

Silvia Oliva

Mariana Bettolli

Prólogo Lidia Samar

# ACERCA DEL PATRIMONIO

## EN EL DISEÑO INDUSTRIAL Y LA ARQUITECTURA

consideraciones para interpretar, valorar y proyectar

Silvia Oliva  
Mariana Bettoli  
Prólogo Lidia Samar



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Facultad de Arquitectura  
Urbanismo y Diseño

# ACERCA DEL PATRIMONIO EN EL DISEÑO INDUSTRIAL Y LA ARQUITECTURA **consideraciones para interpretar, valorar y proyectar**

Oliva, Silvia

Acerca del patrimonio en el diseño industrial y la arquitectura: consideraciones para interpretar, valorar y proyectar / Silvia Oliva y Mariana Bettolli; adaptado por Lidia Judith Samar. - 1a ed. - Córdoba: Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, 2014.  
169 p.: il. ; 14x21 cm.

ISBN 978-987-1494-41-5

1. Diseño Industrial. 2. Arquitectura. 3. Patrimonio. I. Bettolli, Mariana II. Lidia Judith Samar, adapt. III. Título  
CDD 741.6

Primera Edición

Edición y Coordinación: Lidia Samar

Diseño y Diagramación Editorial: Silvia Oliva

Diseño de Tapa: Silvia Oliva

Todos los derechos registrados

Hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Impreso en Imprenta FAUD - UNC

Velez Sardfield 264 - Córdoba - Argentina

Mayo de 2014

***Esta publicación se realizó con un subsidio para investigación de SeCyT - UNC.***

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro ni su tratamiento informático ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

## **EL ROL DEL PRODUCTO INDUSTRIAL como componente del patrimonio cultural**

### **INTRODUCCIÓN - 23**

### **DISEÑO - 25**

El Diseño Industrial como disciplina - 25

### **OBJETO - 29**

El objeto como paradigma antropológico - 29

El objeto como paradigma histórico - 31

### **PATRIMONIO - 42**

El concepto de Patrimonio desde la mirada disciplinar - 42

Patrimonio e Industrialización - 46

Patrimonio y Diseño Industrial - 50

La valoración Patrimonial en el diseño industrial - 51

El aspecto emocional como elemento para la conservación - 54

Difusión y divulgación para la puesta en valor - 56

Pautas para la Valoración - 70

### **CONCLUSIÓN - 75**

# UNA MIRADA ACERCA DEL PROCESO DE DISEÑO en la conservación del patrimonio arquitectónico

81

## INTRODUCCIÓN - 83

Algunas precisiones disciplinares - 83

## ASPECTOS CONCEPTUALES - 92

### EL PROYECTO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

#### CONSTRUIDO A LA LUZ DE LOS PROCESOS DE DISEÑO - 113

Los componentes que interactúan en los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido - 122

Las pervivencias en la Conservación del Patrimonio construido - 133

Primeras reflexiones acerca de los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido - 142

#### REFLEXIONES FINALES - 155

Un camino posible para los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido - 155

## PRÓLOGO

*“La búsqueda de lo nuevo absoluto lleva a una  
responsabilidad paralizante, a un desprecio por el trabajo  
lento, por el oficio, por la acumulación, por la resolución  
concreta que no siempre brilla como novedad”*

(IGNACIO LEWKOWICZ - PABLO SZTULWARK)

Esta publicación constituye un aporte del proyecto de investigación “La cultura proyectual y el desarrollo de las competencias profesionales en la enseñanza de la historia de la arquitectura y el diseño”<sup>1</sup>. Con el objetivo de coadyuvar desde el área de las Ciencias Sociales al mejoramiento de la enseñanza de la arquitectura y el diseño industrial y al desarrollo de competencias profesionales requeridas en nuestro medio, se pretende contribuir al fortalecimiento de profesionales de la arquitectura y el diseño con un perfil en el que se aúnen el técnico y el actor social, con una actitud intelectualmente crítica y socialmente comprometida, proveyendo y afianzando “los fundamentos culturales necesarios en la

---

<sup>1</sup> Proyecto subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba en la convocatoria 2012 -2013, desarrollado bajo la dirección de Lidia Samar y la codirección de Mariana Bettolli y el equipo integrado por docentes de las carreras Arquitectura y Diseño industrial: Florencia Caeiro, Diana Cohen, Jonny Gallardo, Eugenia González Chipont, Silvia Oliva, Alejandra Rega, Juan Santiago Palero, Esteban Sarnago, Luisina Zanuttini y Carlos Zoppi.

adquisición de destrezas operativas para la resolución de problemas del hábitat humano” (Res. MECYT 498/06). Trabajando específicamente la capacidad del alumno para inferir y elaborar interpretaciones de los distintos puntos de vista e intenciones de diseño de referentes de la arquitectura y el diseño frente a aspectos clave como lo son: la dimensión social y la dimensión tecnológica.

La propuesta de trabajo se desarrolla sobre la hipótesis de que en la construcción del currículo y en asignaturas como Historia de la Arquitectura e Historia del Diseño Industrial, la selección de contenidos con referencia a campos problemáticos que se reconocen en la propia realidad del contexto del alumno, facilitan la integración entre teoría y práctica y promueven el desarrollo de competencias en la aplicación y profundización de conceptos y teorías. El punto de partida es la consideración de que en la formación de arquitectos y diseñadores convergen dos grandes cuerpos de conocimientos: de la Práctica Profesional y de la Cultura Proyectual. En el primero tienen su protagonismo las asignaturas proyectuales, técnicas e instrumentales, mientras que en el segundo el protagonismo está centrado en las asignaturas del campo de las Ciencias Sociales. La Cultura del Proyecto “es lo que legitima al diseñador en su rol como intérprete de la sociedad” (Manzini, 1992), por lo cual arquitectos y diseñadores

deben estar preparados para iniciar su actividad proyectual a partir de un posicionamiento en las particularidades de la realidad donde se insertan, investigándola, detectando los problemas y delineando las estrategias para encontrar soluciones pertinentes.

Asumiendo que la cultura proyectual - que opera a nivel cualitativo - “filtra e integra las diferentes sensibilidades individuales creando líneas de referencia y criterios de valoración que, en conjunto constituyen el campo sobre el que a su vez se moverán las diferentes subjetividades de proyecto” (Manzini, 1992), por lo cual en la Historia de la Arquitectura y del Diseño, el estudio de obras, productos y autores se constituye en un aporte fundamental para la formación de arquitectos y diseñadores en este plano. Se trata de encontrar caminos que eviten la mera acumulación de conocimientos y repetición de imágenes, recurriendo a un uso operativo de la historia que permita sustentar sus decisiones, comprometiéndose con la sociedad a la cual se debe dar respuestas concretas.

En función de ello, en las Cátedras de Historia de la Arquitectura II e Historia del Diseño Industrial II de la FAUD proponemos una Historia en la que el propio alumno interroge al pasado desde el presente, estableciendo relaciones significativas que le permitan entender el lugar que históricamente han ocupado y ocupan los arquitectos y diseñadores industriales y



de qué modo actuaron y actúan y se proyectaron y se proyectan de un modo consciente y efectivo en la sociedad. Cuando Beatriz Moreyra manifiesta que “La historia como disciplina es la conceptualización del antes desde la perspectiva del después” (Moreyra, 1995) sintetiza la visión de la Historia que queremos brindar a nuestros alumnos mediante un proceso de enseñanza-aprendizaje en que los hechos históricos (generales y específicos) se van vinculando en un sistema de relaciones que permite interpretar y valorar la producción arquitectónica y de productos partiendo de la propia realidad espacio-temporal del estudiante (Samar, 2007).

En lo que respecta al aprendizaje, es sustancial que el aporte de instrumentos para el desarrollo de las capacidades - para resolver problemas, para indagar, para analizar, para elaborar síntesis a partir de una actitud crítica - se aúne a la generación de conocimiento. El alumno debe internalizar el rol del arquitecto y del diseñador industrial como un mediador entre lo social y lo tecnológico para fortalecer su futura labor profesional, comprendiendo que “la función de la arquitectura como espacio de humanización queda severamente cuestionada cuando opera como mera imagen que no alberga la vida” (Lewkowicz-Sztulwark, 2003), y que:

*...la actividad de proyecto, si quiere conducir a productos ricos en posibilidades de acción recíproca con la realidad social y con las dinámicas socio-culturales que cruzan esta realidad social, debe integrar otras aportaciones y debe también plasmarse gracias al papel desempeñado por actores que miran al mundo desde otros puntos de vista. Y en este terreno y en base a estas necesidades, es donde la cultura industrial se encuentra se encuentra con la cultura del proyecto. (Manzini, 1992).*

Por ello validamos la educación por competencias profesionales puesto que sus fortalezas radican en considerar el rol de la universidad como mediador entre el individuo y el medio laboral garantizando su idoneidad profesional y su compromiso social (Huerta Amezola, 2000).

Hablar de competencias es referir al ‘saber en acción’. Las competencias constituyen el requisito básico para que alguien se desempeñe en un determinado campo laboral afrontando los desafíos que se le presentan, aplicando integralmente sus: conocimientos; habilidades, capacidades, destrezas; valores y actitudes (Huerta Amezola, 2000), (Thierry, 2006), (González Jaramillo y Ortiz García, 2011). Hablar de formación por competencias refiere a:

- una formación que prioriza la preparación del egresado para la acción.
- una selección de contenidos, estrategias y metodologías enfocada en los requerimientos del entorno promoviendo la generación distintas soluciones a los mismos.
- una formación acorde a los cambios permanentes en los diversos contextos y a las demandas sociales, lo que hace necesaria la flexibilización de contenidos y hacer eje en el aprendizaje más que en la enseñanza, requiriendo de procesos activos y reflexivos.

La gestión integral del conocimiento a través del abordaje de problemáticas variadas y referenciadas en contextos y en situaciones culturales diversas.

De este modo se pretende profundizar la cultura del proyecto, indagando y posicionándose frente a la misma y formulando estrategias que fortalezcan el necesario desarrollo de las competencias profesionales en aquel sentido, frente al protagonismo que hoy alcanza la dimensión significativa y simbólica del diseño y la demanda de orientar las acciones hacia un uso adecuado y sostenible de los recursos. Se trata de una formación integral cuyo desafío es

como plantea Barnett (2001) hacer converger el mundo académico con el mundo del trabajo en una comprometida relación con el mundo real, el “mundo de la vida”, un mundo cambiante al que se lo debe entender desde una visión histórico-cultural aportando solidariamente a su desarrollo humano.

Dentro de este marco el abordaje del concepto de patrimonio - y su dimensión social tanto en el ámbito de la arquitectura como del diseño industrial - constituye, un aspecto prioritario en el estudio histórico-crítico de los diseñadores y sus propuestas, estimulando al alumno para que los vincule con sus propias experiencias mediante asociaciones, comparaciones e interpretaciones en un aprendizaje significativo e integrador.

El punto de partida está en posicionarse en la instancia cultural actual, en esta sociedad posmoderna surgida como consecuencia de la decadencia de la sociedad industrial y signada por grandes transformaciones sociales, económicas y políticas. Transformaciones que han expandido la inequidad, la exclusión social y la pobreza a niveles alarmantes; y que en términos de globalización implica referir al desarrollo y la universalización de los modelos culturales de las sociedades avanzadas, comprender las nuevas espacialidades mundiales

regidas por la economía, y reconocer los nuevos valores instalados socialmente: ganancias, rentabilidad, competitividad (Samar, 2004).

Todo esto gravita ostensiblemente sobre la labor de los diseñadores, por lo que consolidar el concepto de valor patrimonial en el ámbito de la enseñanza del diseño en general no resulta tarea fácil.

Concebimos el patrimonio cultural como la construcción que cada pueblo realiza con todos los elementos de su historia cultural y social, los que le permiten no sólo adquirir identidad sino también diferenciarse de otros pueblos desde la correspondencia con esa construcción. Y entendemos la identidad cultural como la resultante de las interacciones producidas entre un individuo y su grupo original de referencia. La toma de conciencia de esa identidad resulta un proceso complejo a través del cual se afirma ese sentido de pertenencia tanto a nivel social como territorial, constituyéndose en un valor que cohesiona a la sociedad y que se afirma a partir de la comprensión, la aceptación y el intercambio con el otro. Esta construcción social que como tal se define siempre a partir de las relaciones de unos con otros, tiene una importante gravitación en la conservación del patrimonio cultural ya que con el paso del tiempo esas relaciones y sus condicionantes van acusando cambios, renovaciones que nos

demuestran que dicho patrimonio no es algo estático, sino que puede ser creado y re-creado a partir de nuevas miradas. (Samar, 2005)

Nuestro quehacer cotidiano, nuestras prácticas sociales, los usos y significados que otorgamos a nuestra arquitectura y a nuestros objetos, los recursos materiales y los procesos aplicados para producirlos, etc., legitiman nuestro propio espacio y configuran nuestra identidad.

Pretender actuar desde y para la periferia requiere ponerse a la par de la cultura dominante, saliendo de la marginación pero sin perder la propia identidad. Y un modo de hacerlo es intervenir rescatando pautas y códigos de esa cultura. Por eso si nos posicionamos conscientemente en las reglas de la Comunicación y del Mercado actuales, podemos extraer esas pautas y códigos para generar estrategias que permitan intervenir favorablemente en la puesta en valor y/recuperación del patrimonio cultural tanto local como regional (Samar y otros, 2006).

En nuestro país el proceso globalizador nos ha afectado por demás y nuestro patrimonio cultural no es ajeno a sus consecuencias aunque debemos reconocer que desde hace bastante tiempo los argentinos venimos descuidando nuestros valores culturales. El acento ha estado

desde siempre puesto en los grandes personajes, lugares y monumentos de nuestra historia relegando valores, y hasta subestimando todo aquello que testimonie la historia cotidiana, la historia que forjaron anónimamente los inmigrantes de fines del Siglo XIX, o las tradiciones y producciones heredadas de aborígenes y españoles. La consecuencia fue el estado de indefensión y hasta la desaparición en algunos casos de componentes definidores de las diversidades culturales que caracterizan a las diferentes regiones.

Por ello desde el ámbito que actuamos nos planteamos algunos interrogantes: ¿Sólo son los especialistas quienes tienen la voz autorizada: Sobre “eso no se toca”, “¿esto es lo que debe mirarse”? ¿Sólo de los especialistas depende la puesta en valor y conservación del patrimonio? Consideramos que no hay una mirada hacia cómo se “educa al soberano”, tampoco una reflexión, sobre los contenidos de la educación que reproduce fuera de los ámbitos oficiales, ni de cómo y por qué se promueven el reconocimiento, respeto y protección de los valores patrimoniales hegemónicos como un mandato. ¿Hay una política pensada para reflexionar y desandar pasos en la construcción de categorías y discursos que no han promovido más que fragmentación social, entre otras cosas? (Lopo-Samar, 2006). Hoy vemos que es cada vez más escasa la participación de las pequeñas comunidades en la toma de

decisiones sobre su futuro, que las importantes cifras alcanzadas por la recepción de un importante turismo internacional -a partir de la promoción y hasta “explotación” de nuestros recursos naturales y culturales -en base a una planificación que pocas veces se asienta en los cánones de la sustentabilidad al igual que el desarrollo de las operaciones inmobiliarias y el consecuente crecimiento incontrolado de la construcción de edificación en altura que va invadiendo zonas consolidadas y va haciendo desaparecer por ejemplo, en el caso de Córdoba el paisaje característico de sus barrios tradicionales. Pareciera que la conservación y rehabilitación de ese patrimonio es sólo un tema para ser valorado en publicaciones o en eventos culturales pero en la realidad de la ciudad no cuenta y es ‘borrado de un plumazo’ frente a las oportunidades brindadas a los inversores inmobiliarios asistiendo hoy a la lamentable escena de la desaparición diaria de las construcciones que como conjunto han ido definiendo la identidad barrial. Es lamentable ver cómo los barrios que fueron, van siendo transformados por los intereses económicos sin siquiera la previsión de que con el incremento considerable de habitantes las redes de infraestructura debieran también renovarse para evitar los conflictos de las saturaciones y los continuos colapsos de las mismas.



La realidad del mundo globalizado presenta aristas sumamente variadas y al diseñador muchas veces y por diversos factores le resulta difícil posicionarse en su propio espacio-tiempo a partir del reconocimiento de su propio contexto histórico-cultural con plena conciencia de las dimensiones de lo local, lo regional y lo global para saber desde dónde actuar. Las influencias de los caminos “para el éxito” que se emiten desde los comandos del mundo global suelen resultar ineludibles. Por ende sucede que el diseño muchas veces “atenta” contra la dimensión cultural de lo local y regional, perdiendo la capacidad de “mediador” para fortalecer su propia cultura, que está viva y que se va revitalizando, adaptando y transformando por los propios cambios históricos. De todos modos, para llegar a ser ‘exitoso globalmente’ ningún diseñador necesita prescindir del componente humano, de los valores sociales y de su compromiso con el patrimonio cultural.

Resulta de suma importancia para el tema abordado en esta publicación, convenir que en todo proceso proyectual por más que esté centrado en la búsqueda de la innovación, el poder de la memoria no debe ser dejado de lado, conociendo, interpretando, valorando los

componentes del patrimonio cultural. Y referenciando a Alexander Manu<sup>2</sup>, hay que reconocer que la satisfacción de los usuarios no siempre radica en propuestas alejados de las formas y reconocidas ya que el pasado tiene un significado especial y la mayoría de las personas se apegan a símbolos y formas.

En los escritos siguientes, Silvia Oliva<sup>3</sup> y Mariana Bettolli<sup>4</sup>, cada una desde su disciplina, realizan aportes conceptuales al tema del Patrimonio y a su dimensión social.

---

<sup>2</sup> Alexander Manu (1954), diseñador industrial rumano radicado en Canadá

<sup>3</sup> El trabajo de la Dis. Ind. Silvia Oliva retoma en parte el trabajo final de especialidad, dirigido por la Prof. Magister Lidia Samar, Arquitecta; realizada en el marco de la Especialidad en Enseñanza Universitaria de la Arquitectura y el Diseño Industrial de la Escuela de Graduados de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, defendido en diciembre de 2012 y titulado: "LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO Y EL ROL DEL PRODUCTO INDUSTRIAL COMO COMPONENTES DEL PATRIMONIO CULTURAL. Estrategias de articulación entre el Área Proyectual y el Área de Ciencias Sociales".

<sup>4</sup> El trabajo de la Arq. Mariana Bettolli retoma en parte la Tesis de Maestría, dirigida por el Prof. Dr. Horacio J. Gnemmi, Arquitecto; realizada en el marco de la Maestría en Conservación y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico de la Escuela de Graduados de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, defendida en diciembre de 2011 y titulada: "UNA MIRADA ACERCA DEL PROCESO DE DISEÑO EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. A propósito del estudio y relevamiento del edificio de la Academia Nacional de Ciencias en la ciudad de Córdoba".

Silvia Oliva realiza un valorable aporte conceptual a un tema poco abordado como lo es el patrimonio desde la mirada disciplinar del diseño industrial, sobre la consideración del objeto industrial como paradigma histórico y sobre las acciones que implica el proceso de interpretación del patrimonio.

Mariana Bettolli refiere al patrimonio arquitectónico y su conservación centrándose en la formulación de estrategias para la formación de los profesionales en este aspecto. La necesidad de comprender que las preexistencias deben ser contempladas en los procesos de diseño está explicitada en su texto, con precisión e instrumentos para la acción.

Ambas autoras se posicionan en la importancia que tiene el tema en el proceso proyectual como nexo entre el pensar y el hacer, fortaleciendo las alternativas de vinculación entre las Cátedras de Historia y las correspondientes al campo proyectual, y allí radica el principal valor de sus trabajos.

*Lidia Samar*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barnett, R: *Los límites de la competencia. El conocimiento, la educación superior y la sociedad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2001.

Gay, A. y Samar L.: *El diseño industrial en la historia*. Ediciones TEC Centro de Cultura Tecnológica, Córdoba, 2004.

González Jaramillo, Z. y Ortiz García, M.: *Las competencias profesionales en la Educación Superior*  
[http://bvs.sld.cu/revistas/ems/vol25\\_3\\_11/ems11311.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/ems/vol25_3_11/ems11311.htm) 2011.

Huerta Amezola, J. y otros: *Desarrollo curricular por competencias profesionales integrales*, Revista Educar, abril-junio, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 87-96. 2000 <http://educar.jalisco.gob.mx/13/13Huerta.html>  
consultado 10/1/12

Goytía, N., Samar, L. y otros: *Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización. El caso del norte cordobés* FAUD UNC, Córdoba, 2006.

Lewkowicz, I. y Sztulwark, P.: *Arquitectura plus de sentido*. Editorial Altamira, Segunda Edición. Buenos Aires, 2003.

Lopo, M. y Samar, L.: *Dioramas del 'dolce far niente' para el turismo social y masivo publicado en La dimensión social del patrimonio: Memoria/Identidad, Itinerarios/Rutas, Paisaje Cultural, Participación/Turismo y Educación*. Buenos Aires, Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, 2006

Manzini, E.: *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño, Madrid, 1992.

Manu, A.: *Tendencias futuras. La forma acompaña el estado del espíritu*. Ponencia en el Foro Internacional Diseño y Diversidad Cultural '94. Edición del Laboratorio Brasileiro de Diseño, Brasil, 1994

Manu, A.: en *Revista de la Aldea Humana* publicada por SENAI/LBDI, Florianópolis, Brasil, 1995

Moreyra, B.: *El historiador y su oficio*. Cuaderno N° 6, Centro de Estudios Históricos, Córdoba, 1995

Samar, L.: *Los recursos culturales y su gestión* en Revista MW Centro Marina Waisman de formación en Investigación en Historia y Crítica de la Arquitectura N° 8, FAUD UNC, Córdoba, 2005

Samar, Lidia: *Lineamientos de Cátedra*. FAUD UNC, Córdoba 2007

Thierry, David.: *La formación profesional basada en competencias*.

<http://www.unrc.edu.ar/unrc/academica/pdf/form-prof-competencias.pdf> 2006 consultado 28/12/11

# **EL ROL DEL PRODUCTO INDUSTRIAL como componente del patrimonio cultural**



**Silvia Oliva**



## INTRODUCCIÓN

*“...resulta importante reconocer que mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos”.*

(ANDREAS HUYSSSEN).

Es fundamental tener en cuenta que las interpretaciones de los eventos históricos no pueden evadirse de los códigos y paradigmas vigentes, es decir, la lectura de la historia siempre se realiza desde el *momento presente*. Partiendo del concepto de *cultura occidental* del S.XIX, que refiere a una concepción del mundo “que tuvo su origen localizado en cierto ámbito territorial y por obra de determinados grupos sociales” (Romero, 2004), pasando por la ilusión de una *cultura universal*, “con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del S. XX” (Huyssen, 2002) nos encontramos en la actualidad con una preocupación por el surgimiento de la memoria como un tema central de la *cultura posmoderna*, aun cuando hasta hace algunos años se afirmaba la necesidad de



desplazar el foco de atención de las problemáticas del tiempo como una clave para interpretar momento histórico presente.

Por otra parte, no hay que perder de vista que tanto las lecturas de acontecimientos presentes como las de acontecimientos pasados se realizan desde la perspectiva de un entorno cultural particular. Es decir, la mirada está necesariamente condicionada, en primera instancia, por la vivencia de la realidad local en relación a los referentes más próximos. Lo ajeno y lo foráneo podrán constituirse en un modelo a alcanzar, en un ejemplo a rechazar, o simplemente en un fenómeno a ignorar según desde dónde sean vistos. La visión que tienen los países latinoamericanos de la Historia del Diseño no es la misma visión que pueden tener los países Europeos (por caso). El hecho de que los referentes históricos pertenezcan o no a la propia cultura será determinante en la percepción de los hechos.

# DISEÑO

## El Diseño Industrial como disciplina

En la definición del Diseño Industrial de 1961, elaborada para el ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), creado en 1957, Tomás Maldonado ratifica la pertenencia de la actividad al sector de la producción industrial. Dice expresamente que los objetos que son abarcados por el diseño industrial son los que serán fabricados por la industria, dejando de lado cualquier otro tipo de producciones como la artesanal o la artística. Y agrega que el diseño industrial no sólo resuelve los aspectos técnicos que hacen a la factibilidad productiva y al funcionamiento del objeto, sino que también opera sobre aquellos aspectos que se ponen en juego en la relación que se establece entre el objeto y el sujeto durante el uso del objeto.

