



Figura 0 Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales, Farq., UdelaR.



Secuencia: De mi casa al Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, donde trabajo.  
Fotos: Elisa González Carmona

1

2

3

4

5

# Figura y fondo. Arquitectura y espacio público en el Montevideo contemporáneo.<sup>1</sup>

FIGURE AND BACKGROUND. ARCHITECTURE AND PUBLIC SPACE IN CONTEMPORARY MONTEVIDEO<sup>1</sup>

Liliana Carmona<sup>2</sup>

## RESUMEN

Este análisis de espacios públicos montevideanos integra la investigación “Mapeo conceptual de arquitecturas uruguayas 1985 – 2005”, actualmente en curso en el Instituto de Historia de la Arquitectura Farq–UdelaR. Su objetivo es dilucidar los soportes conceptuales que subyacen en las prácticas arquitectónicas recientes.

La hipótesis plantea, que el contexto post dictadura proclive a recuperar un pasado fracturado, y las expectativas a futuro abiertas por la crisis de paradigmas, producen el par conceptual memoria / innovación, que tiñe la cultura y la arquitectura. Simultáneamente, continúa una arquitectura local con conceptos de larga duración, indiferente a la polaridad. Estas tres actitudes, son rastreadas en intervenciones en espacios públicos como representaciones de cultura y su historicidad.

El análisis verifica prácticas afines a las prefiguradas, observándose distintas relaciones entre arquitectura y espacio público, entendidas como interacciones figura / fondo. Estas fluctúan entre lo escenográfico, el espacio existencial y la gravitación en torno a íconos.

**Palabras clave:** Palabras clave: espacio público, arquitectura, memoria, innovación, arquitectura uruguayana.

## ABSTRACT

This study of Montevideo’s public spaces integrates the research “Conceptual mapping of Uruguayan architecture, 1985-2005”, currently being developed at the Institute of History of Architecture UdelaR-Farq. Its objective is to elucidate the underlying conceptual foundations of recent architectural practice.

The hypothesis proposes that the post-dictatorship search to retrieve a fractured past and expectations for the future generated by the crisis of paradigms have produced the conceptual pairing of memory-innovation that influence culture and architecture. Simultaneously, a local architecture with its long-lasting concepts continues to exist, indifferent to this polarity. These three attitudes are traced in interventions in public spaces as representations of culture and historical context.

The study verifies practices that fit with prefigured ones, distinguishing different relationships between architecture and public space, understood as interactions between figure and background. These fluctuate between the scenic aspect, existential space and gravitation around icons.

**Keywords:** public space, architecture, memory, innovation, Uruguayan architecture.

[1] El presente artículo se basa en la investigación de la autora “Mapeo conceptual de arquitecturas uruguayas 1985 – 2005”(Colaboradores: Christian Kutscher y Jorge Sierra). Además la investigación integra el programa: “Configuraciones de la contemporaneidad, al umbral del tercer milenio”, del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad

de la República, Montevideo, Uruguay.

Artículo recibido el 31 de julio y aceptado el 20 de diciembre 2011.

[2] Profesora Titular del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), Facultad de Arquitectura, Universidad de la República (Farq-UdelaR), Montevideo, Uruguay. arq.liliana.carmona@gmail.com



## INTRODUCCIÓN

Con la caída de los paradigmas que acompañó la crisis de la arquitectura moderna, se produjo la dispersión de las experiencias arquitectónicas, carentes de marcos teóricos explícitos que cumplieran el rol aglutinador de los manifiestos de las vanguardias. Si bien, discursos como el patrimonio o la sustentabilidad, podrían considerarse cuerpos conceptuales de ciertas prácticas, hay una tendencia a omitir fundamentos y delegar toda la expresión a la imagen.

