por la memoria. Estas relaciones, ya desarrolladas por Aldo Rossi en su concepto de analogía en los ‘70, se expresan en el proyecto mediante la yuxtaposición de formas y volúmenes. Morfologías econtradas que, a pesar de la diferencia de materiales y tecnología, comparten líneas y se vinculan complementándose.

My most important journey was perhaps into the past, in the confrontation with the Middle Age, when I built a museum among the ruins of the Bishops’ Fortress at Hamar. I realized, when working out this project, that only by manifestation of the present, you can make the past speak. If you try to run after it, you will never reach it.

Sverre Fehn
Discurso de aceptación del Premio Pritker ,1997.

Fehn nos explica la dificultad de comunicar el pasado mediante las manifestaciones del presente. Lo que no considera es el futuro que comparten ambos tiempos. En su artículo Primitive Future (2008), Sou Fujimoto define a la ruina como el final de la arquitectura, y al mismo tiempo, como su principio. Desde ese punto de partida se proyecta la: dos ruinas que coexisten,una existente y otra que existirá, dos relatos que no han tenido el mismo inicio pero que comparten el mismo futuro. El tiempo es entonces el principal artífice de la composición.

Se trata de “parlante ruini” como las que describió Piranesi en su serie de grabados Vedute di Roma, comunican y emocionan, haciendo del visitante un habitante, un partícipe fundamental.

(g)

g. Vedute di Roma (48), Giovanni Batista Piranesi.

Futuros Posibles

Desde el concepto de realidad dependiente del modelo, el presente trabajo pretendió abordar un proyecto específico que refleja la dificultad de trabajar con el patrimonio y con lo construido. Aunque se ha considerado la experiencia pasada en la materia, conceptual y operativa, no se trata de argumentarla. Es una respuesta particular cuyo valor reside en la posibilidad de una aplicación más amplia, sabiendo que lo construido persiste más allá de las prácticas sociales que lo definen y que no existe una jerarquía de formas ni un catálogo de fórmulas que den una solución concreta a múltiples realidades.

Intervenir en lo construido plantea diversos caminos, las temporalidades pueden aproximarse o bien pueden alejarse y diferenciarse. Sin embargo, no parece que la mímesis o la reconstrucción sean los caminos adecuados. La compatibilidad estará dada en la capacidad que tenga el dispositivo arquitectónico de transmitir memoria, como organismo proyectado desde la lógica. Quizás la respuesta se acerca más a lo que Sverre Fehn nos decía sobre el pasado, no se trata de correr atrás del pasado, sino dar una respuesta desde el presente. Presente que en realidad es una simple transición entre pasado y futuro. Una respuesta sensata debería considerar la intervención como una capa más al palimpsesto, superpuesta, una que evidencie su propio tiempo, que refuerce su identidad a través de sus particularidades, y perdure hasta convertirse en ruina. La convivencia de las dos ruinas fue el punto de partida desde el cual se proyectó.

Se entiende entonces como valida la concepción del término RUINA como estado positivo, que establece la herramienta del paso del tiempo como fundamental a la hora de afrontar un proyecto de índole patrimonial.

Pero, ¿Es posible actuar de esta manera con la actual legislación? Y siendo el factor lógica un componente fundamental de nuestra arquitectura en tanto transmisor de memoria ¿Cómo se integraría a la normativa? ¿Lo intangible puede ser mesurado? Es necesario encontrar algunas respuestas que nos lleven a un futuro con más oportunidades y menos incertidumbres.

Bibliografía

John Ruskin, 1849, Las Siete Lámparas de la Arquitectura

Eugéne Viollet-le-Duc, 1863, Entretiens sur l'architecture

Gustavo Giovanonni, 1913, Vecchie città ed edilizia nuova

Varios autores, 1931, Carta del Restauro de Monumentos Históricos

Aldo Rossi, 1966, L'Architettura della citta

Cesare Brandi, 1977, Teoría de la restauración

Ignasi Solá-Morales, 1982, Teorías de la intervención arquitectónica

Antón Capitel, 1988, Metamorfosis de Monumentos y teorías de la restauración

Rafael Moneo, 2007, Construir en lo construido

Ley 14.040, 1971, Creación de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación

Marina Waisman, 1993, El interior de la historia | William Rey Ashfield, 2014, Sumar - Conferencias Cuidadanas

Mercedes Medina, 2013, El bajo Río Uruguay: dos naciones ¿un territorio?