*El diseño industrial es una actividad proyectual que consiste en determinar las cualidades formales de los objetos producidos industrialmente. Por propiedades formales no hay que entender tan sólo las características exteriores, sino sobre todo, las relaciones funcionales y estructurales que hacen que un objeto tenga una unidad coherente desde el punto de vista tanto del productor como del usuario puesto que,*

*mientras la preocupación exclusiva por los rasgos exteriores de un objeto determinado conlleva el deseo de hacerlo aparecer más atractivo o también disimular sus debilidades constitutivas, las propiedades formales de un objeto —por lo menos tal como yo lo entiendo aquí— son siempre el resultado de la integración de factores diversos, tanto si son de tipo funcional, cultural, tecnológico o económico. (Rodríguez, 1976).*

La contundente incorporación de la palabra *industria* en esta denominación pone el énfasis en el reconocimiento y ratificación del *proceso* que define la forma material de los productos elaborados. Por otra parte determina los límites de un campo de aplicación que de otra manera resulta completamente abarcador.

En el vocablo anglosajón *design*, que se difundió sobre todo en Europa en la década del '70, las acepciones confluyen en su vinculación con el término de origen latino *diseño*, que refiere a dibujo, trazo, y más precisamente al componente gestual que esta acción implica, la del movimiento compuesto de la mano al deslizar el lápiz sobre una superficie y dejar una marca. Acción que realizada por el experto se constituye en un fenómeno estético en sí misma, en su carácter preliminar al de la imagen que quedará plasmada. Y la acción de dibujar, herramienta básica del diseñador en su rol de determinar por anticipado, implica el posicionamiento desde el reconocimiento de un especialista de la actividad, la persona

encargada de diseñar. Ante lo dicho se podría plantear que el término *design* involucra una distorsión de la disciplina, al eludir la especificidad del modo productivo que la define, y al determinar su corrimiento hacia una práctica particular realizada en un momento histórico que dio por resultado un fenómeno estilístico.

Una vez superado el cuestionamiento de los procesos industriales como opción productiva, los supuestos disciplinares comenzaron a dirigirse hacia nuevos elementos. Hacia 1991 el mismo Tomás Maldonado actualiza la definición explicando que el diseño industrial en su función de proyectar la forma de los productos industriales debe “...coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que de un modo u otro participan en el proceso constitutivo de la forma del producto” (Chiapponi, 1999), aludiendo no sólo a los factores relativos a la producción, sino también a aquellos aspectos involucrados tanto en el uso como en el consumo, ya sean del orden de lo individual o de lo social.

También Danielle Quarante (en 1992) plantea una serie de características donde se refuerza que el diseño industrial es una actividad que se inicia con la Revolución Industrial, por lo que se encuentra en una estrecha relación con este proceso productivo que no sólo transformó

por completo los modos de fabricación, sino que trajo aparejados profundos cambios en la manera de ver las cosas.

*El diseño es una actividad relacionada con la producción, sea con la producción masiva de objetos o sea con productos destinados a la masa. El objeto sólo puede existir en cuanto que ejemplar único, pero es colectivo. No puede tratarse como una obra de arte única, para satisfacción de una sola persona.*

*Los factores de evolución del diseño están relacionados con el contexto político, con la historia, con los avances de la tecnología y con los movimientos intelectuales que acontecen en una época determinada. La respuesta del diseñador parece ser inseparable de ese contexto global. El diseño parece haber hallado su definición mediante el juego sucesivo de las relaciones que se suscitan ante los avances del maquinismo. (Quarante, 1992).*

# OBJETO

## El objeto como paradigma antropológico

*“Años después, una carta personal escrita con medios mecánicos iba a considerarse casi inofensiva, pero todavía entonces la máquina de escribir era un animal de oficina, sin una ética propia, cuya domesticación para usos privados no estaba prevista en los manuales de urbanidad”.*

(GABRIEL GARCÍA MARQUEZ)

El objeto, considerado como un elemento imprescindible para construir la cultura, presenta una doble condición, como cosa que sirve para usar (prótesis) y como cosa que sirve para pensar (signo).

Nuestra visión del mundo depende del contexto en el que se desenvuelve la vida cotidiana, al igual que los conceptos (en principio opuestos) de utilidad y belleza. En este sentido, los objetos construyen y preservan creencias y modelos que luego se institucionalizan, y son

determinantes de pautas y patrones de comportamiento peculiares de la comunidad que los produce.

A partir de la experiencia de uso, el objeto trasciende su finalidad (función práctica), despertando en el sujeto la imaginación, la evocación, sensaciones y emociones, tornando extraordinarios los eventos cotidianos, adquiriendo una dimensión humana en el relato de vivencias. El objeto adquiere un rol protagónico en relación al lugar que ocupa en la memoria de la comunidad.

Este planteo nos lleva a reflexionar sobre las señales que se manifiestan en un objeto de diseño, como resultado de una particular manera de mirar, interpretar y pensar la realidad, en situación de contexto y tiempo y como fenómeno dinámico y complejo, confirmando la intrínseca relación entre el *homo* y el objeto, ya que no es posible pensar al hombre separado del mundo material.

De la misma manera, el diseño se refiere tanto a una actividad netamente humana que plantea un modo particular de resolver las cosas, como a una condición o cualidad de los objetos cuando poseen un lenguaje formal determinado.

Desde que nace, el hombre está en contacto con los objetos y a través de ellos aprende a desempeñarse en el mundo que lo rodea. En cada actividad que realiza están involucrados uno o varios objetos, y aun en condiciones extremas en las que el hombre se vea obligado a prescindir de ellos, no tardará en desear un diseño, imaginarlo, construirlo o proveerse de él. Así el diseño aparece como la representación objetual de las creencias de una comunidad, como un testimonio a partir del cual es posible reconstruir sus habilidades, hábitos y destrezas y, con ellos, sus creencias. Los objetos actúan como una referencia para orientarse, para identificar entre quienes se está, o qué roles asumir. Pueden hacer a un medio reconociblemente familiar o por lo contrario hostil, en el cual el hombre tenderá a reproducir las pautas de uso que le son conocidas.

### **El objeto como paradigma histórico**

La industria, como evento trascendente en el complejo cultural de los últimos siglos y el cambio en los procesos de producción que surge a partir de la aparición de la máquina, está ligada desde el principio y necesariamente a las circunstancias de las empresas. Los productos que derivan de la industria se debatieron desde entonces entre las nuevas



posibilidades técnicas y sus resultados formales, y la necesidad de aceptación por parte del público y la adaptación a los gustos de la época; a mediados del S. XIX, “en efecto, la producción industrial del momento era fea, por no decir horrorosa, y se creía que ello era debido al propio proceso industrial. La manera en que se utilizaba el proceso no se ponía en tela de juicio” (Quarante, 1992). Si bien estos objetos fueron el foco de las grandes discusiones surgidas, inicialmente en torno a su aspecto material, la base de la controversia radica en el impacto negativo que el nuevo sistema estaba generando en la sociedad. La asociación entre el aspecto del objeto industrial y las repercusiones que la industria tiene en la sociedad es inevitable: el aspecto duro, lúgubre y mecánico de los productos los hacía monstruosos a la mirada de la gente, de la misma manera en que resultaban grotescas las condiciones de explotación de los operarios con jornadas laborales sin límite de horario, lugares de trabajo precarizados, operaciones insalubrementemente repetitivas.

Un caso paradigmático es el de la Máquina de Coser Singer, que fue presentada en The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations en 1851 en Londres. Este producto resuelto con las posibilidades y la lógica de la máquina, utiliza un lenguaje austero, simple y funcional que sólo podría haber sido apreciado casi un siglo más tarde, y que para el momento se consideró completamente inaceptable.

La respuesta funcional que era capaz de dar el nuevo sistema productivo tuvo que ser revisada a la luz de las demandas estéticas de la época. Los industriales vieron una estrategia en la emulación del lenguaje de los artesanos y artistas, e intentaron imitar sus resultados forzando las formas de los objetos y añadiendo decoraciones.

Así es que hacia las últimas décadas del S.XIX, pequeñas máquinas que realizaban tareas rutinarias como coser o escribir, consiguen la suficiente aceptación como para ingresar en el hogar y modificarlo con el impacto de su nueva imagen. Y en esta búsqueda de una buena recepción por parte del público para obtener la aceptación comercial, industriales y empresarios (intencionalmente o no) potencian la aparición del género *máquinas domésticas*.

| PRODUCTO | CONDICIÓN SOCIO-LABORAL  |
|----------|--|
| Duro     | Jornadas laborales sin límite horario sin posibilidad de ausencias por enfermedad bajo riesgo de perder el puesto. |
| Lúgubre  | Lugares de trabajo precarizados y con situaciones riesgosas para la salud.   |
| Mecánico | Tipo de trabajo que requiere operaciones repetitivas y mecanizadas y deriva en una condición de vida perjudicial.  |



Singer – 1851  
Fot. Heskett – p. 56



Museo de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya mNACTEC - Terrassa – España  
Fot. Silvia Oliva – BCN – 2007



El alcance de la producción industrial también abarca otras esferas hasta el momento no exploradas desde este tipo de realización, tal es el caso del *equipamiento*. La técnica de la fundición de hierro es el hito de esta innovación. Este maleable sistema de fabricación permitió reproducir el lenguaje formal de los tradicionales muebles de madera y exagerarlo con una abundante decoración, intentando conciliar la imagen de la época con los beneficios de la sistematización industrial de piezas para la producción seriada.

**¿Cuánto tiempo tardan las  
innovaciones tecnológicas  
en encontrar un  
lenguaje formal propio?**



Juego de jardín contemporáneo– Fot. Silvia Oliva – CBA – 2009

Camas con dosel y frentes de estufas en el interior de los hogares, mesas y asientos para el exterior y los jardines, bancos y farolas para los espacios públicos, adquirieron con este medio productivo un aspecto que aún hoy tiene vigencia.

En este momento de la historia, los productos de la industria prescindían de la participación de quienes en el momento se consideraba eran los especialistas para la concepción de los objetos: los artistas y los artesanos, y su completa configuración queda a cargo de los industriales y técnicos que evalúan las opciones y toman las decisiones de fabricación. Esto es importante de destacar, ya que la carencia de un aporte sensible en la resolución formal de los resultados de la industria (que también fuera uno de los principales aspectos que dificultara su aprobación por parte de la sociedad) determinó una clase de productos que desde este análisis se definen como *productos industriales*, y que fundamentalmente sentaron la necesidad de impulsar un área de estudio y desarrollo que se ocupara específicamente de reformular los modos de creación de bienes materiales bajo el nuevo modelo productivo.

El debate ideológico, trasfondo de este proceso, pugna entre la instauración de un modelo productivo más eficiente de base capitalista, en detrimento del sistema anterior de producción mecánica-artesanal, y el ideal de un modelo socialista. El impacto social de la producción industrial determina la organización de la clase obrera y su lucha por las reivindicaciones laborales. Esta lucha también se ve reflejada en el debate entre *lo artesanal* y *lo industrial* que se produce durante todo el S. del XIX, dicotomía que a inicios del S. XX se aborda definitivamente a través de diversas experiencias organizadas que incluyen la participación conjunta de técnicos y artistas:

El Deustche Werkbund fundado en Alemania en 1907, “como lugar de encuentro de artistas, artesanos, diseñadores, arquitectos, críticos de arte, industriales, etc. dispuestos a buscar la forma de lograr productos industriales de calidad” (Gay – Samar, 2004).

La Bauhaus fundada en Alemania en 1919, que reunió arquitectos, escultores y pintores en un intento de “formar... un tipo nuevo, aún no existente, de colaboradores para la industria y la artesanía que dominen tecnología y forma en igual medida” (Bonsiepe, 1975).

El Vjutesmas fundado por el gobierno Soviético en 1920 como Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, que tuvo como misión desarrollar “una intensa labor para hallar métodos de diseño de producción” (Heskett, 1985).

Los productos resultantes en todos estos casos tuvieron aplicación sólo en situaciones puntuales, o quedaron limitados como exponentes referentes que no alcanzaron la fabricación masiva. Pero de manera concluyente, debido al grado de innovación que presentaron desde lo técnico, lo tipológico, lo funcional o lo morfológico, precisaron con gran claridad los estándares de configuración que definitivamente posibilitarían la producción seriada, considerándose en la actualidad grandes *íconos del diseño*.

Con estas experiencias quedó claro que la respuesta productiva sería dada por la fabricación seriada, y que para ello era necesario un especialista formado que conjugara conocimientos técnicos y sensibilidad artística para resolver la manera de producir industrialmente.

A partir de entonces y con la recesión económica de 1929, se acentuó el aspecto comercial de la actividad industrial, y en este contexto y durante el transcurso del S.XX el diseño industrial se consolidó como disciplina y el *producto de diseño industrial* constituyó la base del abastecimiento material de la sociedad.

La figura del artista fue reemplazada por la del diseñador industrial en la actividad de producción de bienes de uso y consumo, sobre todo en los EEUU donde el énfasis en la problemática del mercado dio prioridad a búsquedas de tipo formal. Con el surgimiento del *styling* como una estrategia urgente para la reactivación económica, se exploró la renovación del producto a partir de un tratamiento superficial basado en el recambio de carcasas que no implicó en general mejoras funcionales ni innovaciones tecnológicas. Superada esta instancia, el diseño industrial moderno se ocupó de optimizar el funcionamiento y operatividad de los productos y de modernizar la imagen de venta abarcando en muchos casos intervenciones a nivel de marca y publicidad.

Mientras tanto en Europa, dada la tradición humanística, el acento de las búsquedas tuvo un carácter de tipo social. El mobiliario y pequeños enseres domésticos fueron las temáticas más desarrolladas y, hacia mediados del S. XX, el caso paradigmático de aplicación del diseño industrial tuvo lugar en Alemania. A partir de la particular vinculación que se produjo entre la Hochschule für Gestaltung de Ulm y la empresa de electrodomésticos Braun, los aportes más importantes sucedieron en cuanto a la cientifización del diseño y la producción, llevando al límite el desarrollo del funcionalismo, donde el trabajo sobre la imagen y los aspectos



comunicacionales del producto tuvieron como única finalidad hacer completamente eficiente el uso del objeto.

En la segunda mitad del S.XX se suscitan nuevos interrogantes que giran en torno al valor sensorial y al valor de *signo* del producto. El movimiento de origen italiano denominado Diseño Radical establece una ruptura con el entonces agotado modelo funcionalista, y en consecuencia plantea (en forma directa a veces, e indirecta otras veces) un alejamiento del medio de producción industrial, retomando de alguna manera la disyuntiva inicial de arte/diseño o artesanía/industria. La uniformidad promovida por el Movimiento Moderno, aunque surgió como un *acto de democratización* a través de la cual los objetos resultaban accesibles a la mayoría de la población, y fue motivada por la necesidad de exploración de las posibilidades comunicacionales de los objetos para superar la interface netamente operativa, se interpreta ahora (paradójicamente) como un elemento *dictatorial* que cercena la libertad individual. La influencia de esta corriente en el mundo del diseño es contundente y directa, y da lugar a una prolífera y diversa búsqueda que se abastece de las más variadas fuentes.

Desde entonces y hasta la actualidad la tendencia general del adelanto tecnológico y su impacto en la industria tiende a la humanización de la producción. La inclusión del componente discursivo como valor de diseño da paso a la experiencia de lo sensible y al universo de lo simbólico, y el valor de signo es el factor determinante de los productos en la década de los '80. En ese contexto se ramifican diversas expresiones de un funcionalismo mucho más flexible, en el que conviven múltiples manifestaciones que retoman conceptos regionalistas, rescatan temáticas y técnicas tradicionales y plantean formas de producción semi-industriales y, en paralelo, la tecnología se *ablanda* para que los productos resulten cada vez más amigables y *humanos*.

# PATRIMONIO

## El concepto de *patrimonio* desde la mirada disciplinar

*“Si nuestra realidad es el cambio, si nuestro vivir se apoya constantemente en la búsqueda y transformación, mal podremos avanzar sin siquiera algunos puntos de apoyo, los que sin constituir raíces, signifiquen al menos la referencia necesaria para hacer llevadero y reconocible el camino”.*

(HORACIO GNEMMI)

La historia de la Humanidad es evidencia de un lento proceso de gestación, transformación y evolución del mundo material tal como lo conocemos hoy. No le fue nada fácil a la especie humana la fabricación de artefactos como estrategia en la lucha por la supervivencia. Por recrear un ejemplo, se puede imaginar que cada punta de flecha requería un tiempo de búsqueda de la piedra adecuada, un trabajo minucioso en la aplicación de golpes para la obtención de pequeños fragmentos y el posterior detalle de modelado final para llegar,

finalmente, a la colocación de la punta en el extremo de una vara y, en cuestión de segundos, arrojada hacia algún animal en movimiento. Todo esto, sin contar una posible rotura durante este proceso que dejara inutilizable la flecha y obligara a comenzar nuevamente. La relación entre el tiempo y el trabajo que requería su fabricación, y el tiempo real de uso en cumplimiento de su función práctica (de vital importancia), no eran proporcionales, por lo que *recuperar* este objeto para su reutilización era muy conveniente. De la misma manera, no sólo en tiempos primitivos, sino en momentos históricos donde la tecnología no tiene aún un desarrollo significativo, la fabricación de cada objeto resulta altamente *costosa*, no sólo y literalmente en términos de economía, sino en su sentido figurativo de causar inconvenientes y perjuicios. En otro caso, procesar la materia prima para la obtención de vidrio, que luego sería soplado para la fabricación de un recipiente, era realmente trabajoso si se piensa en la fragilidad de este objeto. Aun tratándose de cosas con mayores posibilidades de durabilidad como los muebles, la cuantía de su permanencia define también el valor de uso en relación a su función práctica:

*Su duración es mayor porque las habilidades y el ingenio puestos en su construcción son superiores, porque la perspectiva del uso que se le asigna es más prolongada o porque*

*deben servir como herramientas para la construcción de otros artefactos y por lo tanto el celo puesto en su elaboración es mayor. (Fusco, 2012).*

Es de entender, entonces la preocupación del hombre por poseer y conservar aquellos útiles con los que da solución a sus problemas, sobre todo cuando éstos sobreviven a sus dueños conservando sus capacidades funcionales más allá de la vida de las personas que los construyeron y que los usaron, y permitiendo que sus sobrevivientes continúen beneficiándose con su utilización. Y no es solamente a través del cumplimiento de su función práctica que los objetos cobran valor al trascender de generación en generación, sino también a través del proceso que se inicia acarreado memoria con la evocación de recuerdos y la recreación de anécdotas, que derivan en la construcción de significado en torno al objeto.

Desde esta perspectiva y en concordancia con su origen etimológico, el concepto de *patrimonio* hace referencia a aquello que proviene de los padres, y en consecuencia a lo que se hereda de los antepasados: “[patrimonio:] Del latín *patrimonium*, puede ser definido como el conjunto de bienes que hemos heredado de nuestros ascendientes”. (Gnemmi, 1997), y adopta entre sus acepciones la figura de abundancia o riqueza, en el sentido positivo de acumulación de objetos con valor. Este concepto de valor de los objetos adquirió distintas

significaciones en diversos momentos de la historia, a partir de los cuales su magnitud se rigió por el carácter monumental, la referencia religiosa, el ideal de belleza, la condición científica, la naturaleza arqueológica o el peso de las tradiciones, simultánea o alternativamente. Pero la Cultura Moderna del S. XX, en una obsesiva búsqueda del progreso a través de la transformación y el cambio, tradujo paradójicamente el valor de lo heredado directamente en términos de *lo nuevo*, como consecuencia también de su intencionada y definitiva ruptura con la tradición. Este fenómeno encabezado desde las esferas del arte, se conjugó óptimamente con la irreversible incorporación de la industria como modo de producción, determinando en el ámbito de los objetos la cultura del consumo (basada principalmente en la renovación y el reemplazo sistemático de los productos domésticos).

Por este motivo, la comprensión e incorporación de la dimensión patrimonial en la sociedad actual resulta de un gran contraste con el instalado paradigma del *usar y tirar*. La cultura del recambio material está totalmente asimilada, a pesar de tratarse de sólo un pequeño período en lo que respecta a la historia de la Humanidad. En este contexto, el concepto de patrimonio es entendido como “una construcción cultural y, como tal, sujeta a cambios en función de circunstancias históricas y sociales” (Hernández – Tresserras, 2001).

## **Patrimonio e industrialización**

De la misma manera en que se reconoce un patrimonio natural de carácter universal que es resultado de una herencia colectiva irrenunciable, “reconocemos también un patrimonio común de carácter cultural, legado de las civilizaciones, asimismo irrenunciable”. (Hernández – Tresserras, 2001).

El amplio desarrollo que la evolución del concepto de patrimonio ha tenido avanza desde un activo *material* donde lo monumental amerita reconocimiento por su carga de significado o por su valor artístico, y los bienes culturales conectan y relacionan luego a los seres humanos con sus antepasados y sus tradiciones en beneficio de su sentido de pertenencia e identidad; hacia la incorporación de los aspectos *intangibles* de la cultura como festividades religiosas, celebraciones colectivas, prácticas comunitarias, costumbres de alimentación o comportamiento de diversos grupos humanos. A su vez, el concepto de patrimonio se ha extendido en distintas escalas, abordando niveles de especificidad en relación a sus temáticas de desarrollo, por ejemplo patrimonio marítimo, arqueológico, histórico, llegando incluso a la dimensión territorial como es el caso del *paisaje cultural*.

En esta evolución, y en relación a los trascendentes eventos producidos a partir de la Revolución Industrial, que provocaron el profundo cambio en el paradigma de la producción ocasionado por el desarrollo de la técnica y la tecnología (caracterizado por la división del trabajo y la mecanización), los edificios fabriles industriales y las grandes estructuras ingenieriles han pasado a constituir parte de lo que se denomina *patrimonio industrial*:

*Estos elementos constitutivos de los procesos de producción y del transporte, así como de los equipamientos técnicos, han desempeñado un importante papel en la evolución de nuestras ciudades, en la formación de los rasgos de identidad de sus espacios y paisajes, y en general en la definición del ambiente vital concreto en que se ha desarrollado la industrialización. De esta forma, la conservación y el estudio de estos testimonios son fundamentales para comprender y documentar un período clave en la historia de la Humanidad. (Plan Nacional de Patrimonio Industrial. MCU. España, 2007).*

Los vestigios materiales de la Revolución Industrial son hoy testimonio de la evolución de la actividad industrial, y constituyen un instrumento imprescindible para la comprensión de la historia de los dos últimos siglos. Por lo tanto el riesgo de deterioro de estos elementos expuestos a desaparecer, ha determinado acciones específicas de protección y conservación.



*Se entiende por patrimonio industrial el conjunto de elementos de explotación industrial, generado por las actividades económicas de cada sociedad. Este patrimonio responde a un determinado proceso de producción, a un concreto sistema tecnológico, caracterizado por la mecanización, dentro de una manifestación de relación social capitalista. De acuerdo a lo anterior, y dentro de los bienes inmuebles, se considera bien industrial cada uno de los elementos que componen el patrimonio industrial.*

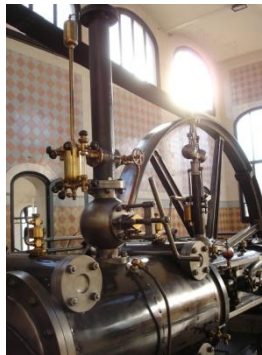
*Se pueden diferenciar tres tipos de bien industrial:*

- **Elementos aislados** por su naturaleza —como, por ejemplo, un puente—o por la desaparición del resto de sus componentes, pero que por su valor histórico, arquitectónico, tecnológico, etc. sean testimonio suficiente de una actividad industrial a la que ejemplifican —como, por ejemplo, el edificio noble de una fábrica o un horno—.
- **Conjuntos industriales** en los que se conservan todos los componentes materiales y funcionales, así como su articulación; es decir, que constituyan una muestra coherente y completa de una determinada actividad industrial, como lo hace, por ejemplo, una factoría.
- **Paisajes industriales** donde se conservan visibles en el territorio todos los componentes esenciales de los procesos de producción de una o varias actividades industriales relacionadas, como una cuenca minera”. (Plan Nacional de Patrimonio Industrial. MCU. España, 2007).

Y como ya ha sido mencionado cuando se habló del trayecto evolutivo del concepto de patrimonio, a la conservación del objeto arquitectónico se suma la preservación de los aspectos intangibles del paradigma de la industrialización, a través del testimonio de actividades de carácter cotidiano registrado en publicaciones de periódicos, documentos de las fábricas, epístolas de los trabajadores o fotografías de la época. Tanto la concepción de estos elementos aislados (los materiales y los intangibles) como la del complejo cultural que admite la interpretación en un contexto socio-económico y territorial.