La historiografía de la arquitectura uruguaya de los últimos años, ha adoptado como estrategia el registro de obras destacadas (IHA, 2008), las reseñas “biográficas” de arquitectos relevantes (Serie Monografías Elarqa, 1993-2002, N°1 a 8), y los compendios temáticos (Revista Elarqa, 1991-2004, N° 1 a 49), con escasos intentos de identificar soportes conceptuales (Instituto de Diseño, 2003). Si bien los abordajes contribuyen a la labor documental, no proporcionan una mirada de conjunto, que represente el todo y las posiciones relativas de sus partes. En ese sentido, la investigación “Mapeo conceptual de arquitecturas uruguayas 1985-2005”, que se desarrolla en el Instituto de Historia de la Arquitectura, tiene como objetivo indagar en la arquitectura como representación de cultura, traspasando la frontera de la imagen para reconocer las lógicas conceptuales, e identificar modalidades de actuación que aporten una lectura inteligible de ese universo de objetos inconexos.

El período de estudio, comprendido entre el fin de la dictadura uruguaya (1973-1985) y el inicio del siglo XXI, está definido por episodios que marcaron la cultura nacional y de otros países de la región, superponiéndose a procesos globales de cambio cultural y específicamente arquitectónico. La dictadura, como acallamiento de manifestaciones, provocó una sensación de quiebre con el pasado, que una vez recuperadas las libertades se tradujo en la necesidad de rescatar la memoria. Como señala Andreas Huyssen: *“Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales”* (Huyssen, 2002: 13). Por otra parte, el inicio del tercer milenio en un ambiente globalizado, y carente de paradigmas fuertes, promovió el deseo de innovar. Al respecto Hugo Céspedes considera la ruptura de paradigmas como requisito para la innovación (Céspedes,

2010). De este modo se genera el par memoria / innovación, que tensa la cultura del período y sus representaciones.

Considerando la arquitectura como producto y fuente de cultura, la hipótesis reconoce la memoria y la innovación, como cuerpos conceptuales que subyacen en dos modalidades de actuación. Simultáneamente, se considera una tercera modalidad, indiferente a la tensión del período, que continúa y evoluciona un saber arquitectónico local sustentado en conceptos de larga duración. En ella se destacan los estudios del Arq. Vilamajó para Villa Serrana, con atención a la topografía, panoramas y materiales del lugar; los aportes teóricos del Arq. Payssé, con sus consideraciones al clima, la sinceridad en el uso de materiales y la integración entre arquitectura y artes plásticas; la actitud consecuente del Arq. Bayardo en el uso expresivo del hormigón armado y en general la consideración del contexto asumida por la arquitectura moderna nacional. Completan el universo de representaciones, las hibridaciones entre modalidades. En suma, la hipótesis propone la tríada memoria / innovación / arquitectura uruguaya experimentada, como núcleos conceptuales correspondientes a cada una de las modalidades que forman el mapa de la arquitectura contemporánea uruguaya. La investigación pretende demostrar la consistencia de estas tres modalidades, y por tanto la posibilidad de filiación a las mismas de las obras más representativas del período.

Integrando esta investigación sobre arquitectura uruguaya reciente, el espacio público constituye un objeto de estudio privilegiado, entendido a la manera de Marc Augé como lugar de identidad, de relación y de historia (Augé, 1994: 147), y especialmente como observa André Corboz, un palimpsesto donde se leen las huellas de cada tiempo (Corboz, 2004: 25). Las intervenciones de cada presente en el espacio público, ámbito de representación y de emisión de mensajes, ponen en escena lo que François Hartog denomina “régimen de historicidad”, es decir, el modo en que cada sociedad organiza su experiencia temporal, cómo considera el pasado y lo articula con el presente y el futuro, actuando en función de ese modo de estar en el tiempo (Hartog, 2005: 5).

El estudio de los espacios públicos contemporáneos desde la historia de la arquitectura, presenta como interés adicional sus cualidades transdisciplinar (inherente a la relación arte / arquitectura), e interescalar (como

imbricación entre instalación, arquitectura y ciudad). Desde estas cualidades surgen nuevas relaciones entre espacio público y arquitectura, traducibles en articulaciones entre figura y fondo que varían en las distintas modalidades de la hipótesis. Como señalan Montaner y Muxí, la clave del espacio público “*está en las sinergias que se dan en la confluencia de estas dos ecologías: la de los edificios y la del espacio abierto*” (Montaner y Muxí, 2010).