Edificio Fabril



Máquina de Vapor



Niña operando un telar mecánico

Museo de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya mNACTEC – Terrassa – España – Fot. Silvia Oliva – BCN – 2007

## **Patrimonio y Diseño Industrial**

El diseño industrial como disciplina es el resultado de la instauración de un modelo productivo que marcó un hito en la historia de la Humanidad. Modelo que durante el S.XIX implicó la consolidación del paradigma industrial y que durante el S.XX se desarrolló cómodamente contando con esta disciplina como principal herramienta, y propiciando el aceleramiento progresivo de los avances y los cambios de manera tal que, superándose a sí mismo fue dejando obsoletos tanto los grandes centros fabriles del S. XIX y sus maquinarias, como los objetos producidos por este *nuevo sistema*.

Los productos de fabricación industrial y de uso cotidiano que han logrado perdurar en el tiempo y sobrevivir a la obsolescencia tecnológica, emergen como bien cultural constituyendo una pieza clave en la comprensión del proceso histórico en relación a la industrialización. Estos productos, por su alcance a causa de la masividad de la producción, muchas veces intervienen de manera directa en los modos de relacionarse de la sociedad, ocasionando un gran impacto en los hábitos, conductas y comportamientos de la gente y siendo partícipes de sus cambios. Es por ello que estos productos deben ser entendidos, al mismo tiempo, como objetos tecnológicos y como fenómenos culturales.

## La valoración patrimonial en el diseño industrial

*“Para poder proyectarse en el futuro hay que conocer y entender el presente, y para poder comprender el presente hay que conocer y comprender el pasado”.*

(AQUILES GAY)

La noción de patrimonio inevitablemente hace referencia al paso del tiempo, y se asocia al pasado, a la historia, a la memoria. Si bien puede parecer una contradicción pensar en *preservar* productos de diseño industrial (una disciplina cuya misión es proyectar hacia el futuro), no se trata de negar el progreso sino de vincularnos con los orígenes y establecer los referentes de las formas en que el avance científico-tecnológico determina el entorno material, para poder hacer aproximaciones más reales en el proyecto de diseño.

*Es necesario dejar bien sentada aquí la idea de que la conservación no implica la negación del progreso, ya que si la realidad es enfrentada en la justa medida en que corresponde, conservación y progreso deberían actuar mancomunadamente, por un lado, para que no perdamos nuestra identidad, nuestros puntos de referencia y, por el otro, para que el sentirnos vivos y caminando hacia el futuro sea seguro y con respuestas*

*actuales, pero firmemente asentadas en nuestro pasado. Además, porque conservar es un modo de progresar.* (Gnemmi, 1997).

Asimismo, la decisión de *preservar* los productos de diseño industrial sienta las bases para la toma de consciencia respecto a que lo proyectado para el presente será el referente testimonial en el futuro próximo, porque si decimos que “...patrimonio son los bienes que poseemos, o los bienes que hemos heredado de nuestros ascendientes, lógicamente patrimonio es también todo lo que traspasamos en herencia”. (Hernández-Tresserras, 2001).

En boca de Aquiles Gay, las palabras de Gui Bonsiepe (en su última visita con motivo del V Encuentro Latinoamericano de Docentes de Diseño Industrial – ELADDI , en setiembre de 2010) se tiñen de un particular énfasis cuando dice que, a los que quieran analizar la evolución de la Humanidad en los últimos 200 años, no les queda otra alternativa que hacerlo a través de los *objetos de uso*. El ingeniero Gay reflexiona, entonces, acerca de lo que él denomina *objetos tecnológicos*, en referencia a aquellos objetos que el hombre crea desde tiempos remotos para solucionar sus problemas. Y principalmente a partir del Medioevo, momento desde el cual considera que se concibe y configura el mundo tal como lo conocemos

hoy<sup>5</sup>. Esta diferenciación desplaza el centro de atención de los aspectos técnicos-científicos hacia los aspectos de uso cotidiano, despertando una nueva mirada hacia aquellos objetos de los cuales se puede prescindir desde el interés científico y desde la innovación tecnológica, pero que cobran protagonismo en la vida diaria.

## ¿Cuánto tiempo tardará este utensilio en considerarse un objeto de patrimonio industrial?



Museo de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya mNACTECTerrassa – España – Fot. Silvia Oliva – BCN – 2007

<sup>5</sup> En el Medioevo, hacia el S. XI, con la introducción de la máquina en la estructura productiva, se reemplaza el esfuerzo físico (del ser humano o de los animales) con la transformación de la energía natural en energía artificial y la mecanización, produciéndose la Revolución Técnica. El hombre maneja la máquina pero no maneja la herramienta, provocando la escisión que inaugurará luego a la Revolución Industrial. Con la invención de la máquina de vapor en el S. XVIII, se consigue el reemplazo definitivo de la fuente de energía, se obtiene un nivel de autonomía sin precedentes y se produce el reemplazo de la actividad manual del hombre por la de la máquina. La última Revolución Científica acontecida en el S. XX determina el reemplazo de parte de la actividad intelectual del hombre por una máquina, la computadora.

## El aspecto emocional como elemento para la conservación

Tal es la relevancia que los objetos adquieren en la vida diaria a través de su uso cotidiano, que con el paso del tiempo algunos se van convirtiendo en íconos culturales, signos de un modo de vida, representantes de un momento histórico, testimonios de una hazaña tecnológica o simplemente testigos silenciosos del transcurrir ordinario de las personas. Como ocurre con la máquina de escribir Olivetti de Ettore Sottsass, del sillón Grand Confort de Le Corbusier, la silla nº 14 de Thonet o, buscando aun más atrás en el tiempo, la máquina de coser Singer, la máquina de escribir Remington: todos estos son casos de productos detrás de los cuales no aparece el nombre de un diseñador, pero que arrojan a nuestra memoria infinidad de imágenes, recuerdos y sensaciones vinculadas a la experiencia de haber hecho uso de ellos alguna vez, o de haber escuchado *historias* acerca de ellos. Igualmente ya hay quienes añoran objetos que, encontrándose todavía bastante cercanos en el tiempo, han sido superados por los adelantos tecnológicos, y han quedado desplazados *rápidamente*, como sucede con el *innovador* walkman de la década del '80. Estos objetos que, por alguna razón, con el paso del tiempo cobran significado y despiertan emociones, son motivo de una

conducta acumuladora o coleccionista por parte de sujetos que los conservan, los recuperan, los restauran, o los coleccionan.

Parte de este fenómeno es explicado por Donald Norman quien afirma que hay un componente *emocional* en la relación de uso de los objetos que “puede acabar siendo mucho más decisivo en el éxito de un producto que sus elementos prácticos” (2005). En base a esta afirmación, define que el diseño puede intervenir en este sentido desde tres niveles: “...El diseño *visceral* se ocupa de las apariencias” (2005), es decir que incide en la experiencia estética que se produce con la percepción de un objeto a través de sus formas, brillos, sombras, transparencias, etc.

“... El diseño *conductual* tiene que ver con el placer y la efectividad del uso” (2005), o sea la vivencia misma a través de los movimientos, los gestos y las acciones que se realizan con el producto.

“...Por último, el diseño *reflexivo* se ocupa de la racionalización y la intelectualización de un producto” (2005), se refiere al mundo de significados que se construye en torno al objeto, recuerdos, asociaciones mentales, vinculaciones a acontecimientos o personas, etc.



Por ello determina que “un objeto favorito es un símbolo que establece un marco positivo de referencia mental, un *memento* de recuerdos gratos o, a veces, una expresión de la propia identidad” (2005).

Este mismo fenómeno que ocurre en la escala individual en el uso de un objeto adquiere una escala colectiva en la reproducción de prácticas públicas como ferias, muestras o exhibiciones, donde las sensaciones que causa la presentación de objetos cotidianos fuera de su situación de uso (principalmente por haber quedado obsoletos a causa de un adelanto técnico-científico) es el determinante de la convocatoria. De esta manera los objetos son reconocidos en la sociedad, adquieren valor simbólico, y se transforman en una manifestación de identidad común.

### **Difusión y divulgación para la puesta en valor**

Desde hace algunos años llama la atención la realización de eventos vinculados al entorno artístico que se centran en la exhibición objetos de uso cotidiano, abriendo fuertes interrogantes acerca del arte, del rol de los objetos en la vida diaria y de las relaciones que se

generan a partir de la construcción de significado. Ya sea en formato de muestra temática, de exposición permanente o transitoria, estas actividades surgidas del seno de los museos (entendidos como espacios de legitimación e institucionalización), se extienden a otros espacios de participación de la comunidad y se reproducen como manifestaciones cada vez más frecuentes.

#### MoMA NEW YORK

El **Museum of Modern Art** de New York fundado en 1932, es un pionero al ser el primer museo de arte contemporáneo que cuenta con un Departamento de Arquitectura y Diseño que incluye una colección permanente de Diseño Industrial.

*En su inicio, la colección sobre Arquitectura y Diseño se construyó en reconocimiento a la labor de estas dos disciplinas aliadas e interdependientes. La colección del diseño abarca millares de objetos, muebles, utensilios de mesa, herramientas, textiles, artículos para el deporte, coches y hasta un helicóptero. Son objetos que no pierden su utilidad, pero que al mismo tiempo cumplen con un cometido estético, detrás del cual se encuentran algunas de las mayores figuras del diseño, de los que podemos o no conocer*

*su nombre. Quizá el logro de algunos de estos objetos cotidianos sea que los utilizamos sin reparar en ellos. Pero algunos merecen nuestro detenimiento para contemplar su ingenio, bien sea por lo curioso de su forma, por los extraordinarios materiales que lo hacen posible o sencillamente por la inteligencia que hace que cumplan su cometido a la perfección. (Granada Barrero, 2008)*

En su colección de más de 3.000 objetos, se pueden encontrar sillas Thonet de mediados del S. XIX, asientos diseñados por Marcel Breuer hacia 1920, la poltrona diseñada por LeCorbusier en 1928, el vaso de Alvar Aalto que data de 1937, el coche modelo Cisitalia 202 GT fabricado en 1946 por Pininfarina, la lámpara Eclisse de Vico Magistretti en 1967.

MARQ - Museo de Arquitectura y Diseño de la SCA – 2000

Tomando como sede la ex torre de agua del Complejo Ferroviario de Retiro, el Museo de Arquitectura y Diseño de la Sociedad Central de Arquitectos integra el circuito museográfico y cultural de Recoleta, junto con el Museo Nacional de Bellas Artes, el Palais de Glace, el Centro Cultural Recoleta, el Museo Nacional de Arte Decorativo, el Centro Municipal de Exposiciones y el Malba. Con data de 1915, la torre funcionaba como el principal abastecedor de agua de la

zona de Retiro. Como ejemplo de la arquitectura ferroviaria argentina, su edificio de 400m<sup>2</sup>, consta de 4 plantas que fueron acondicionadas para el montaje de exposiciones y un subsuelo para las tareas administrativas y de taller. El terreno circundante al edificio, ubicado dentro de un predio de 1500 m<sup>2</sup>, está previsto como espacio de exposición al aire libre o con montajes anexos de tipo transitorio.

*Su objetivo fundamental es la divulgación de la arquitectura y del diseño industrial, gráfico, de imagen y sonido y textil e indumentaria, y de las actividades que realizan los arquitectos y diseñadores, para su disciplina y para el público en general.*

*Se plantea:*

- *Contribuir a la difusión, exposición y preservación del patrimonio arquitectónico, urbano y documental de las profesiones relativas al diseño*
- *Difundir los valores de la arquitectura, el urbanismo y el diseño de Buenos Aires y del país a través de actividades de extensión del museo.*
- *Producir información que ayude a la comprensión de la arquitectura y las disciplinas que producen objetos de diseño.*
- *Realizar actividades de profundización en todos los temas relativos a la producción de diseño. (Sociedad Central de Arquitectos, 2009)*

## MUSEO DE LA INDUSTRIA Brigadier Mayor Juan Ignacio San Martín – 1996

Centro de divulgación de la industria metal mecánica de Córdoba, el Museo de la Industria Brigadier Mayor Juan Ignacio San Martín (de dependencia municipal) testimonia un período de la historia nacional en donde un tardío proceso de industrialización con respecto al mundo, se convertía en una incipiente promesa de progreso para Córdoba y el País. Paradójicamente no se encuentra localizado en la sede de alguna fábrica, sino en un interesante edificio del ferrocarril que ha sido refuncionalizado y puesto en valor, el que por su localización a pocos minutos del Centro y muy próximo a un popular centro comercial concentra numerosos visitantes. Eventualmente se realizan actividades y muestras que congregan a coleccionistas, donde particulares acuden con objetos de su pertenencia dinamizando la memoria colectiva.

Entre los principales ejemplares de la colección se destacan las producciones nacionales de mediados de 1950, como la moto Puma, el tractor Pampa, el utilitario Rastrojero.



Tractor PAMPA  
Museo de la Industria – Córdoba – Argentina – Fot. Silvia Oliva – 2006



Moto PUMA



Rastrojero Diesel

## MUSEO INGENIUM DEL CENTRO DE CULTURA TECNOLÓGICA – 2001

El Ing. Aquiles Gay, Dr. Honoris Causa de la Universidad Nacional de Córdoba y Ciudadano Ilustre de Córdoba, ha realizado continuamente importantes aportes para demostrar la importancia sociocultural de la tecnología como imperativo en la educación. A través de la Fundación Aquiles Gay, ha canalizado publicaciones de su autoría y otros, como medio para la difusión de la cultura tecnológica. Llevando adelante también el Museo Ingenium, que

presenta una colección única en el país (y una importante biblioteca) reunida como parte de un emprendimiento personal. Este museo presenta una muestra didáctica acerca de la incidencia de la tecnología en la vida cotidiana, que incluye objetos simples de un alto valor histórico – patrimonial. Las temáticas de esta muestra son de rotación periódica; a través de los objetos se explica, cómo se valió el hombre del avance tecnológico para resolver los problemas que surgieron de sus necesidades, como por ejemplo cocinar, cortar, planchar, escribir/imprimir, etc. Un espacio muy valioso y con muy poca actividad debido a que no cuenta aún con financiamiento para su mantenimiento.

Algunos de los objetos de su colección son juguetes de origen escandinavo, ollas de presión, planchas a carbón, a combustible y eléctricas, o ejemplares como la impresora Gestetner diseñada por Raymond Lowey en 1939.



Planchas en secuencia evolutiva desde el uso del carbón hasta la electricidad.  
Museo Ingenium del Centro de Cultura Tecnológica – Córdoba – Argentina – Fot. Cortesía del Museo.

#### BOMBAY SAPPHIRE DESIGN EXHIBITION – 2008

Con la idea de que *el diseño está en todas partes* (en la mesa donde comemos, en el vehículo en el que nos vamos a trabajar, en la silla en la que nos sentamos), el diseñador Valenciano Javier Mariscal presentó durante año 2008 la exposición **Bombay Sapphire Design Exhibition**. La misma reunió 50 objetos que fueron creados en el siglo XX (desde 1890 hasta 2006) y que, según el diseñador, ayudaron a mejorar nuestras vidas.



*En la muestra destaca la presencia de objetos como la familia de desechables Bic: los bolígrafos, maquinillas de afeitar y mecheros fabricados entre los años 1950 y 1973. Entre los preferidos de Javier Mariscal se encuentran los vaqueros Levi's y la moto Vespa. El diseñador ha calificado como 'muy personal' su criterio de selección y ha añadido que, entre los objetos expuestos, 'hay bastantes que me han acompañado en vida, los he usado y sigo haciéndolo'. Ha dicho que 'podría haber más objetos', pero que 'a los que están aquí les doy las gracias por existir'. (Fundación Bombay Sapphire, 2008).*

Como criterio de selección, Javier Mariscal priorizó aquellos objetos que hoy forman parte de la vida diaria, pero que en el momento de su aparición produjeron un impacto significativo en relación a sus precedentes, revolucionando las actividades del hogar, la oficina, los medios de transporte y/o las relaciones sociales.

Se exhibieron entre otros productos la primera moto Vespa de 1946 (cedida por un particular de Calabria), la primera colección de relojes Swatch, la máquina de escribir Valentine Typewriter de 1969, el ordenador Apple Macintosh Classic de 1984, la silla Plastic Side Chair de Charles y Ray Eames, la máquina de fotos Polaroid SX70 de 1972, las gafas de sol "Aviator" de Ray Ban, el teléfono móvil Nokia 5110 de 1996, los reproductores MP3 iPod, la guitarra

eléctrica Fender Stratocaster de 1954, el televisor portátil Algol de 1964, la vajilla Duralex Picardie Tumblers de 1950, la cafetera Bialetti Moka Express de 1950, la Batidora Turmix de 1950, las vinagreras antigoteo Marquina de 1961, el jarrón Savoy de Alvar Aalto, la grifería Vola de Arne Jacobsen.

#### EL DISEÑO INDUSTRIAL COMO PATRIMONIO Y POÉTICA DE LO COTIDIANO – 2009

El Museo del Patrimonio Municipal de Málaga presentó entre el 25 de marzo y el 21 de junio de 2009 una muestra bajo la consigna de reivindicar la faceta artística de lo cotidiano. Titulada **El Diseño Industrial como Patrimonio y Poética de lo Cotidiano**, allí se expusieron 40 "objetos fácilmente identificables como parte de nuestro pasado inmediato y de nuestro presente, y que al mismo tiempo son piezas clave de la evolución y desarrollo del diseño." (Sur.ES Diario de Málaga, 2009)

*Se trata de una recopilación de elementos útiles de la vida cotidiana en la que la contundencia de la máquina eléctrica IBM, la delicadeza de las aceiteras de Marquina, el refinado esencialismo del Ipod, la exquisita rotundidad de la botella de agua Solán de*

*Cabras, el dúctil racionalismo de Olivetti o la elegante estilización de la silla Toledo de Jorge Pensi, invitan a pensar cómo son y cómo el individuo se relaciona con las formas que constituyen su patrimonio más próximo. (Sur.ES Diario de Málaga, 2009)*

En el texto de presentación de la muestra resulta notable el vocabulario que se utiliza en la mención de los productos presentados, que de manera descriptiva asigna cualidades sensibles y casi poéticas a los objetos, poniendo de manifiesto un esfuerzo en trascender la mera *cosisidad*: “contundencia”, “delicadeza”, “refinado esencialismo”, “exquisita rotundidez”, “dúctil racionalismo”, “elegante estilización”. Esto habla acerca de los valores emotivos que se ponen en juego al tratarse de *formas* con las que convivimos diariamente, cargadas de contenido, que comunican cosas, que configuran parte de nuestra memoria, que nos transportan a lugares de la infancia, a olores familiares, a experiencias visuales que recordamos. Aún cuando el verdadero valor de estos productos radica en una combinación más compleja acerca de la construcción simbólica en torno de ellos.

Algunas de las piezas expuestas son máquinas domésticas como la Máquina de coser Singer, la Máquina de escribir antigua Mercedes Selecta o el modelo Lettera 22 de Olivetti, la Máquina de escribir electrónica Olivetti ET compact 60 o la Máquina de escribir de bola IBM;

ordenadores como el Mackintosh Apple SE, el Power Book de Apple 1400cs, el I-mac, el Ordenador Dragon 200 de Ramón Benedito o el book Apple; artefactos audiovisuales como el TV portátil Philips (con forma de archivador de fuelle), el I-pod de Apple, el Walkman de Sony; lámparas como la Tizio de Richard Sapper para Artemide en 1972, las Nite y Regina de Jorge Pensi, la Candel/2008 de Daifuku; y otros objetos de uso como la Silla Toledo y la Mesa París (1985) de Jorge Pensi, el Cenicero Copenhagen de Andrè Ricard, las Vinagreras de Rafael Marquina, el Portaminas Zoom Tecnic de Daniel Nebot (1989) .



Sistema de hervidores y juego de sartenes.  
Muestra del Diseño Cotidiano – Madrid – España– Fot. Silvia Oliva – Madrid – 2007

## DISEÑO INDUSTRIAL ARGENTINO – 2012

Hacia el mes de abril de 2012 se presentó la muestra **Diseño Industrial Argentino** en el **Museo de Artes Moderno de Buenos Aires – MAMBA**. Si bien no es frecuente que se exhiban objetos de diseño industrial en un museo de arte, ya no resulta tan sorprendente como podía serlo hace algunos años atrás. En todo caso, el aspecto más notable de esta muestra es que está constituida exclusivamente por unas 80 piezas de diseño argentino, *“cuya historia se vincula estrechamente con nuestra vida cotidiana y con la realidad del país”*<sup>6</sup>.

*Yo tenía algunas piezas, aunque nunca fui un coleccionista, y como entendía que ese patrimonio les podía interesar, lo propuse y me lo aceptaron.* (Ricardo Blanco por Yamila Garab, 2012)

En la colección se puede apreciar tanto los aspectos vivenciales del uso de los productos por parte de la gente, como los aspectos históricos del diseño industrial en nuestro país a la luz de la realidad productiva. La curaduría estuvo a cargo del arquitecto Ricardo Blanco y de Laura Buccelatto, y cerca de la mitad de las piezas pertenece a la colección permanente del museo.

---

<sup>6</sup> [http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos\\_0\\_682131788.html](http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos_0_682131788.html)

También inaugurada en el edificio histórico ubicado frente a la Plaza San Martín de Córdoba, durante el mes diciembre del mismo año, con carácter itinerante y con entrada libre y gratuita, esta muestra adquiere una relevancia social de difusión y promoción del diseño nacional.

Se exhibieron exponentes como el sillón BKF de Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy en 1938, la silla W de César Janello en 1946, el encendedor MAGILICK de Hugo Kogan en 1968, el sillón ROLO de Reinaldo Leiro en 1970, la calculadora de escritorio Cifra de Silvio Grichener en 1971, la silla plegable PLACA de Ricardo Blanco en 1973, el televisor portátil TELEVA de Julio Colmenero en 1975, y otros electrodomésticos y artefactos electrónicos de audio y televisión para las empresas Siam, Aurora, Noblex.



Televisor portátil TELEVA  
Muestra DISEÑO INDUSTRIAL ARGENTINO – Córdoba – Argentina – Fot. Silvia Oliva -- 2012



Sillón BKF



Sillón ROLO

## Pautas para la Valoración

*“...ese patrimonio que conservamos es aquél que mostramos con orgullo, y tal vez inconscientemente, cuando nos visitan amigos o turistas...”*

(HORACIO GNEMMI)

Proyectar hoy de manera consciente los objetos con los que el hombre llevará a cabo sus actividades cotidianas del mañana, implica una toma de conciencia del impacto cultural y ambiental de dicha intervención. Ponerse a pensar en el valor que tendrán en el futuro los objetos que diseñamos en la actualidad, involucrará un aporte al nivel de compromiso del diseñador ante el proceso de diseño.

El carácter masivo y cambiante de la producción industrial determina condiciones particulares a la hora de actuar sobre el aporte patrimonial de los objetos de diseño. Una vez que el uso ha sido superado por una innovación manifestada en la aparición de un nuevo producto, éste entra en obsolescencia. Esto ocurre en la medida en que se produce una depreciación del producto a causa de un adelanto tecnológico o de la introducción de mejoras en el mismo; es decir, la función práctica para la que fue hecho es cumplida ahora con mayor eficiencia por un nuevo producto. También puede ocurrir que el producto simplemente haya sido superado por la variación de las cualidades estéticas y comunicacionales por lo que requiera ser reemplazado por uno nuevo.

Lo más probable es que el objeto obsoleto aún funcione óptimamente, con lo cual todavía resulte de utilidad y sea conservado para un fin práctico. En este caso, el uso se resignifica a partir de la decisión de conservar dicho objeto en lugar de reponerlo por el nuevo, y el objeto que ya obsoleto trasciende su propio valor de uso, cobra valor simbólico al adquirir un nuevo significado para el sujeto que de alguna manera ha iniciado el acto de conservación. Por otra parte, la producción seriada determina la existencia de múltiples ejemplares de una misma cosa, con lo que se presenta una gran diferencia con respecto a bienes culturales



únicos como pueden ser algunas piezas arqueológicas, obras de arte, obras arquitectónicas, paisajes naturales, etc. Así, un objeto obsoleto es en realidad miles o millones de ejemplares obsoletos que pueden ser descartados, ignorados o conservados de acuerdo a las diversas motivaciones que se presenten.

Estas dos particularidades, la obsolescencia y la seriación ofrecen nuevas perspectivas para una toma de posición respecto a la valoración patrimonial de los productos de diseño. La incorporación de objetos de uso en los museos con una finalidad educativa, requiere de la presencia del objeto más viejo y del nuevo también, el que está obsoleto y el que pertenece a la vanguardia de la tecnología, de manera de poder establecer una lectura acerca del pasado y del presente que permita una reflexión sobre el futuro que se vislumbra. Considerando así que los objetos en el museo "...comenzarán una nueva vida dejando atrás definitivamente aquella primera para la cual nacieron, para la cual fueron hechos" (Gnemmi, 1997), y que el museo desde su rol formativo puede promover la conducta conservacionista.



Figura humana recreativa

Museo de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya mNACTEC - Terrassa – España – Fot. Silvia Oliva – BCN – 2007

Herramienta de corte

Además, la principal fortaleza del objeto de diseño industrial radica en la posibilidad de incentivar una actitud de conservación activa y participativa, en la que los viejos objetos continúen cumpliendo con su función práctica, pero esta vez con el valor añadido que implica ser portador de memoria. Esto representa una verdadera oportunidad de asumir el compromiso de construir un patrimonio vivo.

Sobre estas consideraciones, surge la necesidad de establecer pautas para la identificación de productos de diseño industrial y el reconocimiento de un contenido patrimonial a interpretar y valorar. Serían condiciones a tener en cuenta para determinar en los productos:

- su producción industrial y escala masiva
- el haber protagonizado un adelanto tecnológico o una innovación tipológica
- la realización de un aporte en mejorar la calidad de vida de las personas
- el cumplimiento predominante de una función práctica, de utilidad en el ámbito de la vida cotidiana
- la superación del valor de uso a través de la adquisición de significado
- involucrar elementos tangibles en el contacto con el usuario
- la presencia más o menos evidente de la funcionalidad
- la adherencia a los códigos culturales

Igualmente, en el proceso de interpretación del patrimonio de diseño industrial se deben considerar algunos aspectos particulares que pueden entenderse de la siguiente manera:

**Reconocimiento del objeto** en el plano socio-cultural a partir de la repetición, la memoria y la institucionalización de la forma.

**Valoración del objeto** a partir de los elementos de uso y simbólicos que permiten hacer la lectura del grado de innovación y aporte de diseño.

**Reconocimiento del valor del objeto** a partir de la elaboración de pautas para la tutela.

## CONCLUSIÓN

En el imaginario común prevalece aún la acepción del concepto de patrimonio como un elemento de carácter fundamentalmente estático, que se refiere al pasado como un fenómeno inmovilizador que impide las acciones del presente en detrimento de la planificación hacia el futuro. Por ello se hace necesario generar acciones para reforzar y apoyar el proceso de comprensión de que el Patrimonio Cultural es un fenómeno dinámico, en constante actualización y transformación, y cuya construcción se produce en el presente y como un acto de vigencia.

Por otra parte, con su condición creativa, el diseño Industrial presupone una toma de decisiones anticipatoria que implica la proyectación. La participación del diseñador en la configuración del contexto cultural requiere el compromiso de una toma de conciencia para diseñar hoy los objetos con los que el hombre llevará a cabo sus actividades cotidianas del mañana, superando la pretendida dicotomía entre la valoración patrimonial que mira hacia el pasado y el proyecto que mira hacia el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Sobre Historia, Memoria y Patrimonio**

Candau, J.; *Antropología de la Memoria*. Ed. Nueva Visión, 2002.

Fusco, M.; *La noción de patrimonio: Evolución de un concepto. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Nobuko; Buenos Aires, 2012.

Gay, A.; *Las revoluciones que generaron el de hoy: Un Mundo Tecno*. Ediciones TEC, Córdoba, 2011.

Gnemmi, H.; *Aproximaciones a una teoría de la conservación del patrimonio construido: Desde los principios y fundamentos*. Ed. Brujas, 2004.

Gnemmi, H.; *Puntos de Vista sobre la Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano*. Edic. Eudecor, 1997.

Goytía, N. y otros; *Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización. El caso del norte cordobés*. Imprenta FAUD – UNC, 2006.

Hernandez, J. y Tresserras, J.; *Gestión del Patrimonio Cultural*. Ariel Patrimonio, España, 2001.

Huyssen, A.; *En Busca del Futuro Perdido: Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Romero, J. L. (Ed. Columba, 1953); *La Cultura Occidental*. Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2004.

### **Sobre Cultura Proyectual e Historia del Diseño Industrial**

Bonsiepe, G.; *Diseño Industrial*. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975.

Chiapponi, M.; *Cultura social del producto. Nuevas fronteras para el Diseño Industrial*, Edit. Infinito, Bs As, 1999.

Fiell, C. & P.; *El diseño industrial de la A a la Z*. Taschen GmbH, 2006.

Gay, A. y Samar, L; *El Diseño Industrial en la Historia*. Ediciones TEC, Argentina, 2004.

Heskett, J.; *Breve Historia del Diseño Industrial*. Editorial del Serbal, Barcelona, 1985.

Loewy, R.; *Diseño Industrial Raymond Loewy*. Editorial Blume, Barcelona, 1980.

Maldonado, T.; *El diseño Industrial reconsiderado*. Barcelona, G.Gilli, 1997.

Manzini, E.; *Artefactos*. Madrid. Celeste Ediciones, 1992.

Munari, B.; *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona. Gustavo Gilli, 1983.

Norman, D.; *El Diseño Emocional*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Pevsner, N.; *Pioneros del diseño moderno*. Ediciones Infinito. 1977.

Quarante, D.; *Diseño Industrial I. Elementos introductorios*. Barcelona. Ed. CEAC, 1992.

Quarante, D.; *Diseño Industrial II. Elementos introductorios*. Barcelona. Ed. CEAC, 1992.

Rodríguez, G.; *Manual del Diseño Industrial. Curso Básico*. UAM-A. Gustavo Gili, México, 1976.

## **Documentos Consultados**

Boletín C+D. Ministerio de Cultura de España, Madrid 2007.

Carta Cultural Iberoamericana. XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno Montevideo, Uruguay, 2006.

Derechos Culturales y Desarrollo Humano. Publicación de textos del diálogo del Fòrum Universal de las Culturas de Barcelona 2004. Agencia Española de Cooperación Internacional.

Documento Curso de Nivelación 2005 – FAUD – UNC.

Documento de presentación de la Carrera Diseño Industrial elaborado por la gestión de los Departamentos Académicos del año 2010 – FAUD – UNC.

Plan Nacional de Patrimonio Industrial .Ministerio de Cultura de España. Madrid 2007.

## **Sitios Web**

Cátedra Historia del Diseño Industrial 1 – FAUD – UNC

<http://h1di.blogspot.com/>

Fundación Bombay Sapphire: 2008; *Bombay Sapphire Design Exhibition by Javier Mariscal.*

<http://www.guiarte.com/noticias/bombaysapphire-mariscal-mado8.html>

Garab, Yamila: 2012; *La razón y la belleza de los objetos*. Revista de Cultura Ñ.  
[http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos\\_o\\_682131788.html](http://www.revistaenie.clarin.com/arte/La-razon-y-la-belleza-de-los-objetos_o_682131788.html)

Granada Barrero: 2008; DEI – *Revista Digital de Diseño Industrial e Ingeniería*  
<http://www.deidigital.com/>  
[http://www.deidigital.com/galeria/fotos/disenio\\_industrial\\_en\\_el\\_moma\\_2008.php](http://www.deidigital.com/galeria/fotos/disenio_industrial_en_el_moma_2008.php)  
<http://blog.deidigital.com/del-moma-a-la-deigaleria/>

Huysen, Andreas: 2011; En busca del tiempo futuro.  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huysen.pdf>

Museo del Patrimonio Municipal del Ayuntamiento de Málaga: 2009; *Diseño Industrial como Patrimonio y Poética de lo Cotidiano*.

<http://museodelpatrimoniomunicipal.malaga.eu>  
<http://www.diariosur.es/ocio/malaga/200906/01/agenda-malaga-ocio.html>

Museum of Modern Art - New York  
<http://www.moma.org>  
[http://www.moma.org/visit/infoplans/spanish\\_plan#generalinfo\\_sp](http://www.moma.org/visit/infoplans/spanish_plan#generalinfo_sp)

Sociedad Central de Arquitectos  
<http://socearq.org/index.php/marq/el-museo-de-arquitectura-y-diseno-de-la-sca.html>





**UNA MIRADA ACERCA DEL PROCESO DE DISEÑO**  
en la conservación del patrimonio arquitectónico

**Mariana Bettolli**



## INTRODUCCIÓN

### Algunas precisiones disciplinares

La Conservación<sup>7</sup> del Patrimonio entendida como disciplina que se ocupa de cuidar, mantener y salvaguardar a un bien cultural o herencia, implica el compromiso de la reflexión por parte de quien proponga lineamientos para su intervención. En este caso, el desafío es develar las claves que permitan el *buen uso* del Patrimonio construido a propósito de una indagación teórica orientada al estudio de casos, que permita interpretar el proceso vital de permanencias y cambios que se han sucedido en el devenir<sup>8</sup> de bienes construidos objeto de conservación, lo cual exige un profundo **estudio** del carácter del proceso de su transformación en el tiempo, que permita una justa **valoración** y dé lugar a la pertinencia de **criterios de intervención** que tengan en cuenta la integración de las distintas particularidades del propio bien, reforzándolas y que simultáneamente apunte a su adecuada

---

<sup>7</sup> El Prof. Dr. Horacio J. Gnemmi, Arquitecto, define los términos Conservar y Conservación en su libro: (2004). *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio construido. Desde los principios y fundamentos*. Córdoba: Brujas. Respecto a Conservación hace referencia a que la misma comprende las actitudes y las acciones "tendientes a mantener, cuidar y salvaguardar a un bien cultural, con el objeto de lograr que se prolongue su permanencia en el tiempo." Y que "en tanto disciplina, la conservación engloba y comprende a todas las actividades posibles a realizarse en y por el patrimonio, una de las cuales es también –y como operación– la conservación misma."

<sup>8</sup> devenir en tanto *ser en el tiempo*.

inserción en un sistema de bienes culturales de mayor escala, tal como la ciudad o el territorio. Pero, en este camino<sup>9</sup> señalado como imprescindible para la Conservación, se presentan una serie de instancias en las cuales se puede profundizar y proponer nuevas actitudes y acciones que permitan interpretar el bien cultural, en este caso construido, y proponer lineamientos innovadores para su Conservación.

**De estas instancias de interpretación relacionadas a los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio arquitectónico, orientadas a su aplicación a diferentes casos, trata el presente escrito.**

---

<sup>9</sup> Al respecto, el Prof. Dr. Gnemmi *op.cit.* asegura que: "... en el intento por construir una teoría de la conservación del patrimonio construido" es pertinente señalar la importancia del **estudio** del objeto que "implica **conocimiento**, el cual en el caso de la conservación del patrimonio construido deberá ser encarado cada vez que se deba o pretenda intervenir." El estudio "... debe ser encarado por dos vías: una directa y otra indirecta. La primera es la que nos posibilitará el contacto personal con el objeto de estudio e incluye al relevamiento, aunque no excluyentemente. La vía indirecta posibilitará la construcción del conocimiento a través de las fuentes que nos proporcionen todo tipo de información del bien o relacionada con el mismo y su contexto no sólo físico sino también histórico-cultural." A continuación de la etapa de conocimiento, el **reconocimiento** es la instancia en que "se debe dar forma al juicio crítico... Re-conocer implica identificar y señalar **valores**." A su vez, Gnemmi señala que las dos instancias imprescindibles para la Conservación son tanto la valoración como "la definición de los **criterios de intervención**... Por criterio se entiende generalmente al signo, marca, característica o nota mediante la cual algo es reconocido como verdadero..."

Los lineamientos básicos para aproximarse a la disciplina se encuentran en los Documentos Internacionales que constituyen un *corpus* fundamental al momento de definir conceptos relativos a la temática. En ellos están plasmados los resultados de ciertos acuerdos logrados a nivel internacional, que a su vez constituyen el discurso que da sustento a la Conservación del Patrimonio. Cabe mencionar, aparte de los documentos fundantes como la Carta de Venecia o las Normas de Quito, se pueden mencionar la Carta de Washington para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas, el Documento de Nara sobre la Autenticidad, la Carta de Burra, la Carta Internacional sobre el Turismo Cultural, la Carta de Cracovia –que menciona el proyecto de conservación de la ciudad histórica y la gestión del mismo- o la de Zimbabwe. La Carta de Burra, por ejemplo, refiere a los valores como el “estético, histórico, científico o social”. Al respecto, la discusión se puede ampliar y entonces cabe puntualizar que el concepto de valor social está necesariamente unido al **valor de uso**. Parfraseando a Josep Ballart, en el sentido de “pura utilidad”, podemos decir que el patrimonio sirve “para hacer con él alguna cosa que satisface una necesidad material, o de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico” (1997). Lo cual involucra a la comunidad y su importancia ineludible en toda operación de Conservación del Patrimonio que “va más allá de

una acción meramente técnica, ya que al conservar se incide en la forma en que las personas ven y valoran al patrimonio” (Gnemmi, 2004).

A su vez, en la Carta de Salta se asegura que “la Conservación del Patrimonio arquitectónico tiene sentido si responde a nuestra *visión del mundo*, si es producto de una profunda comprensión de la propia realidad y del reconocimiento de nuestra identidad” y en este sentido el chileno Miguel Rojas Mix sostiene que la **identidad** se convierte, frente a la globalización, en un tema central. Rescata la valoración de los rasgos propios para defenderse de los procesos globales. Afirma que:

*Es indispensable rechazar el ‘pensamiento único’, que pone el rendimiento económico por encima de cualquier ideología y que tiene al mercado como referente fundamental y a la eficiencia como piedra angular del desarrollo, anteponiéndola a los valores de solidaridad y justicia. Es fundamental desarrollar **criterios de pertinencia**, porque están en juego la supervivencia de nuestros valores, y la construcción misma de Iberoamérica o Latinoamérica como proyecto común. Pertinencia no es un concepto estático, es dinámico. La pertinencia como criterio de selección de la modernidad vinculado a la identidad trabaja a favor del cambio histórico, lo acelera. Los latino o iberoamericanos debemos en este contexto desarrollar nuestros esfuerzos y capacidades para crear nuevas pautas culturales, nuevos modos de ver y hacer las cosas... Son los*

*criterios de pertinencia los que nos permitirán transitar de la sociedad de la información a la sociedad del conocimiento. (2003)*

En este sentido es la Universidad, como ámbito responsable del pensamiento crítico, la que debe “mantener la identidad cultural y orientar el país hacia el desarrollo razonable, que no sólo es el sostenible, sino el conveniente a las realidades sociales” (Rojas Mix, 2003). Lo más interesante del aporte de Rojas Mix es asociar a la identidad con la noción de proyecto. Por ello, los rasgos identitarios son de construcción permanente e incluso, arriesga Rojas Mix, una construcción a futuro. Afirma entonces que “la búsqueda de la identidad no es una cuestión arqueológica, que se desentraña a pico y azada, que tiene sus raíces en el pasado, sino que sus raíces están en el futuro” (2003), en lo que podamos proponer en pos de una apropiada<sup>10</sup> Conservación de nuestro Patrimonio construido, en este caso de significativa relevancia local y también global.

En relación a lo antes mencionado, resulta necesario profundizar acerca de las estrategias que particularizan el Proceso de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido, como una de las vacancias en la formación profesional y teniendo en cuenta la complejidad que

---

<sup>10</sup> En dos acepciones del término, en tanto “adecuada” a la realidad y en tanto “hecha propia” por parte de la comunidad.



conlleva el proceso vital de los edificios que, a lo largo del tiempo, receptan intervenciones que obedecen a diferentes visiones de autores inmersos en un medio concreto con ideas propias de su tiempo.

La investigación-reflexión traducida en diversas estrategias para diferentes estadios del Proyecto de Conservación es hoy una necesidad. Particularmente en la instancia valorativa, en la cual pareciera que “... por lo general, se dejan de lado los estudios, análisis y resultados previos”<sup>11</sup>. La aplicación de este *corpus* propuesto para aplicación a diferentes casos, constituye un aporte a los proyectistas que se enfrentan a preexistencias, en las cuales la sumatoria en el tiempo de diferentes procesos de diseño supone una mirada crítico-reflexiva, propositiva y pertinente a los desafíos que plantea la Conservación del Patrimonio construido en relación a los proyectos y realizaciones que se han concretado en ciertas obras. A su vez, en el contexto local es frecuente que los edificios estén bajo la órbita de oficinas de proyecto del Estado, lo cual suma cierta complejidad en los mencionados procesos de diseño.

---

<sup>11</sup> El Prof. Dr. Horacio J. Gnemmi desarrolla esta idea en *op. cit.* En su texto señala **la aparente debilidad de esta instancia entre** la valoración y los estudios, análisis y resultados previos; lo cual impacta negativamente en la definición de los criterios.

Por lo tanto, el objetivo general es contribuir al desarrollo de estrategias propias del Proceso de Diseño, en el campo del Proyecto de Conservación del Patrimonio arquitectónico; y en particular investigar los procedimientos de traducción entre la instancia de estudio y análisis de una obra objeto de Conservación y la instancia valorativa, previo a la definición de criterios de intervención; así como definir los procesos que permiten al diseñador develar los valores y disvalores del bien estudiado, teniendo en cuenta su devenir.

Partiendo de afirmar, a modo de hipótesis, que la profundidad de análisis y reflexión lograda en el estudio –conocimiento– del objeto de intervención posibilita que las actitudes y acciones tendientes a la conservación del mismo, sean *pertinentes* a su *naturaleza*<sup>12</sup>, entendiendo que la mencionada *naturaleza* del objeto de intervención devela procedimientos de aproximación a la misma, que le son propios y que permiten una mejor traducción de los **estudios** realizados acerca del objeto, a la instancia de su **valoración** y posterior definición de los **criterios de intervención**, sin incurrir en arbitrariedades que afecten a la conservación del mismo. A su vez, el entendimiento del rol del objeto de intervención en el tejido urbano y de las relaciones que éste establece con los demás bienes de carácter patrimonial del conjunto al

---

<sup>12</sup> En el DRAE, se define el concepto como “esencia y propiedad característica de cada ser” y en otra de sus acepciones se refiere al “instinto, propensión o inclinación de las cosas, con que pretenden su conservación...”

cual pertenece, deben estudiarse apuntando a la definición de su comportamiento como sistema<sup>13</sup>; esta concepción es fundamental para identificar y definir los lineamientos de conservación del mismo.

Además, en la gestación de ciertos bienes construidos y asumidos con carácter patrimonial, da comienzo **un proceso de naturaleza vital** al cual se suman, a lo largo del tiempo, otras decisiones de proyecto, connotado por lo que Karl Popper denominó como tres mundos, dotados de existencia real: el mundo de los cuerpos físicos y de sus *estados físicos y fisiológicos*, el mundo de los *estados mentales* y el mundo de los *productos* de la mente humana. Lo antes señalado, en la Conservación del Patrimonio, se traduciría en la consideración del **Patrimonio natural** y el **cultural**, tanto **intangibles** como **tangibles**. En particular, la palabra-concepto **pervivencia**<sup>14</sup> conjuga un complejo de significados que pueden develar la traducción del corpus teórico de la Conservación del Patrimonio a los

---

<sup>13</sup> En este sentido es interesante aproximarse al planteo de Josep Maria Montaner en su libro: (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili. En primer lugar señala qué significa aplicar la teoría de los sistemas a la arquitectura contemporánea: "oponerse a todo reduccionismo y mecanicismo, intentar acercarse a un pensamiento de la complejidad y de las redes. Significa, por tanto, dar prioridad a una búsqueda para desvelar las estructuras complejas en las escalas urbanas y territoriales; reescribir la historia de la arquitectura contemporánea desde el énfasis en los sistemas que superan la crisis del objeto."

Procesos de Diseño que generan el Proyecto de Conservación. Los modos en que los rasgos gestacionales (o genéticos, un “cierto ADN”) de un edificio **perviven**, constituyen una **realidad** ineludible a ser considerada por el proyectista en la Conservación del Patrimonio construido.

En síntesis, se podría afirmar que la detección de las pervivencias configura una etapa clave en los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido, ya que fortalece la consideración del estudio y análisis de la obra objeto de Conservación en la etapa de valoración que conduce a la definición de los criterios de intervención.

---

<sup>14</sup> En el DRAE, el término pervivencia alude a la “acción y efecto de seguir viviendo a pesar de las dificultades o el tiempo”. La palabra está compuesta por **per**, “del latín, a través de” y como preposición, para este caso significa “intensidad o totalidad” y por **vivencia**, “de vivir”, formada por Ortega y Gasset para traducir el alemán *Erlebnis*, experiencia.

## ASPECTOS CONCEPTUALES

La crítica a los paradigmas modernos, que comenzó a fines de los '50 del siglo que pasó, produjo el deslizamiento de la cultura a una nueva instancia: **la posmodernidad**. En este contexto es necesario posicionarse al momento de abordar el primer momento del Proyecto de Conservación del Patrimonio construido: el **estudio**, *conocimiento*, de un bien construido asumido con carácter patrimonial.

En el campo de la reflexión arquitectónica, en 1966, Robert Venturi escribe su texto "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura"<sup>15</sup> en el cual, de manera anticipatoria, indaga en dos ideas fundamentales para entender la arquitectura desde la posmodernidad: la **contradicción** y la **complejidad**. Desde estas dos miradas conceptuales es que se propone abordar el *conocimiento*, en este caso de arquitectura devenida en un bien construido. Y en este sentido el pensamiento tanto de Karl Popper, como de Edgar Morin, son pertinentes a lo antes enunciado.

---

<sup>15</sup> Según Pere Hereu, Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras, en el libro: (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, "se trata del texto más influyente de Robert Venturi, que junto al de Aldo Rossi habrían aportado los dos tratados teóricos más relevantes de las últimas décadas" del siglo XX.

Respecto a Popper, es muy interesante la visión que plantea José Antonio Marina cuando lo caracteriza con el término *adversativo*, palabra que significa: lo que denota cierta oposición o contrariedad de sentido; pero Marina lo dice reconociendo el valor sustantivo de su pensamiento:

*Karl Popper es un pensador adversativo. Es racionalista, pero cree que sólo puede serlo por una decisión no racional. Es kantiano pero heterodoxo. Es ilustrado pero escéptico. Confía en la ciencia, pero afirma que sólo podemos estar seguros de las falsedades, no de las verdades... buscó siempre la verdad pero pensaba que sólo puede alcanzarse lo verosímil... El carácter adversativo de su obra hace que podamos ver en él una de las posibles salidas al debate entre modernidad y posmodernidad, que aún no está cerrado. El pensamiento adversativo incluye la oposición, impide el cierre autosuficiente. El pero demuestra la figura áspera que se destaca sobre el fondo apacible de la teoría, el caso incómodo, la diferencia que hay que salvar, la peculiaridad, la crítica, el problema no resuelto.<sup>16</sup>*

Además agrega que su “energía para luchar con la complejidad, con la contradicción, con la inseguridad, con la divergencia, es lo que me parece esencial en el talante de Popper, lo que

---

<sup>16</sup> Texto de la Introducción de José Antonio Marina en el libro de Karl Popper: (1997). *El cuerpo y la mente*. Barcelona: Paidós.

abre más sugerentes caminos al pensador posmoderno, al que está más allá de la modernidad y de la posmodernidad. Al *ultramoderno*.” Por estas razones tan claramente expuestas por Marina se considera que el pensamiento de Popper es un saber que permite abordar el problema del Conocimiento, en este caso el *conocimiento* de un bien construido asumido con carácter patrimonial.