## MÉTODOS

Para verificar la filiación de las prácticas arquitectónicas a las modalidades de actuación prefiguradas, se definen categorías de análisis y se estudia el comportamiento en dichas categorías de obras seleccionadas.

Las categorías de análisis definidas se ordenan conceptualmente en cuatro grupos:

**Proyecto:** Incluye el análisis de la función, los insumos de forma (tipologías, geometrías) y el lenguaje (figuración, abstracción).

**Mediaciones:** Análisis de las consideraciones del proyecto a la historia de la arquitectura y al lugar.

**Artefacto:** Análisis de la materialidad y el sistema simbólico de significación.

**Transversalidad:** Análisis de lo transdisciplinar e interescalar, como cualidades que trasciende lo puramente arquitectónico.

Para la selección de obras se realizó primero un registro del universo de estudio, consistente en las intervenciones del período en la ciudad de Montevideo, que implicaron la creación de nuevos espacios públicos o la transformación significativa de espacios preexistentes. De este universo, se seleccionaron los casos de mayor impacto disciplinar, de uso y mediático, considerando que el impacto se relaciona a la fortaleza de las cualidades, lo que aporta riqueza y claridad al análisis de comportamientos.

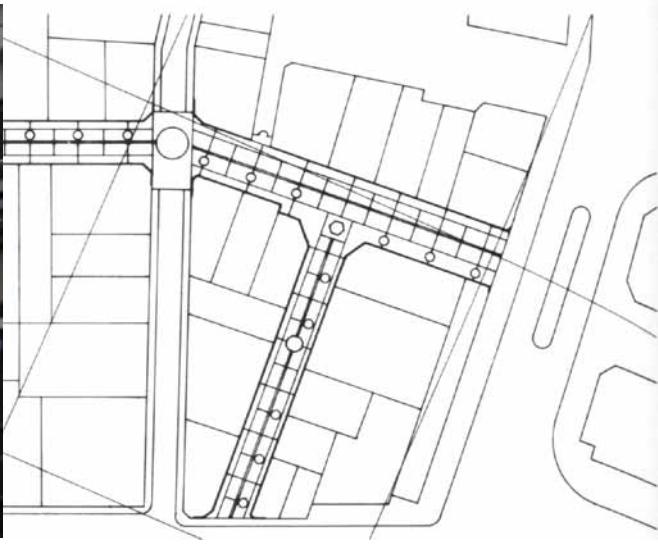


Figura 1 y 2 Peatonal Sarandí. Foto: Liliana Carmona. / Figura 3 Planta de las Peatonales Sarandí y Bacacay. Fuente: Comisión Especial Permanente de Ciudad Vieja, Intendencia de Montevideo.



Figura 4 Calle Emilio Reus. Foto: Silvia Montero. / Figura 5 Plano del Barrio Reus al Norte. Plano 1569. Fuente: Instituto de Historia de la Arquitectura, Farq., UdelAR.

## RESULTADOS

El estudio de casos, según las categorías de análisis definidas, verificó la consistencia de las modalidades prefiguradas en la hipótesis, observándose distintas articulaciones entre espacio público y arquitectura inherentes a cada modalidad:

### 1 LA MEMORIA COMO SUSTRATO:

**Peatonales Sarandí y Bacacay, 1992, Arq. Gustavo Aller, Comisión Especial Permanente de Ciudad Vieja, Intendencia Municipal de Montevideo.** (Figuras 1, 2 y 3)

Ubicadas en el centro histórico de Montevideo, en el sector de enlace con la Ciudad Nueva, constituyen las primeras concreciones de un sistema de peatonales destinado a revitalizar y rehabilitar un área patrimonial en proceso de degradación.

**Proyecto:** La función se asume como mera intervención en las cualidades de la traza, generando condiciones para el tránsito peatonal. Una cinta central de pavimento diferenciado enfatiza la direccionalidad del espacio. El uso se apoya con equipamiento de bancos, luminarias y maceteros con diseño discreto y una antigua fuente restaurada; a ello se suman las mesitas de los restaurantes que ocupan el espacio público. El sobrio tratamiento del plano de soporte, pone en evidencia la forma entubada del espacio público, con calles angostas contenidas por las fachadas. Por otra parte, la irregularidad de la trama debida a la traza de las fortificaciones, produce perspectivas truncadas generando una percepción de recinto.