Respecto al conocimiento, Popper observa que los filósofos se ocupan principalmente del mismo en sentido subjetivo o del conocimiento subjetivo, además de que en la enorme producción de textos dedicados a la teoría del conocimiento, también denominada epistemología<sup>17</sup>, se realiza escasa mención al conocimiento objetivo. “Y si en alguna ocasión tratan el conocimiento objetivo, la mayoría presupone que se puede explicar enteramente el conocimiento objetivo en función del conocimiento subjetivo. Con otras palabras, se supone

---

<sup>17</sup> En el DRAE: **epistemología**. Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

Mario Bunge en su libro: (2002). *Epistemología. Curso de actualización*. México: Siglo XXI, dice: “La epistemología, o filosofía de la ciencia, es la rama de la filosofía que estudia la investigación científica y su producto, el conocimiento científico. Mera hoja del árbol de la filosofía hace un siglo, la epistemología es hoy una rama importante del mismo... Hasta hace medio siglo la epistemología era sólo un capítulo de la teoría del conocimiento o gnoseología. Aún no se habían advertido los problemas semánticos, ontológicos, axiológicos, éticos y de otro tipo que se presentan tanto en el curso de la investigación científica como en el de la reflexión metacientífica”. Bunge afirma que la profesionalización de la epistemología se produjo en el seno del Círculo de Viena, en la segunda década del siglo XX, al cual se relacionó Karl Popper.

que el conocimiento objetivo consta de muchos elementos del conocimiento subjetivo, que, de algún modo, están vinculados..." (Popper, 1997). En este sentido Popper manifiesta haber adoptado la doctrina contraria: "Mi posición es la siguiente: estoy principalmente interesado en el conocimiento objetivo y en su aumento, y sostengo que no podemos comprender nada sobre el conocimiento subjetivo, si no es a través del estudio del aumento del conocimiento objetivo y del toma y daca que se produce entre ambas clases de conocimiento (en donde el conocimiento subjetivo consiste más en tomar que en dar)..." (1997)

Al problema del conocimiento se suma el problema cuerpo-mente o, como también se denomina, el problema mente-cuerpo. Al respecto Popper señala que:

*Vivimos en un mundo de cuerpos físicos y nosotros mismos tenemos un cuerpo físico. Sin embargo, cuando hablo con ustedes, no me dirijo a sus cuerpos, sino a sus mentes. Así, pues, además del primer mundo, del mundo de los cuerpos físicos y de sus estados físicos y fisiológicos, que designaré como 'mundo 1', parece que existe un segundo mundo, el mundo de los estados mentales, que denominaré 'mundo 2'. De este modo se plantea una cuestión concerniente a la relación entre estos dos mundos: el mundo 1 de los estados o procesos físicos y el mundo 2 de los estados o procesos mentales. Esta cuestión constituye el problema cuerpo-mente. (1997)*



Popper argumenta lo antes señalado y explica, en una alocución frente a sus alumnos, que “cuando hablo emito, en primer lugar, varios sonidos, que son sucesos físicos que ustedes pueden detectar con ayuda de sus oídos, los cuales son detectores de ondas de presión-. Pero ustedes no sólo detectan estas ondas, sino que las *decodifican*: oyen sonidos portadores de sentido. Estas ondas físicas transportan un significado hacia ustedes: son significativas” (1997). En este sentido, refiere al filósofo francés René Descartes, Cartesius, y a sus seguidores diciendo que ellos denominaron a este proceso como de “interacción” entre cuerpo y mente, entendiendo que la mente actúa sobre el propio cuerpo que produce sonidos físicos, los cuales actúan a su vez sobre los cuerpos, o sea en los oídos de quienes escuchan y luego sus cuerpos actúan sobre sus mentes y les hacen pensar. Popper sugiere sustituir lo propuesto por los cartesianos, hablando de la *interacción* entre los estados *físicos y mentales*. Afirmo que es de simple sentido común aceptar, a priori, que existe esta interacción entre los estados (o procesos) físicos y los estados (o procesos) mentales, o como él los denomina: entre los mundos 1 y 2. Además afirmo que como las cosas que interactúan son reales, se puede aceptar la realidad de estos dos mundos. Es entonces como Popper se describe a sí mismo como *dualista* cartesiano, sin embargo su afirmación trasciende lo antedicho y explica: “supero incluso a Descartes: soy un pluralista, ya que también acepto la realidad de un tercer

mundo, que denominaré mundo 3. Con la denominación ‘mundo 3’ me refiero, en líneas generales, al mundo de los *productos* de la mente humana.”(1997)

Lo interesante del pensamiento de Popper es cómo considera que se genera la interrelación de los mundos por él definidos y lo ejemplifica con ciertos *productos* diciendo que, “son en ocasiones objetos físicos tales como las esculturas, cuadros, dibujos y construcciones de Miguel Angel. Son objetos físicos, pero son una clase muy peculiar de objetos físicos: según mi terminología pertenecen tanto al mundo 1 como al mundo 3” (1997). Por lo tanto, la arquitectura y por ende la arquitectura considerada como Patrimonio, pertenecen, según Popper, a ambos mundos ya que su estado *físico* es *producto* de la mente humana.

Los ejemplos expuestos por Popper demuestran que su pensamiento, traducido en su teoría de **los tres mundos**, implica que tanto el mundo de los *cuerpos físicos y de sus estados físicos y fisiológicos*, como el mundo de *los estados mentales* y el mundo de los *productos de la mente humana*, se deben entender y operar en permanente interrelación, lo cual es posible vincular directamente con el paradigma de la complejidad.

En cuanto al **pensamiento complejo**, Edgar Morin expresa que, legítimamente, le pedimos “que ponga orden y claridad en lo real, que deleve las leyes que lo gobiernan. El término

complejidad no puede más que expresar nuestra turbación, nuestra confusión, nuestra incapacidad para definir de manera simple, para nombrar de manera clara, para poner orden en nuestras ideas” (2007). Morin sostiene además que el conocimiento científico fue concebido y eventualmente también hoy lo es, “como teniendo por misión la de disipar la aparente complejidad de los fenómenos, a fin de develar el orden simple al que obedecen. Pero si los modos simplificadores del conocimiento mutilan..., surge entonces un problema: ¿cómo encarar a la complejidad de un modo no-simplificador?” (2007). En este sentido, en referencia al propio término complejidad, Morin expresa que:

*No tiene tras de sí una herencia noble, ya sea filosófica, científica, o epistemológica. Por el contrario sufre una pesada tara semántica, porque lleva en su seno confusión, incertidumbre, desorden. Su definición primera no puede aportar ninguna claridad: es complejo aquello que no puede resumirse en una palabra maestra, aquello que no puede retrotraerse a una ley, aquello que no puede reducirse a una idea simple... La complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad. La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución. (2007)*

Morin además agrega que, se trata de un ejercicio de pensamiento “capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real” (2007), para lo cual hay que enfrentar dos cuestiones, más bien dos “ilusiones”, como él mismo lo define.

Por un lado, “creer que la complejidad conduce a la eliminación de la simplicidad” (2007). Al respecto dice que:

*La complejidad aparece allí donde el pensamiento simplificador falla, pero integra en sí misma todo aquello que pone orden, claridad, distinción, precisión en el conocimiento. Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad. (Morin, 2007)*

La segunda “ilusión” que plantea Morin es “confundir complejidad con completud.” Lógicamente, “la ambición del pensamiento complejo es rendir cuenta de las articulaciones entre dominios disciplinarios quebrados por el pensamiento disgregador (uno de los principales aspectos del pensamiento simplificador); éste aísla lo que separa, y oculta todo lo que religa, interactúa, interfiere” (2007). En este sentido se entiende que el pensamiento

complejo aspira al conocimiento multidimensional, a sabiendas que el conocimiento completo es imposible y de hecho que:

*Uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una omnisciencia. Hace suya la frase de Adorno 'la totalidad es la no-verdad'. Implica el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre. Pero implica también, por principio, el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar, entre sí. Pascal había planteado, correctamente, que todas las cosas son 'causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas, y que todas (subsisten) por un lazo natural e insensible que liga a las más alejadas y a las más diferentes'. Así es que el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento. (2007)*

Respecto al problema de la organización del conocimiento, Morin señala que:

*Todo conocimiento opera mediante la selección de datos significativos y rechazo de datos no significativos: separa (distingue o desarticula) y une (asocia, identifica); jerarquiza (lo principal, lo secundario) y centraliza (en función de un núcleo de nociones maestras). Estas operaciones, que utilizan la lógica, son de hecho comandadas por*

*principios 'supralógicos' de organización del pensamiento o paradigmas, principios ocultos que gobiernan nuestra visión de las cosas y del mundo sin que tengamos conciencia de ello. (2007)*

En esta instancia es fundamental entender la necesidad del pensamiento complejo y preguntarse qué es la complejidad, a lo cual Morin responde que “a primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple” (2007). Además Morin afirma que “la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones que constituyen nuestro mundo fenoménico.” (2007)

En estrecha relación con lo que Morin entiende por complejidad, es pertinente su observación respecto a la teoría de sistemas. Asegura que “el campo de la Teoría de Sistemas es mucho más amplio, casi universal, porque en un sentido toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes” (Morin, 2007).

Justamente Morin señala que la “virtud sistémica” es, entre otras cuestiones, “haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, no una unidad elemental discreta, sino una unidad compleja, un ‘todo’ que no se reduce a la ‘suma’ de sus partes constitutivas” (2007), como así también “situarse en un nivel transdisciplinario que permita concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización.” (2007)

Desde otra posición, Oscar Johansen Bertoglio afirma que la Teoría de Sistemas, a través del análisis de las totalidades y las interacciones internas de éstas y las externas con su medio es “una herramienta que permite la explicación de los fenómenos que suceden en la realidad” cuyo objetivo es “el conocimiento y la explicación de la realidad, de una parte de ella (sistema) en relación al medio que la rodea” (1991) y sobre la base de esos conocimientos, de cierto modo, anticipar el comportamiento de la realidad en relación al contexto en la cual se inserta. A su vez, Johansen Bertoglio también destaca la necesidad de disponer de mecanismos interdisciplinarios (Morin avanza hacia lo transdisciplinar) ya que la realidad, entendida como totalidad, no puede ser explicada a través del estudio y análisis de cada una

de sus partes, en forma más o menos interdependiente ya que “el todo es mayor que la suma de sus partes”(1991). Si bien destaca que el enfoque reduccionista ha permitido el crecimiento del saber humano, en el cual se estudia un fenómeno complejo a través del análisis de sus elementos o partes componentes, los fenómenos no solo deben ser estudiados a través de un enfoque reduccionista sino que deben ser estudiados como totalidad. Entonces, sugiere que:

*Existen fenómenos que sólo pueden ser explicados tomando en cuenta el todo que los comprende y del que forman parte través de su interacción. A medida que los sistemas (u 'objetos de estudio') van siendo más complejos, (es decir, no sólo están constituidos por más partes, sino que también la interacción entre ellas se hace cada vez más compleja), parece ser que la explicación de los fenómenos que presentan las conductas de esos sistemas tiende a tomar en cuenta su 'medio', su entorno, es decir su 'totalidad'.  
(Johansen Bertoglio, 1991)*

**En síntesis, el trayecto antes enunciado, a través de una cartografía de los fundamentos que diferentes autores han desarrollado y que se consideran pertinentes al momento de abordar la Conservación del Patrimonio, en tanto conocimiento de las preexistencias; constituye un marco conceptual para estudiar la ciudad y la arquitectura como Patrimonio.**



Marina Waisman, refiriendo al Patrimonio como “la construcción de la ciudad” (1997) y como primera reflexión, afirma en acuerdo con Max Weber que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido. Y agrega Clifford Geertz que esa urdimbre es la **cultura**. La cultura, por eso, no puede describirse como un conjunto de productos -objetos, ideas, obras de arte, costumbres, etc” (1997). Waisman refiere especialmente a la cultura afirmando su carácter de “*contexto* dentro del cual, y solamente dentro del cual, puede situarse el ser humano, entenderse a sí mismo y entender las creaciones que lo conforman.”(1997)

En esta instancia es preciso tener claro cómo se ha transformado el concepto de cultura. Según lo señala García Canclini y debido al “giro semiótico en las Ciencias Sociales”<sup>18</sup> que tuvo lugar en los ’80 del siglo pasado, el concepto de cultura deslizó de lo que podía entenderse en antropología como “todo lo hecho por el hombre y por todos los hombres” (2009) a la “dimensión de la vida social que tiene que ver con la significación o sea el conjunto de

---

<sup>18</sup> Esta idea es desarrollada por Nestor García Canclini en un video acerca del tema: (2009). “El Futuro de la CULTURA visto desde las investigaciones sobre los jóvenes.” Disponible en su página oficial <http://nestorgarciacanclini.net>

procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en cada sociedad”. (2009).

En este sentido, a propuesta de Geertz y retomando su idea de la cultura como *urdimbre*, es interesante el abordaje de la misma que él propone cuando dice que, “el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (1990). Y a su vez, asegura que la cultura se entiende mejor si no se la adscribe a esquemas de conducta como costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos, sino más bien a una serie de mecanismos de control como por ejemplo: planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones que se podrían asimilar a lo que los especialistas en computación denominan “programas” y que, en definitiva, gobiernan la conducta.

Por otra parte, hoy, es necesario sumar a este escenario antes descrito la complejidad que aporta el fenómeno de la **globalización**, que ha reducido el papel de los contextos locales atravesados por una circulación transnacional de la producción y acceso a la cultura, principalmente a través de textos e imágenes. Desde Latinoamérica y adscribiendo a lo propuesto por Garcia Canclini en su libro *La globalización imaginada* (1999), es pertinente

reflexionar acerca de los imaginarios de la globalización y distinguir lo que él denomina como globalización *circular* de la *tangencial*, entre otros *modos de imaginar lo global*. Su visión es un aporte interesante para una discusión alternativa y pertinente a nuestra realidad local, acerca de la globalización.

García Canclini apela a que, “construir una cultura con los movimientos globalizadores” (1999) puede ser entendida, a su vez, como “la necesidad de poner orden en los conflictos entre imaginarios” (1999). Y ejemplifica exponiendo cómo varía lo que cada uno *imagina* como globalización:

*Para el gerente de una empresa transnacional, ‘globalización’ abarca principalmente los países en que actúa su empresa, las actividades de las que se ocupa y la competencia con otras; para los gobernantes latinoamericanos que concentran su intercambio comercial con los Estados Unidos, globalización es casi sinónimo de ‘americanización’; en el discurso del Mercosur, la palabra envuelve también a naciones europeas y a veces se identifica con interacciones novedosas entre los países conosureños... En rigor, sólo una franja de políticos, financieros y académicos piensan en todo el mundo, en una globalización circular, y ni siquiera son mayoría en sus campos profesionales. El resto imagina globalizaciones tangenciales. La amplitud o estrechez de los imaginarios sobre lo global muestra las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y cultura*

*globales. En esa competencia inequitativa entre imaginarios se percibe que la globalización es y no es lo que promete. (1999)*

En este sentido, García Canclini propone aceptar la multiplicidad de narrativas respecto a “lo que significa globalizarse” (1999) y a propósito, como la característica esencial de la globalización es la intensificación de las interconexiones entre sociedades, plantea no centrar la atención en la variedad de relatos, sin atender a “su compatibilidad dentro de un saber relativamente universalizante” (1999). Lo cual supondría “discutir las teorías sociológicas y antropológicas, también ocuparnos de las narrativas y metáforas que vienen construyéndose para abarcar lo que queda suelto en las grietas e insuficiencias de las teorías y las políticas. En los relatos e imágenes aparece lo que la globalización tiene de utopía.” (1999)

En este recorrido por el actual impacto de la globalización y el concepto de cultura, identificada como el *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en cada sociedad*; es clave reflexionar acerca del Patrimonio arquitectónico y urbano, como lo señala Waisman, afirmando que no se lo puede considerar “como una serie de edificios, tejidos y lugares, esto es, como una serie de objetos, sino como una *urdimbre* formada por tramas de significación” (1997). Además y en tanto creación humana, **el Patrimonio arquitectónico y urbano no se entiende sino dentro de las redes de relación**

**que le confieren sentido** y por lo tanto, “poner el acento en las relaciones antes que en los objetos permite alcanzar el significado de esos objetos, que de otro modo quedan reducidos a su mera existencia material.” (1997) En este sentido señala que si bien es “más sencillo estudiar al patrimonio en la materialidad de los objetos arquitectónicos o urbanos considerados en sí mismos, pero, como dice Lévi-Strauss, la explicación científica no consiste en la reducción de lo complejo a lo simple: consiste en sustituir por una complejidad más inteligible una complejidad que lo es menos” (Waisman, 1997). En el pensamiento actual se acepta lo complejo como modo de ser de la realidad, se rechaza el reduccionismo, lo cual implica un modo de interpretar al Patrimonio que:

*Dé cuenta de la complejidad de su carácter, que acepte su riqueza y su multiplicidad. Por otro lado, reducir la consideración del patrimonio a 'objetos' dejaría de lado al ser humano, porque 'lo que el hombre es está entrelazado con el lugar de dónde es y con lo que él cree que es ese lugar, de una manera inseparable'. El ser humano, entonces, está íntimamente relacionado con un contexto antes que con objetos, por lo que un patrimonio conformado por objetos no podría establecer una relación profunda con los ciudadanos. (1997)*

En síntesis, esta noción de patrimonio arquitectónico y urbano entendido como **una urdimbre formada por tramas de significación** conduce a entender la idea de **sistema de bienes culturales**.

En este sentido es interesante aproximarse al planteo de Josep Maria Montaner. En primer lugar señala qué significa aplicar la teoría de los sistemas a la arquitectura, lo cual es “oponerse a todo reduccionismo y mecanicismo, intentar acercarse a un pensamiento de la complejidad y de las redes” (2008). A su vez, esto significa dar prioridad a una búsqueda para develar las estructuras complejas también en las escalas urbanas y territoriales; lo cual considera fundamental al momento de “reescribir la historia de la arquitectura contemporánea desde el énfasis en los sistemas que superan la crisis del objeto” (2008). También considera esencial estudiar las aptitudes propias de cada sistema para estructurarse y para interrelacionarse con su contexto y define el concepto de sistema como:

*Un conjunto de elementos heterogéneos (materiales o no), de distintas escalas, que están relacionados entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no es explicable por la mera suma de sus partes. Cada parte del sistema está en función de otra; no existen elementos aislados. Dentro de los diversos sistemas que se pueden establecer, la*

*arquitectura y el urbanismo son sistemas de tipo funcional, espacial, constructivo, formal y simbólico. (Montaner, 2008)*

Entonces, queda claramente fundamentado que a los bienes construidos asumidos por la comunidad como patrimoniales, es necesario entenderlos e interpretarlos como sistemas de tipo funcional, espacial, constructivo, formal y simbólico; en distintas escalas de aproximación comenzando por la arquitectura hasta la inserción de la misma en la ciudad, observando cómo los sistemas mencionados definen la naturaleza de un cierto bien construido, cómo éste se relaciona con otros sistemas de su entorno inmediato hasta entender e interpretar su relación con otros bienes próximos, con la ciudad e incluso, eventualmente, con una escala mayor como la del territorio. Esto es posible desde la mirada del paradigma de la complejidad, desentrañando cómo el ser humano, en su devenir, ha gestado una *urdimbre formada por tramas de significación*, que sostiene su presente y que en nuestra realidad latinoamericana demanda el compromiso ineludible respecto a la comunidad.

A su vez, estas ideas de cómo abordar el problema del estudio de un bien construido, que integra el patrimonio de una comunidad, desde un enfoque sistémico, complejo; no debe

dejar de lado los componentes de la realidad puesta en juego en todo proceso de conocimiento, esto es los *tres mundos* propuestos por Popper. En esta instancia es fundamental traducir estos componentes a la disciplina de la Conservación del Patrimonio y en este sentido es pertinente hacerlo en los términos que definen el objeto de estudio de la Conservación del Patrimonio.

En primer lugar, el *mundo 1*, o sea el de *los cuerpos físicos y de sus estados físicos y fisiológicos*, podría adscribirse a la esfera de lo **tangible** que, en referencia al Patrimonio, designa a todo aquello que “se puede tocar” y percibir de manera precisa; que en el caso del Patrimonio construido son bienes materiales, tales como la arquitectura y la ciudad, entre otros posibles. En segunda instancia, el *mundo 2*, el de *los estados mentales*, podría asimilarse a lo **intangible** en el Patrimonio, que tiene que ver con aquello que “no se puede tocar”, las ideas por ejemplo; por lo cual queda implícita la presencia de la mente humana, o sea, en referencia a un bien construido, aquellos procesos mentales de quienes lo promueven, lo proyectan, lo construyen y lo habitan o lo demuelen, entre otras actitudes y acciones del ser humano. Ahora bien, el Patrimonio tangible y el intangible integran lo que se conoce como Patrimonio **cultural** y justamente el *mundo 3* propuesto por Popper, el de *los productos de la mente humana*, es el mundo de la cultura. Además, lo que no es producto de la mente humana es lo



“dado”, que se puede entender como lo perteneciente o relativo a la naturaleza, en este caso, el Patrimonio **natural**.

En síntesis, si se estudia tanto al Patrimonio **natural**, como al **cultural**, que a su vez es **tangible** o **intangibile**; los tres mundos propuestos por Popper para abordar el conocimiento, están implícitos en las diferentes expresiones del Patrimonio.

Por otra parte, lo antes enunciado es la base en la cual se funda lo que el presente trabajo se propone indagar: **los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido a modo de un camino que permite profundizar en el Proyecto de Conservación de un bien construido asumido como Patrimonio y teniendo en cuenta que dicho Proyecto es el resultado de un proceso creativo que de modo ineludible se basa en lo que existe, en una realidad anterior, que es menester considerar e interpretar apropiadamente.**

## EL PROYECTO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CONSTRUIDO A LA LUZ DE LOS PROCESOS DE DISEÑO

El Proyecto de Conservación del Patrimonio se funda en **preexistencias**. Por esta razón, a la complejidad propia de todo Proceso de Diseño hay que sumar el proceso vital precedente de un cierto bien construido, en este caso asumido como patrimonial. Cada una de las decisiones de diseño del cual el bien ha sido objeto a lo largo de su devenir, han sido connotadas por lo que Popper denominó como *tres mundos* en permanente interrelación, o bien, han sido el resultado de la pulsión entre componentes del Patrimonio, tal como lo natural y lo cultural, a su vez tangible e intangible. Realidades que hoy se pueden entender a la luz del pensamiento complejo y de la noción de sistema.

En primer lugar, es necesario aproximarnos a ciertas definiciones en torno al concepto de Proceso de Diseño.

En este sentido, el Arq. César Naselli desarrolla el tema precisando que el **Proceso de Diseño** “es un Proceso Creativo, es decir, que, parafraseando a José Antonio Marina, ‘descubre o inventa’ posibilidades a la Realidad, no explícitas en la misma, gestando un objeto de Diseño. Este proceso, en su extremo final, concreta en el espacio existencial-ambiental ese Objeto de

Diseño como una construcción material, transmutación de la Idea Generativa, de su esencia y cualidades formales.” (2007)

Naselli a su vez, se pregunta qué es un Proceso, respecto a lo cual considera que:

*En primer lugar es el desarrollo de las fases de un fenómeno dinámico, natural o artificial y también una operación artificial como el Diseño, que partiendo de un punto inicial recorre un camino para llegar a un punto de arribo. Esta concepción de Proceso lo vincula con método o metodología, porque precisamente la etimología griega del término (methodós), significa camino. Este punto de arribo implica una previa transformación, mutación, variación, un cambio de estado, etc., del fenómeno o la aparición de otros fenómenos coexistentes... Un método es un conjunto intelectual de ideas, instrumentos, procedimientos y acciones conducentes a hacer o concretar algo y está organizado de una cierta manera específica para estas finalidades. Es en definitiva un camino a seguir para realizar algo y en sí mismo es una estrategia para hacerlo. (Naselli, 2007)*

Cuando el camino que sigue el Proceso de Diseño, “está codificado de alguna manera, buscando optimizar el punto de arribo y sus resultados y por lo tanto se fijan o recomiendan sus fases e instancias, y las operaciones del intelecto y las acciones que ayudan a concretarlas más eficientemente, estamos en presencia de un **Método de Diseño**, y esas operaciones se transforman en Técnicas Operativas, reguladas por Normas o reglamentaciones” (Naselli,

2007). Así explica Naselli cómo un Proceso de Diseño se convierte en un instrumento de diseño, agregando que “un método es un instrumento de regulación de un proceso, y se construye sobre un cierto proceso porque la ideología crítica del metodólogo juzga que el mismo es la mejor opción para conducir la transformación o evolución del fenómeno - conocimiento, proyecto, etc. a un óptimo arribo o resultado; es decir un método es una opción crítica.” (2007)

En síntesis es fundamental, como lo señala Naselli, **diferenciar el Proceso de Diseño del Método de Diseño**. Proceso de Diseño es “la conciencia de la evolución del Diseño entre Idea Generadora y Objeto Concreto en el Espacio y Tiempo. En cambio el Método de Diseño es la transformación técnica del Proceso en un instrumento general abarcante para diseñar y aún más, se debe diferenciar entonces Método de su uso particular por un Diseñador.”(2007)

En relación a lo antes enunciado, es interesante rescatar del enfoque de Naselli lo que él mismo denomina como “las reglas del juego: son el paradigma o contexto de conocimiento sobre el cual o en el cual se juega el Juego Creativo del Proceso y que se expresa en las Normas Metodológicas” (2007). Por otra parte, las denominadas “piezas del juego: son los materiales del diseño, es decir, aquellas entidades proyectuales susceptibles de adquirir forma, tales como: la materia / el orden / la construcción / los usos, roles y funciones / los significados / el espacio / la ley / el tipo / la escala / la percepción / la figura, las voluntades y deseos individuales y sociales, etc. Es decir todo lo que se irá formalizando en este juego que

se gana cuando se concreta un Objeto de Diseño de alto nivel de calidad de vida y calidad de diseño.” (2007)

En esta instancia es necesaria una reflexión acerca del Diseño que proponga otros puntos de vista respecto a la cuestión.

Entonces, si se entiende que en el diseño se integran las disciplinas tecnológicas, las ciencias exactas, las referidas a las ciencias sociales, y las que se nutrieron originalmente de las artes plásticas y que hoy constituyen el campo de las morfologías; que estos “campos necesitan, además, ser transferidos al saber proyectual, con la dificultad habitual que todo proceso de transferencia implica, e integrarse con la epistemología proyectual propiamente dicha” (Mazzeo & Romano, 2007); surge de este modo, la necesidad de un posicionamiento de las disciplinas proyectuales. Al respecto, como lo sostiene el Dr. Arq. Roberto Doberti, al referirse al “ámbito específico del diseño –o de las disciplinas proyectuales si se prefiere esa terminología-... los campos de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo –que implican campos de profesión y de pensamiento, de hacer y de saber- resultan siempre difíciles de catalogar, de ubicar en un cuadro o taxonomía sin que resulten impropios o parcializados los lugares que se les asignan.”<sup>19</sup> Doberti considera que en la práctica, nuestras disciplinas no se “acomodan en los esquemas que simplifican y consolidan el orden vigente, o más

---

<sup>19</sup> Roberto Doberti desarrolla su idea en el artículo: (2006) “La cuarta posición”, publicado en FOROALFA. Disponible en: <http://foroalfa.org/articulos/la-cuarta-posicion>

exactamente, son esos esquemas los que resultarían desacomodados por la presencia de nuestras prácticas” (2006). Siguiendo con su argumentación, analiza las razones y el devenir de estas dificultades y aceptando lo precario que puede resultar una clasificación, que es el resultado de una determinada mirada y de una delimitación del campo al que la cuestión refiere.

Doberti reflexiona y dice que, “sea en el esquema diádico –Arte y Ciencia- o en el triádico –Arte, Ciencia y Tecnología- el caso es que las prácticas proyectuales (me estoy refiriendo a la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, tanto en sus dimensiones operativas como reflexivas) no se incluyen en ninguna de las categorías señaladas” (2006). Y entonces, las prácticas proyectuales constituyen una **cuarta posición**, por lo tanto:

*El proyecto (considerado en todas sus modalidades) tiene el mismo rango, el mismo valor identificador y primordial que tienen la Ciencia, el Arte y la Tecnología. Esto quiere decir, que no puede subsumirse en ninguna de las otras posiciones, ni es una mezcla o combinación de ellas... las distintas posiciones no establecen sectores inconexos sino, por el contrario, fronteras porosas, entre las que circulan influencias, capacitaciones, procedimientos y aportes. Sin embargo, toda práctica concreta reconoce una posición primaria y esencial de anclaje, aunque siempre –afortunadamente- deviene en una práctica mestiza. (2006)*

A su vez, “cada una de las posiciones implica un modo específico y primordial de mirar y operar la realidad” (2006). Luego, Doberti intenta sintéticamente “definir los rasgos de cada una de las cuatro posiciones: la Ciencia se establece como voluntad de conocimiento racional, el Arte como relación sensible y expresiva del ser humano con la realidad, la Tecnología como procedimientos para modificar el medio natural y el Proyecto como prefiguración o planificación del entorno humano.” (Doberti, 2006)

Doberti define la presencia de tres lógicas comunes a todas las dimensiones de las prácticas proyectuales que a su vez se abre, cada una de ellas, en “dos alternativas o modos integrados de elaboración:

-LÓGICA DEL ESPACIO: configuración / significación...

-LÓGICA DE LA PRODUCCIÓN: tecnología / socio-economía...

-LÓGICA DE LA FUNCIÓN: habitar / comunicar...” (2006)

Respecto a la lógica del espacio, considera que tanto en un “plano más general o abstracto como a su dimensión más contextualizada y sensible” (Doberti, 2006) es una condición esencial de todo diseñador. “El espacio contiene o demanda una lógica que sólo la conjunta cooperación del hacer y el pensar permite abordar” (2006). La de la producción es una lógica específica para configuraciones materiales y “requiere tanto de un saber y operar técnico como de un adecuado reconocimiento del contexto socio-económico en el que se inserta la producción” (2006). La lógica de la función orienta la producción de los diseñadores a lo social y “organiza las dos grandes funciones o destinos de nuestro hacer: el habitar y la

comunicación... Estas tres lógicas señalan distinciones que permiten ver con capacidad crítica y propositiva, la compleja y enmarañada trama de nuestras prácticas proyectuales, y al mismo tiempo exigen el tratamiento de sus interacciones e integraciones.” (2006)

En esta otra instancia y también en directa relación al Diseño, es necesario introducir el concepto de **interfaz**. Este término<sup>20</sup> debe diferenciarse de **interfase**<sup>21</sup> que proviene de la Biología, aunque también se lo usa en otras ciencias. **Interfaz**<sup>22</sup>, fundamentalmente se usa en el ámbito de la electrónica y de la informática y se aplica al Diseño.

En Diseño Industrial y Gráfico es un concepto que es de “dominio irrenunciable” (1999), según lo expresa Gui Bonsiepe quien se pregunta “cómo se pueden conectar, hasta formar una unidad, a tres elementos tan heterogéneos: el cuerpo humano, el objetivo de una acción, un artefacto o una información en el ámbito de la acción comunicativa” (1999). La respuesta es que dicha conexión se produce a través de la **interfaz** y **define el concepto** aclarando que

---

<sup>20</sup> Ambos términos, interfaz e interfase figuran en la XXII edición digital del Diccionario de la Real Academia Española, con un enlace denominado “artículo enmendado”, en el cual se muestra el avance de la XXIII edición donde se propone una nueva redacción del significado de la palabra. Esto demuestra que son términos cuyo contenido está en permanente revisión debido al avance en el conocimiento científico y técnicas a las que refiere.

<sup>21</sup> del DRAE: **interfase**: **1.** f. *Biol.* Período del ciclo celular en el que tiene lugar la síntesis de proteínas y la replicación del material genético. **2.** f. *Fís. y Quím.* Superficie de separación entre dos fases.

<sup>22</sup> del DRAE: **interfaz**. (Del ingl. *interface*, superficie de contacto). **1.** f. Conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes. **2.** f. *Inform.* Conexión, física o lógica, entre un computador y el usuario, un dispositivo periférico o un enlace de comunicaciones.



“no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y objeto de la acción” (1999). Además agrega cuál es el objetivo de la proyectación de la interfaz, gracias a la cual “se articula el campo de acción en la etapa de utilización de los productos;” la interfaz “vuelve accesible el carácter instrumental de los objetos y el contenido comunicativo de la información. Transforma los objetos en productos; transforma la simple existencia física (*Vorhandenheit*) en el sentido de Heidegger<sup>23</sup>, en disponibilidad (*Zuhandenheit*).” (Bonsiepe, 1999)

Este concepto, **interfaz**, como así también el de **interfase**, son de aplicación al Proyecto de Conservación a la luz de los Procesos de Diseño, ya que permiten interpretar la dinámica de los mismos en la interacción de sus componentes.

En otro orden de cosas y para el caso de la Conservación del Patrimonio Construido, el Prof. Dr. Gnemmi propone en su libro ya mencionado, *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio Construido*, **un corpus que es un cierto camino, podría decirse las instancias sustantivas de un Método para abordar el Proceso que permite elaborar un**

---

<sup>23</sup> En el libro: (1997). *Ser y tiempo* de Martin Heidegger. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile. Editorial Universitario SA; respecto a *Vorhandenheit*, lo fundamental de la idea es que la cosa simplemente *está*, sin afectarnos por ello a nosotros. Al revés de la *Zuhandenes* que traducimos como “lo que está a mano”, es decir, lo que tiene un significado para nosotros, lo que nos importa porque en ellos nos va algo, lo *Vorhandenes* es lo que no hace más que estar ahí; es, si se quiere, “pura presencia”. Heidegger creó el neologismo *Zuhandenheit* para expresar el modo de ser.

**Proyecto de Conservación: el estudio que implica *conocer*, el *reconocer* o *valorar*, para luego establecer *criterios de intervención*.**

Estas instancias señaladas por Gnemmi son pasos ineludibles para un Proceso de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido, que permita arribar a un Proyecto de Conservación de un determinado bien, objeto de intervención. **La indagación en los cómo y los por qué aplicar tal o cual estrategia para dar sustento al desarrollo de las mencionadas instancias y a sus fases intermedias, es un objetivo de la investigación en la disciplina.**

Al respecto, es interesante resaltar lo señalado por Naselli respecto a la *opción crítica* que implica todo Proceso de Diseño, ya que se funda en el *paradigma o contexto de conocimiento* al cual adscribe quien emprende todo Proceso de Diseño. Si bien la *opción crítica* varía según el autor del proceso que, expresa a su vez su juego creativo en el camino o método que elige para arribar al objetivo; en el caso de la Conservación del Patrimonio construido, este autor debe considerar las opciones críticas de quienes lo precedieron interviniendo en el objeto de conservación. Por lo tanto, en el estudio del devenir del bien construido de que se trate, es menester interpretar las diferentes opciones desarrolladas en el tiempo, y desde el hoy, valorarlas develando su impronta en la *naturaleza* del bien objeto de estudio.

Por último, si entendemos la noción de Patrimonio arquitectónico y urbano como **una urdimbre formada por tramas de significación**, en relación a los Procesos de Diseño, es necesario considerar los componentes que atraviesan su desarrollo. Al respecto se propone

su estudio en un contexto de conocimiento que considere la relación compleja y sistémica de los mismos.

### **Los componentes que interactúan en los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido**

En el desarrollo de los *aspectos conceptuales* se propuso abordar el *conocimiento* de los bienes construidos asumidos con carácter patrimonial, a la luz del pensamiento de Karl Popper quien reconoce la existencia de *tres mundos*.

En relación a los Procesos de Diseño, en arquitectura y para el caso de la Conservación del Patrimonio arquitectónico, se puede entender que: el **mundo 1** es el mundo de la obra de arquitectura en tanto realidad material, en este caso un bien construido parte del Patrimonio **cultural tangible** en el cual es posible además, detectar la impronta de cierto Patrimonio **natural**. El **mundo 2** es el mundo del diseñador, del autor de la obra, entre otros actores que intervienen en el Proceso y que el **mundo 3** es el mundo de la cultura, de las ideas y enunciados teóricos, o sea del Patrimonio cultural **tangible e intangible** que connotan en cierto modo los otros dos mundos

Pero, si se entiende que lo propuesto por Popper es una manera de conocer, con fuerte énfasis en la necesaria interacción de los tres mundos, el ejemplo de una obra de arquitectura de carácter patrimonial, como caso particular, forma parte tanto del mundo 1 como del mundo 3, ya que es un *objeto físico* y a su vez es un *producto* de la mente humana. Además esta arquitectura en tanto sede de una institución, por ejemplo, implica la presencia de una serie de sujetos y por lo tanto el mundo 2 de sus *estados mentales* que se organizan con un determinado objetivo, una institución, lo cual forma parte del mundo 3. Además, el mundo del autor de la obra o mundo 2 puede ser más complejo porque puede ser, como en el caso de la obra pública, que haya más de un autor implicado en el proceso de diseño y por lo tanto, nuevamente el mundo 3 se imbrica con el mundo 2. Estos y otra innumerable cantidad de ejemplos que se pueden mencionar, demuestran la *complejidad* de la interacción *sistémica* de los componentes de una realidad dada a ser conocida como primera instancia, en un Proceso de Diseño propio de ciertas acciones de la Conservación del Patrimonio Construido. En definitiva, los tres mundos descriptos por Popper, entendidos como componentes que interactúan en todo Proceso de Diseño se sintetizan en:

-**la obra** de arquitectura en tanto realidad material, en este caso un bien construido parte del Patrimonio **cultural tangible**, creado por la mente humana y en el cual está presente lo **natural**, lo dado, lo que existe materialmente y que no es creación humana.

-**el autor** de la obra mencionada y los otros actores intervinientes que plasman sus estados mentales en el Proceso de Diseño. Factores que tienen que ver tanto con el Patrimonio **natural** como con el **cultural**.

-**la cultura** en la cual están inmersos la obra y el autor, en tanto *producto de la mente humana* y razón de ser del Patrimonio **cultural tangible e intangible**, también atravesado por lo **natural**, lo dado.

En tanto realidad a ser abordada, los bienes construidos de carácter patrimonial suman al Proceso de Diseño propio de todo Proyecto arquitectónico-urbano, la complejidad inicial de considerar las **preexistencias**. Conocer el devenir del bien construido y por lo tanto no sólo tener en cuenta, por ejemplo, el tiempo transcurrido y su consiguiente acción en el mundo 1 o de los *estados físicos* del bien, sino el *proceso vital* que se ha operado en la propia *naturaleza* de ese bien, resultado de la interacción de los componentes descriptos, para luego reconocer y establecer criterios de intervención. Por lo tanto el conocimiento, el **estudio** del bien patrimonial debe, además de ser exhaustivo, realizarse en diversos momentos de su devenir

para lo cual será **necesario establecer cuáles son los momentos o períodos clave de la propia historia de su proceso vital**. Sin duda no es un tema menor la periodización, ya que la misma denota una postura crítica respecto al devenir del bien patrimonial objeto de estudio.

En este sentido, Ortega y Gasset al aproximarse al concepto de Historia la define como un “sistema”, una “fuerza viva” que sostiene nuestro presente y dice:

*La historia es un sistema – el sistema de las experiencias humanas, que forman una cadena inexorable y única. De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en historia mientras no está toda ella clara... Cualquier término histórico, para ser preciso, necesita ser fijado en función de toda la historia...*

*La historia es ciencia sistemática de la realidad radical que es mi vida. Es, pues, ciencia del más riguroso y actual presente. Si no fuese ciencia del presente, ¿dónde íbamos a encontrar ese pasado que se le suele atribuir, como tema? Lo opuesto, que es lo acostumbrado, equivale a hacer del pasado una cosa abstracta e irreal que quedó inerte allá en su fecha, cuando el pasado es la fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy. No hay actio in distans. El pasado no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo –se entiende, mi vida.<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> José Ortega y Gasset desarrolla el concepto en su ensayo 1a. Edición (1925): Historia como sistema. Disponible en: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega\\_y\\_Gasset/Ortega\\_HistoriaComoSistema.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega_y_Gasset/Ortega_HistoriaComoSistema.htm)

Es fundamental la visión de Ortega y Gasset<sup>25</sup> para el posicionamiento de quien conoce, o sea del mundo 2 de los *estados* (o procesos) *mentales*, sin el cual no habría interrelación ni posible interpretación de un bien construido de naturaleza patrimonial, sometido a un determinado estudio. Aproximarse al *conocimiento* del *bien* en cuestión, mediante el estudio de la historia del mismo, a través de diferentes fuentes documentales y reuniendo la información necesaria para su profundo conocimiento, es una de las dos maneras de hacerlo, la vía indirecta ya que, el otro modo de estudiarlo es el mediante el relevamiento; que en el caso de la Conservación del Patrimonio es un procedimiento no excluyente pero si indispensable para el Proyecto de Conservación. Cabe agregar que el relevamiento es uno de los procedimientos más estudiados en la disciplina ya que esta vía de estudio, de forma directa, es la más cercana a la realidad del objeto, permitiendo cotejar y corroborar *in situ* todo lo recabado por vía indirecta, a través de la diversidad de fuentes posibles en este

---

<sup>25</sup> En cuanto a José Ortega y Gasset, filósofo español fallecido en Madrid en 1955, cabe apuntar el renovado interés por el estudio de su legado, así como la vigencia de su pensamiento, manifiesto en la creación de la Fundación José Ortega y Gasset y en relación a la misma, en 1997, la puesta a andar del Centro de Estudios Orteguianos que se han propuesto como objetivo institucional la conservación y edición de su obra, así como la difusión de su pensamiento a través de distintos tipos de eventos tales como Cursos y Congresos. También se ha iniciado en el año 2000, la publicación de la Revista de Estudios Orteguianos, como un hito en la vida intelectual de la España actual.

sentido. En directa relación a lo enunciado y referido al Proceso de Diseño que permita arribar a un Proyecto de Intervención, se entiende que el **estudio** de las preexistencias en profundidad y con el rigor propio y específico de la Conservación del Patrimonio Construido es definitorio al momento de dar paso a la siguiente etapa del camino, el **reconocimiento**. El momento del **reconocimiento**, es en definitiva un momento en el cual se da paso al juicio crítico y se señalan **valores** inherentes al bien construido asumido como patrimonial. Al igual que la etapa de estudio, la instancia de la valoración ha sido y lo es hoy, permanente objeto de estudio de los especialistas con el aporte multidisciplinar que permite inscribirlo en un debate más amplio en el cual se imbrican los diferentes saberes a la luz de ciertos paradigmas que son el reflejo del devenir de la cultura. En estrecha relación con la instancia de valoración, la definición de los **criterios de intervención** es el otro momento clave inherente a la Conservación del Patrimonio. **Valoración** y **criterios** que serán los apropiados, en tanto reflejen cabalmente la realidad del bien construido lo cual sólo es posible si el **estudio** del mismo ha podido ser traducido de modo de poder develar su verdadera naturaleza. Justamente **el momento de la traducción de la instancia de estudio a la de valoración**, que demanda la interpretación de innumerables datos de la realidad **del bien construido** en su devenir y que son recabadas durante su estudio; **presenta** -según lo manifiesta el Prof. Dr.



Gnemmi- **ciertas debilidades y es allí donde es necesario gestar estrategias para evitar una traducción sesgada** y permitir que la valoración y los criterios de intervención den por resultado su apropiada, en tanto adecuada Conservación.

En esta instancia, es necesario retomar el concepto de **interfase** para aplicar a estas instancias *entre fases*, por ejemplo entre lo antes mencionado, el **estudio** y la **valoración**; que son trayectos cruciales en los Procesos de Diseño, especialmente en los procesos propios de la disciplina de la Conservación del Patrimonio construido, debido a la ineludible consideración e interpretación de las preexistencias.

Entonces según lo ya mencionado, **interfase**, en su acepción que lo vincula a la Biología puede, por analogía, aplicarse a la disciplina. En Biología se habla de interfase en el ciclo celular de reproducción de la célula como el período del ciclo celular en el que tiene lugar, entre otros procesos, la replicación del material genético; un período que se creía era de “descanso” y que hoy está comprobado científicamente como de gran actividad.

Por caso en la disciplina, los momentos en que se llevan adelante las acciones propias de la Conservación en un bien construido asumido como Patrimonio; que implican poner en marcha un Proceso de Diseño que permita su *pervivencia*, en consonancia con su *naturaleza* y

con su condición de Patrimonio. Los períodos *entre fases*, por ejemplo lo especialmente señalado por el Profesor Dr. Gnemmi como de mayor debilidad, la fase previa a la valoración en la cual “... por lo general, se dejan de lado los estudios, análisis y resultados previos”<sup>26</sup>; es un momento clave para asegurar se conserve su **condición de Patrimonio**, de forma apropiada, es decir introduciendo las innovaciones que renueven y fortalezcan la misma. Denominar a estas instancias intermedias con un término, **interfase**, que otorgue identidad a los procesos fundamentales para la **innovación** y la *pervivencia* de un bien construido, es el objeto de la presente indagación acerca de los conceptos que definen diferentes implicancias de los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido.

En estrecha relación con lo antes enunciado es necesario además, retomar el concepto de **interfaz** aplicado a la Conservación del Patrimonio construido, para develar la importancia de los “espacios” de interrelación en todo proceso que le es propio. Ya sea el proceso que hizo posible que un bien construido sea asumido por una comunidad como Patrimonio, como los

---

<sup>26</sup> El Prof. Dr. Horacio J. Gnemmi desarrolla esta idea en *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio Construido. Desde los principios y fundamentos, op. cit.* En su texto señala la aparente debilidad de esta instancia entre la valoración y los estudios, análisis y resultados previos; lo cual impacta negativamente en la definición de los criterios.

sucesivos procesos que permitan su Conservación en el tiempo. En este caso los tres elementos a considerar son:

-un **bien** construido,

-una **comunidad** y

-la **condición de Patrimonio** que implica que este *bien* tiene la capacidad de representar para la comunidad, una herencia que merece ser conservada.

Por lo tanto, la **interfaz** es lo que permite a un cierto edificio, además de permanecer en el tiempo, de *estar-ahí*, sin afectar a la comunidad; *ser* para la comunidad un referente, un testimonio identitario, lo que cobra sentido. De este modo, la potencia relacional que implica la interfaz es lo que puede desvirtuarse en el devenir de un cierto bien patrimonial y por lo tanto las actitudes y acciones que sostengan su Conservación deben reconocer las razones de ser de su condición de Patrimonio y revitalizarla, renovarla al momento de que se trate; sin obviar el natural proceso a que todo bien patrimonial está sujeto, por caso, el cambio o adaptación a nuevas condiciones que le otorguen sentido. Entender a la Conservación del Patrimonio construido como una acción de Diseño, implica dar lugar a lo que el Diseño mismo trae aparejado como actividad humana:

-orientada al futuro,

- referida a la innovación ya que en el acto proyectual se concibe algo nuevo,
- dirigida al logro de un buen uso de las preexistencias,
- resultado del juicio crítico, entre otras características que le son propias.

Lo antes señalado expone argumentos que explican por qué es importante la indagación acerca de los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio Construido y de los caminos posibles para fortalecer el trayecto para arribar a un Proyecto de Conservación que sostenga, renueve, profundice en la ideación de la **interfaz** que favorezca el *buen uso* de un cierto bien construido, por parte de la comunidad que lo valida como Patrimonio.

En este sentido, un ejemplo de interfaz es la **gestión** del Patrimonio, en el caso que nos ocupa el Patrimonio construido. Entendida como el “conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas” (Ballart Hernández & Juan i Tresserras, 2001). En estos términos, la gestión *es uno de los o se comporta como uno de los “espacios”* de interrelación entre un **bien** construido, una **comunidad** y la **condición de Patrimonio** lo cual implica que este bien es portador de tal *sentido*<sup>27</sup>, para una cierta y determinada comunidad que se lo confiere.

---

<sup>27</sup> Considerando que el sentido es el portador del significado.

Además y en referencia a la gestión del Patrimonio, es necesario reforzar lo estipulado en la Carta de Cracovia<sup>28</sup> en cuanto a la dinámica preventiva que supone la gestión en relación al Proyecto de Conservación, tanto que refiere a que el mencionado Proyecto debe anticiparse a la “gestión del cambio”, atendiendo a la condición *vital* del Patrimonio construido y como tal, cambiante en el tiempo. En estos términos la gestión debe propender a renovar en forma permanente la *condición de Patrimonio* de los *bienes* de una *comunidad*, sobre la idea -ya mencionada- de que el Patrimonio construido debe servir “para hacer con él alguna cosa que satisface una necesidad material, o de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico” (Ballart, 1997), el **valor de uso** posible que un cierto bien asumido como patrimonio trae aparejado, para una cierta comunidad.

El desafío es, además, que el *buen diseño* orientado a un *buen uso* del Patrimonio construido oficie de **interfaz** en la Conservación del Patrimonio construido.

---

<sup>28</sup> En esta Carta se considera que “la Conservación del Patrimonio cultural debe ser una parte integral de los procesos de planificación y gestión de una comunidad, y puede contribuir al desarrollo sostenible, cualitativo, económico y social”, particularmente en relación a “la gestión del proceso de cambio, transformación y desarrollo de las ciudades históricas y del patrimonio cultural en general”.

## Las pervivencias en la Conservación del Patrimonio construido

En el camino señalado como imprescindible para arribar a la Conservación del Patrimonio construido, a través de un proyecto que contemple la *naturaleza* del bien objeto de tal acción, se debe transitar por una serie de instancias o fases en las cuales se puede profundizar y proponer nuevas actitudes y acciones que permitan interpretar el bien cultural, en este caso construido, y proponer lineamientos innovadores para su Conservación. En este sentido, se considera que la etapa de *conocimiento* del bien construido a intervenir y la investigación-reflexión traducida en la ideación de diversas estrategias aplicables a diferentes instancias o fases, particularmente en las *interfases* del Proyecto de Conservación<sup>29</sup> es hoy una necesidad imperiosa, a la luz de las condiciones de búsqueda de un desarrollo sostenible encarada por buena parte de la comunidad mundial, en este comienzo de siglo que transitamos.

---

<sup>29</sup> El Prof. Dr. Horacio Gnemmi en su libro: *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio Construido. Desde los principios y fundamentos op. cit.* Cabe recordar que advierte acerca de la aparente debilidad de la instancia entre la valoración y los estudios, análisis y resultados previos; lo cual impacta negativamente en la definición de los criterios de intervención.