**Mediaciones:** La peatonalización de estas calles establece relaciones con la historia del lugar, ya que por su origen colonial fueron concebidas para el peatón y la tracción a sangre. Debido a la importancia de Sarandí, destaca la presencia de arquitecturas calificadas, incluyendo obras coloniales, ecléctico historicistas, modernistas y modernas contextuales. El diseño de las peatonales reconociendo el valor del contexto rehusó todo protagonismo y posibilitó el redescubrimiento del punto de vista central desde el eje de la calle Sarandí.

**Artefacto:** Desde su materialidad, la intervención evoca el antiguo empedrado con adoquines de hormigón, reservando piezas originales de piedra granítica para los círculos que de modo lúdico señalan los cruces de calles. La textura del pavimento contribuye a un andar pausado para observar la edificación.

El sobrio pavimento, de lenguaje geométrico, abstracto, cede el poder de comunicación a los edificios que definen el espacio, como potentes escenografías que se expresan con molduras historicistas, herrerías modernistas, vidrieras comerciales, y que recortan su contorno en el cielo con cornisas, torrecillas y cúpulas.

La intervención, aunque reducida al pavimento, logró

promover la acción de los particulares en la puesta en valor de los edificios.

**Transversalidad:** La interesclaridad de la peatonalización, consiste en trasladar el interés del espacio público a la arquitectura que lo define. En la relación figura / fondo, la intervención adopta la estrategia de constituir al fondo, o sea a la magnífica escenografía arquitectónica, en el protagonista del espectáculo. La actuación constituye un acto de rescate de la memoria urbana.

**Barrio Reus Norte, pintura mural de fachadas de la calle Emilio Reus, 1992, Escuela Nacional de Bellas Artes.** (Figuras 4 y 5)

Se trata de la intervención realizada en una de las llamadas “calles privadas” del barrio Reus Norte, promovido por especuladores inmobiliarios hacia 1888. El barrio, que cuenta con múltiples inmuebles declarados Monumento Histórico Nacional, constituye una unidad ambiental reconocible, independientemente de su variedad tipológica. Las angostas calles privadas dividen la manzana tradicional en dos islotes, proporcionando un ambiente más reservado. Las construcciones con frente a Emilio Reus son de dos pisos, con balcones enrejados, cornisas y pretilos con balaustradas. El lenguaje ecléctico historicista, destaca la sucesión rítmica de aberturas con arco de medio punto contorneadas por molduras, alternando con pilastras y franjas almohadilladas en el encuentro de unidades.

**Proyecto:** La intervención realizada por estudiantes y docentes de Bellas Artes, muy discutida desde la visión patrimonialista, se propuso resignificar las fachadas mediante la pintura mural, aplicada sobre el revoque gris originario. Por sus características, el proyecto queda eximido de requisitos funcionales, mientras que el lenguaje rescata el valor ornamental de la arquitectura historicista. Las molduras pintadas de blanco, se despegan del plano de fondo cuyo color va cambiando en cada unidad, acentuando el ritmo.

**Mediaciones:** Las relaciones con la historia de la arquitectura y con el lugar son evidentes y están definidas por la propia elección de la obra intervenida.

**Artefacto:** La nueva materialidad, aunque exalta el soporte, borra las cualidades preexistentes del revoque gris, incorporando nuevos efectos visuales con una paleta de colores pastel combinados con vibración cromática. La pintada, realizada con acuerdo de los propietarios, pretende resignificar un espacio urbano visualmente degradado, aportándole una impronta contemporánea y la identificación de cada vecino con su vivienda.

**Transversalidad:** Los rasgos de transdisciplinariedad e interesclaridad, provienen de la realización de una producción artística, sobrepuesta a una serie de edificios y que tiene como efecto la calificación del espacio público. La propuesta se vincula con la corriente de pensamiento que postuló “sacar el arte de los museos” y que se concreta como intervención urbana.