Los modos en que los rasgos propios de la gestación<sup>30</sup> de un edificio *perviven*, constituyen una *realidad* ineludible a ser considerada por el proyectista en la Conservación del Patrimonio construido. Al respecto, la palabra-concepto *pervivencia* conjuga un complejo de significados que pueden develar la traducción del corpus teórico de la Conservación del Patrimonio, a los procesos de diseño que generan el proyecto de Conservación. Por lo cual, la detección de las pervivencias y sus razones de ser, configura una etapa clave en los *Procesos de Diseño* en la Conservación del Patrimonio construido, ya que fortalece la consideración del estudio y el análisis de la obra objeto de Conservación en la etapa de valoración que conduce a la definición de los criterios de intervención.

Abordar el *Proceso de Diseño* en la Conservación del Patrimonio supone, en primera instancia, una toma de posición respecto al conocimiento que permita el **estudio** de las preexistencias entendidas como el sustento o punto de partida de toda acción de conservación en un bien construido. En relación a la Conservación del Patrimonio, los tres mundos de Popper sin duda proponen una mirada que permite interrelacionar de manera sistémica la complejidad propia de las claves necesarias para interpretar el devenir de un bien construido y verificar cómo los

---

<sup>30</sup> O también rasgos genéticos, entendidos como un "cierto ADN".

rasgos de su génesis se han comportado en el tiempo y las razones de ser de la *pervivencia* o no de los mismos.

La palabra-concepto **pervivencia**, en tanto término que alude a la “acción y efecto de seguir viviendo a pesar de las dificultades o el tiempo”,<sup>31</sup> está compuesta por **per**, “del latín, a través de” y como preposición, para este caso significa “intensidad o totalidad” y por **vivencia**, “de vivir”, formada por Ortega y Gasset para traducir el alemán *Erlebnis*<sup>32</sup> que podría entenderse como *experiencia vivida*. La noción de *Erlebnis* la desarrolla tempranamente Wilhelm Dilthey (1833-1911) quien se ocupó de las “ciencias del espíritu”, las ciencias humanas. Apeló a la “conciencia histórica” señalando que nuestra visión de un hecho construido, por ejemplo una ciudad, “no es la inmediata de lo presente, sino que nos aparece como una acumulación de estratos temporales, como un ‘resultado histórico’, en el que el pasado pervive y que a su vez está cargado de futuro.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> del DRAE.

<sup>32</sup> Renato Cristin, en su libro: (2000). *Fenomenología de la historicidad. El problema de la historia en Dilthey y Husserl*. Madrid. Ediciones Akal.; relaciona la experiencia de la historicidad y la noción de Erlebnis entre el principio de fenomenicidad y la conciencia trascendental.

<sup>33</sup> Julian Marías desarrolla esta idea para ejemplificar el aporte de Dilthey en su libro: (1979). *Historia de la Filosofía*. Madrid. Editorial Revista de Occidente.



En esta instancia es necesario rescatar la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset, así como la fecundidad que le es propia, a través de una breve mención a ciertos rasgos del mismo.

En la génesis de la filosofía orteguiana se trasluce la crítica al idealismo, si bien el idealismo razonablemente establece que las cosas no son independientes del yo, lo que no es aceptable es que el yo sea independiente de las cosas. Ortega y Gasset sostiene que me encuentro con mi yo y con las cosas, la *realidad radical* es la del yo con las cosas, “yo soy yo y mi circunstancia” decía a principios de siglo XX, “la realidad radical es ese quehacer del yo con las cosas, que llamamos la vida. Lo que el hombre hace con las cosas es vivir” (Marías, 1979). Ortega señala que la *realidad radical* es nuestra vida y es importante entender la expresión *radical* que “no quiere decir ‘única’, ni ‘la más importante’; quiere decir simplemente lo que significa: realidad en que *radican* o arraigan todas las demás. La realidad de las cosas o la del yo se da *en la vida*, como un momento de ella.” (Marías, 1979)

Ortega y Gasset define un tipo de razón, que él llama **razón vital** y también habla de **razón histórica**, ya que considera que el cambio en el tiempo es inherente a la condición vital del hombre y entonces dice: “Para mí es razón, en el verdadero y riguroso sentido, toda acción

intelectual que nos pone en contacto con la realidad, por medio de la cual topamos con lo trascendente (*Historia como sistema*.-O. C., VI, p. 46).” (Marías, 1979)

La *razón vital*, según Ortega y Gasset, “es una y misma cosa con vivir”; la vida misma es la razón vital, porque “vivir es no tener más remedio que razonar ante la inexorable circunstancia” y “solo cuando *la misma vida funciona como razón* conseguimos entender algo humano. Esto es... lo que quiere decir *razón vital*.” (Marías, 1979)

Además y en acuerdo con Ortega y Gasset, la vida humana se desarrolla en el tiempo, o sea que:

*El horizonte de la vida humana es histórico; el hombre está definido por el nivel histórico en que le ha tocado vivir; lo que el hombre ha sido es un componente esencial de lo que es; es hoy lo que es, justamente por haber sido antes otras cosas; el ámbito de la vida humana incluye la historia. La vida que funciona como ratio es en su misma sustancia histórica, y la historia funciona en todo acto de intelección real. La razón vital es constitutivamente razón histórica. (Marías, 1979)*

Estos aspectos enunciados, brevemente, acerca del pensamiento de Ortega y Gasset son pertinentes al momento de establecer una analogía con la reflexión previa al hacer, en la Conservación del Patrimonio Construido. Esto es debido a que la razón de ser primera de la

Conservación radica en la dimensión humana ya que como dice el Prof. Dr. Gnemmi, “sólo es posible llegar al patrimonio gracias al hombre que lo construyó no como tal sino simplemente, como arquitecturas o construcciones para que sean usadas, cuidadas, vividas, pero ante todo, que le dio forma primera de pensamiento” (2004). En este sentido el mundo 2, *de los estados o procesos mentales*, es indispensable para poder hablar de Patrimonio y puesto a andar en el tiempo entender cómo el bien construido objeto de Conservación es el *texto* en el cual podemos, a manera de un proceso vital, ver reflejado el devenir del mismo en analogía con la institución que tiene allí su sede y que va desarrollando su propia historia.

Por otra parte, una idea que se relaciona a la Conservación del Patrimonio construido es la de **permanencia**. En relación a lo cual, Roberto Fernandez dice que “se puede plantear toda la temática del patrimonio y de la conservación sólo a partir de la existencia de un sustrato material, de unos componentes físicos que vienen a constituir la trama de soporte de los grupos sociales” (1995). Habla también de un necesario “espesor material”, que puede constituirse como punto de partida para la Conservación del Patrimonio construido, y que “la indagación sobre el patrimonio material –los artefactos habitativos- se efectúa de forma análoga a la investigación de la ‘renovación’ de un recurso natural, estrechándose esa

proximidad etimológica del antiguo alemán –de las tribus germánicas- entre ‘cultura’ y ‘cultivo’ ” (1995). A su vez, aduce que las “permanencias arquitectónicas” son lo que puede reconocerse como fundamento de toda reflexión acerca del Patrimonio, son las “trazas o residuos de un orden habitativo formulado con algún principio de perdurabilidad histórica” (1995), lo cual es legible, por ejemplo, en la ciudad a través de una densa acumulación de “performances” concretas:

*Las ‘trazas’ en cuanto matices de distinción y ordenación entre lo privado y lo público, entre el permanecer y el transitar (dentro y entre los asentamientos); los ‘tejidos’ en tanto estructuras de agregación/segregación de las unidades de instalación (en tanto relación con “escalas” de entidad social –fundamentalmente la familia- y en tanto relación con la distinción de las actividades urbanas –producción, acopio, administración social y vida individual/familiar/tribal-; los ‘tipos’ en tanto topologías genéricas de definición de los tejidos y los ‘monumentos’ en tanto elementos diferenciados de la continuidad de las instalaciones (es decir: ‘contratipos’ en tanto topologías no genéricas sino específicas y de escasa o nula repetibilidad)... Las ciudades tienen trazas, tejidos, tipos y monumentos que pueden homogeneizarse en un número discreto de alternativas, que son susceptibles de clasificación y generalización; pero cada uno se identifica con un ‘locus’ preciso y único, que surge del diálogo histórico del ‘locus’*

*natural u originario y el variable 'locus' cultural o resultante de dicha historia urbana concreta. (Fernandez, 1995)*

El concepto de **permanencia**, si se tiene en cuenta el significado de la palabra, está relacionado a la idea de inmutable o de lo que puede *mantenerse sin mutación en un mismo lugar, estado o calidad* y por lo tanto, para asociarlo a la Conservación del Patrimonio construido, habría que completarlo con otro tal como **cambio** y quedar configurado como un par de conceptos: permanencia/cambio o como el mismo Fernandez lo propone invariancia/transformación.

Por todo lo antes expuesto resulta que la palabra-concepto **pervivencia** es más apropiada, en cuanto adecuada, para caracterizar el devenir propio de los bienes construidos, asumidos como patrimoniales, teniendo en cuenta además, que el sustento ideológico está dado por la interacción compleja y sistémica de los tres mundos, en la cual el mundo 2 de los *estados mentales*, es el que genera los lazos entre los otros dos.

La lectura interpretativa de los diferentes *estratos temporales* verificables en el devenir de un bien construido, asumido con carácter patrimonial, se fundamenta en la detección de las

*pervivencias* para un *reconocimiento* ajustado de los *códigos genéticos*<sup>34</sup> del mismo. Detectar la capacidad de ciertas claves de la información contenida en los rasgos de un bien construido para *seguir viviendo a pesar de las dificultades o el tiempo*, en el marco de un estudio del bien a intervenir que descubra la interacción de los tres mundos señalados por Popper; constituye una instancia clave del proceso de diseño en la Conservación del Patrimonio. A su vez, es necesario analizar las razones de ser de la pervivencia o no de ciertos rasgos presentes, tanto en la gestación del bien construido como en las transformaciones que pudiera haber receptado a lo largo de su devenir. Lo antes enunciado permitirá fundar las acciones de Conservación en una adecuada **valoración** y justos **criterios de intervención** que garantizan la transmisión de ciertos caracteres hereditarios que definen la *naturaleza*<sup>35</sup> de un bien construido de carácter patrimonial.

La aplicación de este *corpus* propuesto, constituye un aporte a los proyectistas que se enfrentan a preexistencias, en las cuales la sumatoria en el tiempo de diferentes procesos de

---

<sup>34</sup> Se apela a la analogía con el campo de la Biología en que se define al código genético como la "clave de la información contenida en los genes que expresa la correspondencia universal entre la secuencia de los ácidos nucleicos y la de las proteínas y constituye el fundamento de la transmisión de los caracteres hereditarios." del DRAE.

<sup>35</sup> En el DRAE se define el concepto como "esencia y propiedad característica de cada ser" y en otra de sus acepciones se refiere al "instinto, propensión o inclinación de las cosas, con que pretenden su conservación..."

diseño supone una mirada crítico-reflexiva, propositiva y pertinente a los desafíos que plantea la Conservación del Patrimonio en relación a las intervenciones que se han concretado o que se concretarán en ciertas obras de valor patrimonial.

### **Primeras reflexiones acerca de los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido**

En el desarrollo precedente se ha indagado en la formulación de estrategias específicas para la *fase* inicial de toda acción de Conservación del Patrimonio construido, la fase de *conocimiento*, tendientes a fortalecer los Procesos de Diseño que le son propios. Además se ha considerado la relevancia de la *interfase*, entre el **conocimiento** y el **reconocimiento** pensando que ciertas debilidades detectadas en esta *interfase*, inducen a un desconocimiento de los logros obtenidos durante el *estudio*, afectando la instancia de la *valoración*, lo cual impacta negativamente en la definición de *criterios de intervención*. Para precisar lo antes afirmado basta recordar el concepto que en Biología define a **interfase**, considerándola como un período en el que tiene lugar la *replicación del material genético* y por lo tanto, por analogía poder aplicarlo a la **instancia de traducción** de la fase de

*conocimiento* a la de *reconocimiento*, señalado como un momento clave de los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido; por constituir una instancia en la cual se pueden **replicar los rasgos que definen la naturaleza del bien construido objeto de proyecto**, tendiendo a detectar la *pervivencia* o sea su capacidad para *seguir viviendo a pesar de las dificultades o el tiempo*, lo cual reafirma la pertinencia *genética* de dichos rasgos y permite considerarlos valiosos de ser conservados. Entonces, la **detección de las pervivencias** de los rasgos que han caracterizado en su devenir a un bien construido objeto de conservación, constituye un procedimiento que fortalece la **interfase** entre el *conocimiento* y el *reconocimiento* tendiendo a que los resultados de los **estudios** realizados, permitan una justa **valoración** y posterior definición de criterios de intervención que a su vez, respondan a la *naturaleza* del bien construido considerado como Patrimonio.

Entonces, es pertinente introducir algunas otras reflexiones que sustentan lo antes afirmado. En primer lugar reafirmar **la condición vital** de todo bien construido asumido como Patrimonio objeto de la Conservación del Patrimonio construido que, en tanto actitud o acción, es absolutamente **vital** y como tal, cambia en el tiempo. Al respecto, esto se puede verificar en la propia materialidad de los bienes patrimoniales construidos que denotan el



paso del tiempo, así como en los actores implicados y las ideas respecto a los mismos que también cambian y se modifican en su *devenir*.

Estas afirmaciones encuentran sustento en lo que José Luis Romero define como **vida histórica**<sup>36</sup>. Un concepto que, como él mismo sostiene, lo necesitan no solamente la ciencia histórica, sino todo el conjunto de las llamadas ciencias sociales. “Un concepto básico que equivalga en alcance y significación al concepto de naturaleza” (2008) para las ciencias físico-naturales, gracias a lo cual estas ciencias tienen una más sólida fundamentación epistemológica. Romero afirma que este concepto “está oculto en la magmática y difusa idea de pasado, y se manifiesta cuando se despliega e identifica su contenido” (2008) porque “lo que contiene el pasado es el flujo continuo de la ‘vida histórica’, en el que está instalada la vida y la creación cultural de todos los individuos y grupos que han existido o existen. Pero no se puede entender la vida histórica si se pierde de vista que en ese flujo continuo se instalarán todos los que existan a partir de ese momento que, en cada instante y a partir de una experiencia subjetiva, llama cada uno ‘presente’.” (2008)

Lo interesante del planteo de José Luis Romero es la relación que plantea entre “el saber riguroso, propio de los historiadores de profesión, y la conciencia histórica de una sociedad,

---

<sup>36</sup> Este concepto lo desarrolló José Luis Romero en el libro: (2008). *La vida histórica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

vasta y difusa pero poderosa como guía e incitación de los sujetos para la acción” (2008), temas centrales para fortalecer los fundamentos de la Conservación del Patrimonio, tales como el rigor disciplinar en consonancia con el pulso de la **comunidad** que es la que finalmente debe otorgar y ratificar la **condición de patrimonio** de un cierto y determinado **bien** patrimonial.

Se considera necesario precisar el concepto según Jose Luis Romero, quien afirma que:

*El concepto de vida histórica no se constituye, pues, simplemente, con la determinación temporal de pasado. En el pasado se deposita la ‘vida histórica vivida’; pero el concepto de vida histórica incluye también la ‘vida histórica viviente’, que comienza donde acaba el pasado –el pasado de cada presente- y se proyecta en un flujo continuo a lo largo del tiempo aún no transcurrido. Cubre, pues, el concepto de vida histórica tanto el pasado como el futuro, más la instancia subjetiva identificada en cada instante como presente. (2008)*

En esta definición del concepto que propone Romero se confirma la pertinencia de su aplicación a los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio, proponiendo una mirada inclusiva de diferentes momentos a considerar, por ejemplo, en la *fase de conocimiento* necesaria para dar inicio a todo Proyecto de Conservación y en otro sentido, de

los necesarios cambios de perspectiva temporal como una dinámica necesaria en el ejercicio de la disciplina. En este sentido Romero agrega que:

*El concepto de vida histórica no se agota ni se satisface con esa mera determinación cronológica. No es tan sólo pasado y tampoco es meramente pasado y futuro. Es, precisamente, lo que transcurre y cambia dentro de ese marco temporal. Lo que caracteriza el concepto de vida histórica es la temporalidad del transcurso y la temporalidad del cambio, esto es, una temporalidad experiencial del devenir biológico del individuo, del devenir social de los grupos y del devenir de la creación cultural.(2008)*

Romero concluye afirmando que **tiempo, transcurso y cambio** “son los datos fundamentales del concepto global de vida histórica, por lo demás inseparables puesto que, históricamente, ninguno es pensable sin los otros dos” (2008). Estos tres datos son materia básica de la Conservación del Patrimonio, natural, cultural, tanto sea tangible como intangible. Sin embargo, “el concepto global sólo se constituye integrado con otros tres conceptos particulares y subordinados según los cuales se ordena el conjunto magmático de vida y creación cultural” (Romero, 2008). Para Romero los tres **reinos conceptuales de la vida histórica** son el **sujeto histórico**, la **estructura histórica** y el **proceso histórico**.

Romero sostiene que lo primero es preguntarse por el protagonista de cada proceso histórico, o sea por el **sujeto histórico**. “Individual o grupal, el sujeto histórico es, como tal, cambiante y su identidad debe ser establecida una y otra vez para evitar que se transforme en un ente abstracto cuya permanencia sólo está dada por un nombre” (2008). El segundo concepto es el de **estructura histórica** que básicamente se define como:

*El conjunto de la ‘creación creada’, o de otro modo, es la ‘vida histórica vivida’. Eso es lo que se aloja en un pasado que se prolonga hasta cada presente y constituye lo dado, esto es, la situación inicial a partir de la cual comienza la ‘vida histórica viviente’. Vasto y magmático conjunto, una primera discriminación permite distinguir entre la estructura real, fáctica, vigente, y la estructura ideológica, que es sólo potencial. La primera constituye lo que generalmente se piensa como realidad... La segunda es el conjunto de interpretaciones parciales o totales, de la realidad, ordenada en dos tipos de modelos – interpretativos unos, proyectivos otros-. (2008)*

El tercer concepto es el de **proceso histórico**, entendido como “el conjunto articulado de actos y accidentes mediante el cual opera el sujeto histórico la creación cultural” (Romero, 2008). Además precisa que:

*A medida que transcurre, el proceso histórico se instala y fija en la estructura. Sólo conceptualmente puede reconstruirse su dinámica; pero, en cambio, quedan realmente en la estructura histórica los resultados de su creación, con los que aquella se ha renovado. Mientras el proceso histórico se produce –en una sucesión de presentes- crea incesantemente: es la ‘creación creadora’, o... la ‘vida histórica viviente’ desencadenada a cada instante a partir de la situación fijada en la estructura. (Romero, 2008)*

Romero afirma que hay una estructura y procesos históricos universales y continuos, en los cuales se integran respectivamente estructura y procesos históricos particulares, condicionados por tiempo y lugar.

Si bien el concepto de **vida histórica** propuesto por Romero, dista de indagar y producir una teoría tanto del sujeto histórico como de la estructura y procesos históricos, reconoce los aportes elaborados en este sentido y propone un punto de partida, “un concepto básico, sin el cual muchas observaciones e interpretaciones valiosas quedan desarticuladas y pierden eficacia para el análisis histórico” (2008). Según Romero, el concepto de vida histórica “permitirá recoger un vasto torrente de reflexión y ordenarlo en un sistema que permita hallar cierta coherencia, inclusive entre las interpretaciones encontradas.” (2008)

Lo más interesante del concepto es proponer sobrepasar “los límites de la ciencia histórica y servir de marco de referencia para todo el conjunto de las ciencias antropológicas y socioculturales”

(2008), las ciencias sociales, que constituyen el marco sin el cual toda reflexión en la Conservación del Patrimonio, pierde rigor. Además, en el concepto de vida histórica encuentran cabida los *tres mundos* propuestos por Popper y su traducción al campo disciplinar, en términos de Patrimonio natural, cultural, ya sea tangible o intangible, entendidos desde la noción de sistema, a la luz del pensamiento complejo.

Por otra parte, la segunda reflexión necesaria para abordar la **detección de las pervivencias** de los rasgos que han caracterizado en su devenir a un bien construido objeto de conservación, constituyéndose en un procedimiento que fortalece la **interfase** entre el *conocimiento* y el *reconocimiento*; implica **abordar al patrimonio construido no como una singularidad, aislada**, por caso un edificio objeto de conservación, **sino más bien como un complejo, un tejido tangible e intangible, gestado a lo largo del tiempo y asumido por una comunidad como legado**. Por lo tanto, es necesario poder interpretar procesos complejos y a su vez descifrar la *urdimbre formada por tramas de significación*, que le otorga sentido al testimonio material situado por caso, tanto en el territorio, como en la ciudad o circunscripto a una parte de ella o en relación a otros edificios.

Lo antes enunciado conduce a retomar la idea de **sistema de bienes culturales** cuando se pretende entender e interpretar al Patrimonio construido, estudiándolo como sistema de tipo funcional, espacial, constructivo, formal y simbólico; desde la escala arquitectónica hasta la urbana, e incluso de mayor alcance. Y como se ha propuesto en el marco teórico, observar cómo los sistemas mencionados definen la *naturaleza* de un cierto bien construido, y cómo éste se relaciona con otros sistemas de su entorno mediato e inmediato, hasta entender e interpretar su relación con otros bienes próximos, con la ciudad e incluso, eventualmente, con una escala mayor como la del territorio.

Sin duda esto es posible desde el paradigma de la complejidad, desentrañando cómo el ser humano, en su *devenir*, ha gestado la mencionada *urdimbre formada por tramas de significación*, que sostiene su presente y que en nuestra realidad latinoamericana demanda respuestas apropiadas, en tanto adecuadas y en tanto hechas propias por la comunidad.

En relación a lo antes señalado, la cotidianeidad demuestra que, en el ejercicio de la Conservación del Patrimonio construido, se manifiestan tanto las múltiples perspectivas desde donde es posible abordarla, como los campos de fuerza propios del poder, asimilables a los que tensionan la sociedad en su conjunto. Y en este sentido es necesario retomar ciertos acuerdos logrados global y también localmente, plasmados en los **Documentos**

**Internacionales** y que configuran un cierto *corpus* disciplinar, que busca dar sustento a la Conservación del Patrimonio.

Especialmente aquellos que refieren a **la ciudad preexistente** como ámbito por excelencia, que alberga sistemas de bienes culturales materiales, objeto de la Conservación del Patrimonio construido.

Comenzando por mencionar la **Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea**<sup>37</sup>, gestada en el marco de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 19º reunión, celebrada en Nairobi en 1976. Luego la **Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas**, conocida como la Carta de Washington, de 1987<sup>38</sup>. O el **Memorándum de Viena, sobre El Patrimonio Mundial y la arquitectura contemporánea. Gestión del paisaje histórico urbano**<sup>39</sup>, de 2005, en el cual se

---

<sup>37</sup> UNESCO. "Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea". Nairobi, 26 de noviembre de 1976. Disponible en:

[http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=35209&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35209&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<sup>38</sup> ICOMOS. "Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas". Washington D.C., octubre de 1987. Disponible en: [www.international.icomos.org/charters/towns\\_sp.pdf](http://www.international.icomos.org/charters/towns_sp.pdf)

<sup>39</sup> Memorándum de Viena. "El Patrimonio Mundial y la arquitectura contemporánea. Gestión del paisaje histórico urbano". Viena, 20 de mayo de 2005. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/68432116/2005-Memorandum-de-Viena>



expresa el deseo de que este *Memorándum* se entienda como parte del *continuum* de los documentos anteriormente mencionados y de otros, en los cuales consta el “actual debate acerca de la conservación sostenible de los monumentos y sitios; como una declaración clave para un enfoque integrado que vincule la arquitectura contemporánea, el desarrollo urbano sostenible y la integridad del paisaje, sobre la base del tejido histórico, las edificaciones y el contexto existentes” (2005). Cabe aclarar que el primer acuerdo acerca del **desarrollo sostenible** fue planteado en el informe de la ONU denominado Nuestro Futuro Común, en 1987, conocido también como el Informe Brundtland. Surgió así la definición del desarrollo sostenible como “el proceso que permite satisfacer las necesidades de la población actual sin comprometer la capacidad de atender a las generaciones futuras.”<sup>40</sup>

En todos los Documentos antes mencionados, se hace expresa mención acerca del ineludible rol del Estado, el cual no puede estar ausente, ya que, **el planeamiento y la gestión urbana** deben velar por el interés general. Por último y como se menciona especialmente en el Memorándum de Viena, se considera indispensable “una profunda comprensión de la

---

<sup>40</sup> Raúl Halac (Editor), junto a Enrique Astini y Edgardo Venturini (Compiladores) reúnen escritos y documentos respecto al tema en el libro: (2001). *Agenda 21 y las perspectivas del desarrollo sustentable*. Córdoba. Taller de Imprenta UNC.

historia, la cultura y la arquitectura *del lugar*, radicalmente opuesta a considerar solamente como objeto los edificios, es crucial para el desarrollo del sistema de la conservación...” (2005). Al respecto y desde Latinoamérica, en la **Declaración de Foz do Iguaçu**<sup>41</sup> se reflexiona, se define el concepto y se advierten amenazas en relación a la noción de **“Espíritu del Lugar”**; por parte de miembros responsables de ICOMOS de Argentina, Brasil, Chile, México y Paraguay, conjuntamente con el Vicepresidente de ICOMOS para América que se reunieron en Brasil, en 2008, previo a la Asamblea General del ICOMOS en Québec.

En síntesis, estas primeras reflexiones dieron comienzo proponiendo la **detección de las pervivencias** de los rasgos que han caracterizado en su devenir a un bien construido objeto de conservación, a manera de un estadio de **interfase** entre el momento de *conocimiento* y el *reconocimiento* de todo proceso proyectual en la Conservación del Patrimonio construido. Teniendo en cuenta dos cuestiones, en primer lugar **la condición vital** de todo bien construido asumido como Patrimonio y sus implicancias en este procedimiento de interfase. Y por otra parte, la necesidad de **entender a un determinado bien construido** no como una

---

<sup>41</sup> ICOMOS. “Declaración de Foz do Iguaçu”. Foz do Iguaçu, 31 de mayo de 2008. Disponible en: [http://www.icomos.org.br/outras\\_noticias/Declaracion\\_de\\_Foz\\_do\\_Iguacu\\_2008.pdf](http://www.icomos.org.br/outras_noticias/Declaracion_de_Foz_do_Iguacu_2008.pdf)

*singularidad*, sino más bien **como un complejo, un tejido tangible e intangible**, gestado a lo largo del tiempo y asumido por una comunidad como legado. Por lo cual en caso de estar **inserto en la ciudad preexistente**, necesariamente tendrá que ser estudiado e interpretado en el contexto de relaciones que le otorgan sentido, como parte de un **sistema de bienes culturales**. Resaltando, como lo afirma Marina Waisman, la importancia de considerar la “compleja urdimbre en la que se entrecruzan, sin un orden aparente, los secretos lazos que se han tejido en el tiempo entre la gente y el medio urbano” (1997).

Detectar cómo se puede *pervivir*, o sea *seguir viviendo a pesar de las dificultades o el tiempo*, implica estudiar desde una perspectiva temporal, el comportamiento de ciertos rasgos que caracterizan, por caso, a un cierto bien construido y analizar las razones por las cuales han pervivido. Acción que se debe realizar en acuerdo a cómo se ha estudiado al bien construido que, según lo propuesto en el presente escrito, involucra a la interrelación de los *tres mundos* propuestos por Popper y su traducción a la disciplina de la Conservación del Patrimonio construido, lo cual implica detectar pervivencias que tienen que ver con la materialidad propia del bien construido, tanto sea de orden natural como cultural intangible o tangible; sustentada en las acciones de los actores e instituciones que han intervenido, en función a la

cultura y a la cultura proyectual propia de un determinado momento en el cual se han operado intervenciones en el mencionado objeto de conservación, a lo largo del tiempo.

**Los parámetros que servirán de guía para detectar las pervivencias en un cierto bien construido serán su localización, los rasgos naturales y urbanos de lo cual da cuenta; la configuración, la expresión del edificio a través del lenguaje, las funciones y usos, la materialidad, el espacio y los significados**, ya que, como expresa Marina Waisman, “poner el acento en las relaciones antes que en los objetos permite alcanzar el significado de esos objetos, que de otro modo quedan reducidos a su mera existencia material.” (1997).

## **REFLEXIONES FINALES**

### **Un camino posible para los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido**

Las reflexiones, tanto las que anteceden a las presentes como éstas, las finales, se entienden como una instancia de **síntesis integradora**, conclusiva, para dar cuenta de lo planteado en los objetivos e hipótesis del presente trabajo, intentando además, presentar cierta apertura a

nuevos desafíos. Por lo tanto, se entiende que el tema no agota las múltiples miradas, ni aun las perspectivas desde las cuales es posible abordar los Procesos de Diseño en la Conservación del Patrimonio construido y su aplicación a casos.

Investigar acerca de cómo *conocer*, proponer analizar y **estudiar** a los bienes construidos asumido por una comunidad como Patrimonio, implica a su vez una perspectiva desde la cual hacerlo. El aporte de Karl Popper, traducido a la disciplina de la Conservación del Patrimonio, sin duda es una perspectiva que permite articular los componentes puestos en juego en todo Proceso de Diseño de modo de reconocer su carácter sistémico en el marco del pensamiento complejo. Y para abordar una realidad que sin duda también es, además, contradictoria, relativa, fragmentada, plural y sometida a fenómenos como la globalización, la comunicación y las TIC, entre otras características posibles para referir al tiempo posmoderno en este principio de siglo XXI.

Frente a este panorama, la **interfase** entre el **estudio** y la **valoración**, previo a la definición de criterios de intervención y entendidas las dos primeras, como fases claves de todo proceso proyectual en Conservación del Patrimonio construido; demanda indagar en estrategias que permitan *reconocer* e interpretar apropiadamente al bien construido objeto de intervención,

permitiendo que su *naturaleza* pueda receptor los cambios necesarios y posibles. Apoyadas en **el ejercicio de diseño que toda acción de Conservación del Patrimonio construido lleva implícito** en tanto: actividad orientada al futuro, referida a la innovación, dirigida al logro de un *buen uso* de las preexistencias y resultado del juicio crítico, entre otras características que dan sustento al compromiso intrínseco entre la Conservación del Patrimonio construido y los Procesos de Diseño.

El camino propuesto para la mencionada interfase, por caso **la detección de las pervivencias, constituye un procedimiento posible de ser aplicado** y sin intentar convertirse en una “receta” o parte de un Método, pretende generar alternativas, nuevos lineamientos para develar instancias que recorran el mencionado proceso con detenimiento, es decir, intentando atender a cada aspecto y pasos que, toda reflexión referida a un bien construido objeto de Conservación debe transitar. Recordando que la Teoría, junto con la Historia y la Crítica son “modos de **reflexionar** sobre la arquitectura” (Waisman, 1990), en permanente interrelación. La teoría, a su vez, debe estar orientada a la *praxis* arquitectónica, puesto que no hay práctica de la arquitectura sin teoría –sea ésta explícita o no- y no hay teoría arquitectónica sin una realidad, que es histórica, de la cual dar cuenta a través de la crítica.

En todo caso **el desafío es que se abran nuevos caminos para la indagación en los qué, cómo y por qué aplicar tal o cual estrategia para dar sustento al desarrollo de las mencionadas fases y a sus interfases, como objetivo de la investigación en la disciplina de la Conservación del Patrimonio construido y para fortalecer los Procesos de Diseño como caminos de investigación en sí mismos.** Dando lugar a la gestación de nuevas estrategias que incluso podrán surgir de problemáticas específicas de diferentes casos estudiados ya que, sin duda, queda demostrado que la propia *naturaleza* del objeto de intervención devela procedimientos de aproximación a la misma, que son propios de ciertos edificios y que pueden constituirse en antecedente de otros tantos.

En referencia a los términos antes propuestos, se reafirma entonces que, accionar en la Conservación del Patrimonio construido es llevar adelante un proceso proyectual que, como diferencia con otros posibles no pretende ser *ex novo*, sino que se genera a partir de ciertas **preexistencias** y por lo tanto un Arquitecto es el profesional hábil para llevar adelante tal práctica. Sin embargo, dada la encrucijada disciplinar y en tiempos en que **lo multidisciplinar y lo transdisciplinar debe caracterizar todo equipo de proyecto**, es evidente que la presencia del especialista en Conservación del Patrimonio construido es ineludible; como

integrante activo en diferentes instancias del desarrollo del proyecto y en conjunto con otros asesores. Es cierto también que en más de una situación, lejos de ser un aporte, la intervención de los especialistas en Conservación del Patrimonio ha distanciado e increíblemente enfrentado el *pensar* con el *hacer* en lo que a Patrimonio se refiere; porque es claro que el mencionado aporte no se involucra en el propio proceso de diseño y en todo caso más bien “aprueba” o “desaprueba” decisiones tomadas. Las razones de tal desencuentro posiblemente son, tanto el *imaginario* respecto a la rigidez en la perspectiva desde la cual se gestan los criterios de intervención, como preconcepciones mutuas de las partes implicadas, o hechos concretos de la propia realidad, como por ejemplo ciertos ejercicios de *poder*, que tensionan a la sociedad en su conjunto.

Por otra parte y para comenzar a cerrar esta instancia de reflexión, es necesario reseñar ciertos aspectos referidos a dos cuestiones sin las cuales no es posible lograr *actitudes* y *acciones* pertinentes a nuestra realidad local, en la Conservación del Patrimonio construido: **la gestión y la cuestión social** en relación al mismo.



En cuanto a **la gestión**, reviste especial interés lo que expresa la “**Carta de Barcelona de defensa del patrimonio cultural**”<sup>42</sup> que, en el marco de las I Jornadas de Defensa del Patrimonio Cultural, reunió en 2001 a representantes de asociaciones y colectivos de diversa índole. Un importante número de españoles provenientes de Barcelona, Valencia, Burgos, Girona, La Coruña y Sevilla. Un fenómeno similar y a otra escala, la escala barrial, actualmente está gestado iniciativas en ciudades como Buenos Aires, Rosario y Córdoba, entre otras, afectadas por la creciente renovación por sustitución debida a la expansión del *sector privado*, específicamente a la industria de la construcción. Iniciativas muy diversas pero con el mismo objetivo: reunir voluntades en las cuales predomina el accionar del **tercer sector**, frente a un *sector público* debilitado por su propio *modus operandi* y por el avance de los intereses privados por sobre el *bien común*, misión en la cual el Estado tiene un rol ineludible, hoy difuso.

La Carta de Barcelona hace expresa mención a “la exigencia de participación y control democráticos en la defensa y gestión del Patrimonio Cultural, necesidad básica de toda colectividad” (2001). Señalando que, asumida “la pertenencia colectiva del Patrimonio

---

<sup>42</sup> “Carta de Barcelona de defensa del patrimonio cultural”. Barcelona. 26 de mayo de 2001. Disponible en: [www.sos-monuments.org](http://www.sos-monuments.org)

Cultural... surge la necesidad de que la participación directa de la sociedad en su defensa y gestión sea más imperiosa.” Además, se considera que la información pública a lo largo de todo el proceso de Conservación, “así como la divulgación de los ejemplos y criterios adoptados en las restauraciones de bienes culturales, es una herramienta fundamental en el seguimiento y control democrático del patrimonio colectivo, que hay que contraponer a la política de los hechos consumados y a la inaccesibilidad y falta de transparencia de la información que practican a menudo las Administraciones públicas para evitar toda crítica y debate sobre las intervenciones realizadas” (2001). Este último párrafo pareciera ser la descripción más acabada de lo que ha sucedido en Córdoba con la desaparición de la Casa de Gobierno provincial, la “Casa de las Tejas”. Sin embargo, lo que la Carta de Barcelona propone es una posible salida a este tipo de acontecimientos; situando a los actores sociales, como protagonistas y no como meros espectadores.

Lo antes mencionado compromete especialmente a quienes se forman en la Universidad pública, como ámbito responsable del pensamiento crítico y que por lo tanto, como lo sugiere Miguel Rojas Mix, está llamada a “mantener la identidad cultural y orientar el país hacia **el desarrollo razonable, que no sólo es el sostenible, sino el conveniente a las realidades**

**sociales**<sup>43</sup>. Dicho en los términos de la Conservación del Patrimonio construido, en tiempos en los cuales estamos comprometiendo seriamente los recursos del planeta en cuanto a su *capacidad de atender a las necesidades de las generaciones futuras*, no debiéramos soslayar la posibilidad de **rehabilitar** el cuantioso recurso material disponible en toda ciudad latinoamericana, monumental y no-monumental, consagrado y *emergente*<sup>44</sup>; haciendo posible que el Patrimonio construido sirva “para hacer con él alguna cosa que satisface una necesidad material, o de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico” (Ballart, 1997), el **valor de uso** posible, para una cierta comunidad, en una cierta

---

<sup>43</sup> conceptos desarrollados por Miguel Rojas Mix; *op. cit.*

<sup>44</sup> Néstor García Canclini, en su libro: (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica SA, se pregunta cómo discernir, en medio de los cruces que mezclan el patrimonio histórico con la simbólica generada por las nuevas tecnologías comunicacionales, qué es *lo propio* de una sociedad, lo que una política cultural debe favorecer. Todavía el discurso político asocia preferentemente la unidad y continuidad de la nación con el patrimonio tradicional, con espacios y bienes antiguos que servirían para cohesionar a la población... Una política cultural que tome en cuenta el carácter procesal del patrimonio y su transformación en las sociedades contemporáneas podría organizarse, más que por la oposición entre tradicional y moderno, según la diferencia propuesta por Raymond Williams entre **lo arcaico, lo residual y lo emergente**. *Lo arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes lo reviven, casi siempre ‘de un modo deliberadamente especializado’. En cambio, *lo residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. *Lo emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales. Las políticas culturales menos eficaces son las que se aferran a lo arcaico e ignoran lo emergente, pues no logran articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan las prácticas innovadoras en la producción y el consumo.

circunstancia. Esto es posible ya que los objetos del pasado sirven para atender necesidades del presente porque la Conservación del Patrimonio construido tiende a que, los bienes heredados sean transmitidos a las generaciones venideras para que puedan desarrollar en ellos; tanto sea los mismos usos u otros, compatibles con el bien objeto de conservación. El *buen uso* mantiene vivo a los bienes construidos y permite la *pervivencia* de sus valores identitarios. En síntesis, la Conservación del Patrimonio urbano-arquitectónico es una manera de proceder, esencialmente **sustentable** ya que incorpora la dimensión del pasado, esto es, trabaja con objetos de la historia, promueve su óptimo aprovechamiento en el presente y asegura su *pervivencia* en el futuro.<sup>45</sup>

En síntesis **la gestión en la Conservación del Patrimonio construido** oficia de **interfaz**, ya que permite tanto a un cierto edificio como a un sistema de bienes construidos además de permanecer en el tiempo, de *estar-ahí*, sin afectar a la comunidad; *ser* para la comunidad un referente, un testimonio identitario, lo que cobra sentido. De este modo, la potencia relacional que implica la interfaz fortalece la **condición de Patrimonio** que implica que un cierto **bien**

---

<sup>45</sup> Este tema fue profundizado por los Arqs. Mariana I. Bettolli, Felicitas Lerin y Martín Fusco, para disertar sobre el tema: "Una mirada del Espacio Público y Sustentabilidad desde la Conservación del Patrimonio" en el marco del Seminario Taller "Espacio público y sustentabilidad". Organizado por la Cátedra de Arquitectura VI D FAUD-UNC, los días 4, 5, 12 y 18 de octubre de 2004.

material tiene la capacidad de representar para una cierta **comunidad**, una herencia que merece ser conservada. Reafirmando esta condición que no está dada de una vez y para siempre, sino que depende de la comunidad, renovarla en el tiempo.

En referencia a **la cuestión social** en relación al Patrimonio construido, en acuerdo con García Canclini, cabe finalmente preguntarse con qué recursos podemos repensar los usos sociales contradictorios del Patrimonio. Ya que “si consideramos los usos del patrimonio desde los estudios sobre reproducción cultural y desigualdad social, encontramos que los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos aunque *formalmente* parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen” (2001). Entonces es pertinente señalar la importancia sobre “las maneras en que se transmite el saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos” (2001), entre otros posibles ámbitos. No se puede soslayar que la “diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina, en primer lugar, en la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación y mantenimiento” (2001). García Canclini asume que es una realidad el “modo desigual en que las instituciones transmisoras del patrimonio permiten su apropiación, debido a cómo están organizadas y a su articulación con otras desigualdades sociales” (2001),

si bien no hay una determinación del “nivel económico o educativo sobre la capacidad de cada sujeto de apropiarse del patrimonio” (2001). En tal sentido, “si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica” (2001), entre distintos actores de una comunidad.

Por esta serie de razones antes esgrimidas es que se vislumbra necesario profundizar en una perspectiva teórica que permita repensar la cuestión social en relación al Patrimonio construido. Evidentemente la perspectiva de Pierre Bourdieu es una posibilidad acertada y exigirá una adscripción plena a la investigación en un campo disciplinar riguroso que necesariamente dependerá de la interdisciplina, de la transdisciplina, a riesgo de forzar ciertos conceptos que son propios de la especificidad sociológica, para aplicarlos a la Conservación del Patrimonio o en el otro extremo, adolecer de falta de rigor. En medio de ambos extremos, la imperiosa necesidad de fortalecer los fundamentos para promover la investigación aplicada al caso de la Conservación del Patrimonio construido, como un espacio en plena construcción y de primera necesidad; para transferir los resultados a la formación de los recursos humanos que deben encaminar sus propios procesos de diseño y resolver la complejidad propia de enfrentarse a preexistencias. El arquitecto, el especialista en

Conservación tienen un desafío porque, como lo expresa David Chipperfield, “la arquitectura debe luchar por encontrar una organización de las cosas físicas que permita a la persona que pasa por allí, a la persona que mira o incluso a la persona que no mira, tener la sensación de que ese edificio ha sido ordenado de modo que tenga algún sentido, que las ideas han sido coordinadas por un deseo de significar algo” (2010). Lo mismo respecto a la ciudad, que se perciba que el protagonista es quien habita el espacio y lo apropia, lo convierte en lugar, **ya que el Patrimonio arquitectónico y urbano no se entiende sino dentro de las redes de relación que le confieren sentido.**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.
- Ballart Hernández, J. & Juan i Tresserras, J. (2001) .*Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba: Aurelia Rivera.
- Bunge, M. (2002). *Epistemología. Curso de actualización*. México: Siglo XXI.
- Corsi, G., Esposito, E. & Baraldi, C. (2006). *Glosario sobre la Teoría social de Niklas Luhmann*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cristin, R. (2000). *Fenomenología de la historicidad. El problema de la historia en Dilthey y Husserl*. Madrid: Akal.
- David Chipperfield. Conciliación de contrarios. (2010). *El Croquis*, 150.
- Doberti, R. (2006). “La cuarta posición” en FOROALFA. Disponible en: [http://foroalfa.org/es/articulo/32/La\\_cuarta\\_posicion](http://foroalfa.org/es/articulo/32/La_cuarta_posicion)
- Fernandez, R. (1995). Monumento y proyecto moderno. *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, 3 *Historia y Proyecto*.
- Ferrater Mora, J. (1977). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana.



García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica SA.

García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Geertz, C. (1990). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gnemmi, H. (1997). *Puntos de Vista sobre la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano*. Córdoba: EUDECOR.

Gnemmi, H. (2004). *Aproximaciones a una Teoría de la Conservación del Patrimonio construido. Desde las Principios y Fundamentos*. Córdoba: Brujas.

Goytia, Noemí et al. (2009). *Cuando la idea se construye. Procesos de Diseño en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Córdoba: Color Magenta.

Halac, R. (Ed.); Astini, E. & Venturini, E. (Comps). (2001). *Agenda 21 y las perspectivas del desarrollo sustentable*. Córdoba: Taller General de Imprenta UNC.

Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Rivera, J. E. (Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitario SA.

Hereu, P., Montaner, J. M. & Oliveras, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.

Johansen Bertoglio, O. (1991). *Teoría General de Sistemas*. México: Limusa.

Marías, J. (1979). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.

Mazzeo, C. & Romano, A. M. (2007). *La enseñanza de las Disciplinas proyectuales. Hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Nobuko.

Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Morin, E. (1990/2007). *Introducción al Pensamiento Complejo* (9ª Reimpresión). Barcelona: Gedisa.

Naselli, César. (2007). “Las nociones de proceso y método”. *Revista 30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura*, 12: *procesos proyectuales*.

Ortega y Gasset, J. (1925) “Historia como sistema” (Ensayo 1a. Edición). Disponible en: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega\\_y\\_Gasset/Ortega\\_HistoriaComoSistema.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Ortega_y_Gasset/Ortega_HistoriaComoSistema.htm)

Popper, K. (1997). *El cuerpo y la mente*. Barcelona: Paidós.

Rojas Mix, M. (2003). “Educación superior: globalización y nuevas tecnologías”. Globalización, pertinencia e identidad. Conferencia cursos de verano CEXECI. Disponible en: [www.miguelrojasmix.com/conferencias/globalización.pdf](http://www.miguelrojasmix.com/conferencias/globalización.pdf)

Romero, J. L. (2008). *La vida histórica*. Romero, L. A. (Comp.). Buenos Aires: Siglo XXI.

Waisman. M. (1990). *El interior de la Historia*. Bogotá: Escala.

Waisman, M. (1990). “Un proyecto de Modernidad”. *Colección summaries. Biblioteca sintética de arquitectura. Identidad y Modernidad*, 134.

Waisman, M. (1997). “El patrimonio es la construcción de la ciudad”. Conferencia pronunciada en el Foro Iberoamericano de reflexión en agosto de 1996. *Revista Summa+*, 23.



### **Silvia Oliva**

Diseñadora Industrial UNC. Especialista en Enseñanza Universitaria de la Arquitectura y el Diseño. Docente Investigadora Categoría IV. Profesora Titular de la Cátedra de Diseño II B y Profesora Adjunta de la Cátedra de Historia del diseño Industrial II – FAUD-UNC. Coautora del libro: “Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización. El caso del norte cordobés”, FAUD UNC. Coautora de capítulo en los libros: “La Ciencia y La Tecnología en la Vida Cotidiana” Ediciones TEC; “Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina. Tutela e valorizzazione di uno straordinario patrimonio culturale”, Gangemi Editore; entre otros. Autora y coautora de artículos para eventos científicos, revistas y otros medios digitales.

### **Mariana Bettolli**

Arquitecta UNC. Magíster en Conservación y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico. Docente Investigadora Categoría III. Profesora Titular de la Cátedra de Historia de la Arquitectura II B y Profesora Asistente de la Cátedra de Introducción a la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo A – FAUD-UNC. Coautora del libro: “CORDOBA” Guías de Arquitectura Latinoamericana, Arte Gráfico Editorial Argentino. Coautora de capítulo en los libros: “Vivienda colectiva en la ciudad”, FAUD UNC; “ARQUITECTURA Y CIUDAD: del proyecto al ecoproyecto”, Nobuko; entre otros títulos. Autora y Coautora de artículos en publicaciones periódicas y revistas especializadas, sobre temas relacionados a la actividad docente, de investigación y al trabajo profesional.

### **Lidia Samar**

Arquitecta UNC. Magíster en Planificación y Gestión Educacional. Docente Investigadora Categoría II. Profesora Titular de las Cátedras de Historia de la Arquitectura II A e Historia del Diseño Industrial II – FAUD-UNC. Docente de la Especialidad en Enseñanza Universitaria de la Arquitectura y el Diseño FAUD-UNC y del Curso de Posgrado DIMU Diseño de Muebles. Coautora de los libros: “El diseño industrial en la historia”, Ediciones TEC, “Cuando la idea se construye. Procesos de Diseño en la Arquitectura de los Siglos XIX y XX”, Color Magenta Gráfica, “Cuando el patrimonio se convierte en fuente de revitalización. El caso del norte cordobés”, FAUD UNC; “Osvaldo Pons”, I+ P Editorial; “La Ciencia y la tecnología en la vida cotidiana”, Ediciones TEC y autora de artículos sobre Diseño Industrial y Patrimonio Cultural en revistas y publicaciones periódicas.

Impreso en la Imprenta de Publicaciones  
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño  
Universidad Nacional de Córdoba

Tirada: 100 ejemplares - Mayo 2014



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Facultad de Arquitectura  
Urbanismo y Diseño

Esta obra reúne -desde dos miradas disciplinares- aportes conceptuales al tema del Patrimonio y a su dimensión social.

**Silvia Oliva** realiza un valioso aporte conceptual a un tema poco abordado como lo es el patrimonio desde la mirada disciplinar del diseño industrial, sobre la consideración del objeto industrial como paradigma histórico y sobre las acciones que implica el proceso de interpretación del patrimonio.

**Mariana Bettolli** refiere al patrimonio arquitectónico y su conservación centrándose en la formulación de estrategias para la formación de los profesionales en este aspecto. La necesidad de comprender que las preexistencias deben ser contempladas en los procesos de diseño está explicitada en su texto, con precisión e instrumentos para la acción.

**Lidia Samar**