Al igual que en las peatonales de la Ciudad Vieja, la intervención apela a la materialidad de la memoria, otorgando protagonismo al fondo del espacio, la arquitectura. La identidad del espacio público proviene de las cualidades de los planos de fachadas enfrentadas en la calle estrecha.

## 2 ARQUITECTURA URUGUAYA COMO CUERPO CONCEPTUAL DE LARGA DURACIÓN:

### **Monumento al Holocausto del Pueblo Judío, 1995, Arqs. Boero, Fabiano, Perosio; Asesor paisajístico Ing. Pellegrino.** (Figuras 6, 7 y 8)

La obra, realizada por concurso, integra la nómina de Monumentos Históricos Nacionales.

Se emplaza en un sector rocoso entre el Río de la Plata y la rambla costanera, enfrentando un extenso parque y con visuales a la ciudad. Conceptualmente se identifica con un modo de hacer arquitectura con larga trayectoria en la práctica y reflexión nacional.

**Proyecto:** La función recordatoria se concibe como tránsito por un espacio aprehensible desde lo sensorial y lo simbólico. Su diseño contemporáneo utiliza una geometría no ortogonal, con rupturas y tensiones. Un muro lateral de contención habilita el nivel deprimido respecto a la vereda y orienta el recorrido abierto en su otro lado al panorama del río. En el trayecto se suceden diversos episodios, rampa, escalera, lápidas con textos bíblicos y de pensadores judíos. El hito principal lo constituye una fisura que suspende el muro lateral y el camino, forzando el pasaje por puentes oblicuos flanqueados por un muro fracturado y fuera de plomo. El lenguaje aplicado es austero, con un vocabulario de grandes planos y masas. No obstante aparece un simbolismo figurativo casi literal, en las lápidas y en los rieles de ferrocarril de la entrada.

**Mediaciones:** La relación con la arquitectura del lugar, se da mediante la elección de la piedra granítica rosada, que caracteriza la vereda y murete de la costanera sur. Pero el material también se vincula con la preexistencia natural del sitio distinguiéndose de la roca por la tonalidad y tratamiento. El discurso proyectual, se construye junto con el paisaje circundante. La obra emerge de la roca en íntima comunión con el río y dosifica las visuales a la arboleda y la ciudad distante. Es un espacio público tratado como encuentro con el *genius loci*.

**Artefacto:** Su materialidad, constituye un repertorio de expresiones de una única sustancia, que elabora la transición entre el lugar y la obra del hombre. En el pavimento los pétreos irregulares conservan una textura rústica, en los muros se escuadran como mampuestos que evocan el Muro de los Lamentos; en las lápidas el granito pulido intensifica su color y brillo. La materialidad está en simbiosis con el sistema simbólico, que alude al desconcierto, el peligro, la fractura. Los extensos planos despojados, las potentes masas pétreas desafiando la gravedad, las fracturas físicas y las sombras arrojadas, otorgan dramatismo al espacio.

**Transversalidad:** La obra presenta las cualidades transdisciplinar e interescalar de las intervenciones contemporáneas en el espacio público. Sus masas escultóricas se transforman en instalación, en espacio existencial a ser transitado, integrando al río como fondo que evoca lo inconmensurable con su horizonte distante. Es al mismo tiempo arte, arquitectura, espacio público e hito en el paisaje costero. La figura y el fondo, monumento y paisaje, se fusionan en una visión cósmica de encuentro del hombre con los significados.



Figura 6 Planta del Monumento al Holocausto del Pueblo Judío. Fuente: Arqs. Boero, Fabiano, Perosio.



Figura 7 y 8 Monumento al Holocausto del Pueblo Judío. Foto: Liliana Carmona.



### Plaza 1° de Mayo Mártires de Chicago, 1996, Arq. Comerci (Figuras 9, 10 y 11)

La obra realizada por concurso, se sitúa en un espacio enfrentado al simbólico Palacio Legislativo, con visuales a varios edificios referenciales y rodeado de vías importantes. El entorno presentaba un carácter desarticulado, afectado por demoliciones para un ordenamiento no concretado. La plaza tuvo por objeto dignificar los alrededores del palacio y generar un ámbito para el peatón y el esparcimiento vecinal.

**Proyecto:** El espacio se divide oblicuamente en una plaza seca y otra de césped arbolado, para tamizar las visuales de menor interés y ablandar con vegetales un contexto dominado por el cemento. La plaza seca asume la función conmemorativa con un monumento abstracto, constituido por doce caños de hierro que emergen oblicuamente desde una plataforma en cuña. Frente a este, una gran explanada rehundida constituye un espacio flexible para los actos del 1° de mayo, el ocio diario y los juegos de skate y patinaje. La explanada está bordeada por equipamientos que hacen del conjunto un espacio polifuncional y dosifican las relaciones con el entorno para otorgarle cualidades de recinto. Hacia la arboleda dispone una pérgola con bancos, hacia el palacio un gran pórtico de hormigón desafía su presencia, en el otro lado una serie de postes de iluminación sostiene una malla ondulante que cierra virtualmente el espacio. La formalización se resuelve con una geometría lúdica, que apela a lo ortogonal para poner en valor lo oblicuo o curvilíneo. Sobre esa base geométrica genera la topografía de soporte y erige planos de variada consistencia y permeabilidad visual. Mantiene un lenguaje abstracto sin concesiones, encontrando referentes en las plazas de Barcelona de los años 80.

**Mediaciones:** La estrategia de relación con el contexto, es respetuosa y selectiva. El color definido por el hormigón gris y las estructuras de hierro pintadas de negro, asume la tonalidad del entorno sin reclamar identidad frente a edificios de valor simbólico. En ese simulacro de recinto, los límites del espacio van encuadrando, tamizando u ocultando las visuales según su interés.

**Artefacto:** En su materialidad retoma las cualidades expresivas del hormigón, que cuenta con prácticas destacadas en la arquitectura uruguaya. Su tratamiento con estrías, se complementa con el uso lineal del hierro para hacer visible el orden geométrico. El manejo de los significados se realiza posicionando los simbólicos mástiles en eje con el Palacio Legislativo y dialogando desde el vocabulario de los opuestos con un monumento abstracto y hermético.

**Transversalidad:** En la concepción del espacio como recinto, a través del diseño escultórico de sus límites, el fondo está siempre presente mediante el mecanismo de filtro selectivo, e interactúa con la obra como figura. Monumento, plaza y contexto se integran en la composición.

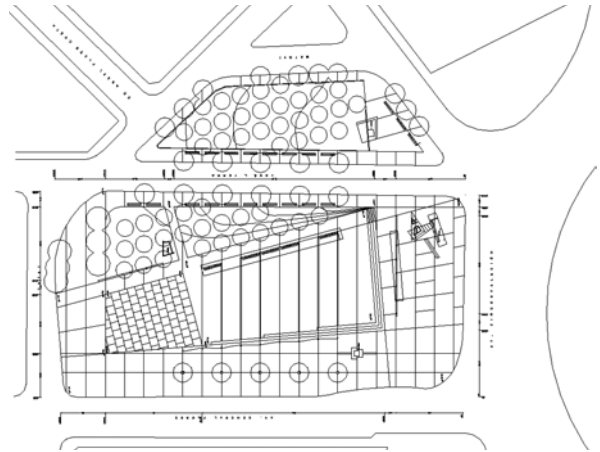


Figura 9 Planta de la Plaza 1° de Mayo Mártires de Chicago. Arq. Comerci.



Figura 10 y 11 Plaza 1° de Mayo Mártires de Chicago. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales, Farq., UdelaR.

**Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos, 2001, Arqs. Kohen, Otero, Sagradini, Dodera** (Figuras 12, 13 y 14)

La obra realizada por concurso, testimonia un período dramático de la historia reciente.

Está ubicada en el Parque Vaz Ferreira, en la ladera del Cerro de Montevideo. El claro en la arboleda donde se implanta, es un lugar íntimo de encuentro con la naturaleza, sólo accesible por un camino peatonal y con visuales a la bahía. Paradójicamente, su fuerte carga simbólica relacionada a la memoria, se concreta en una realización de impronta innovadora.

**Proyecto:** Eximido de funcionalidad, concibe dos acercamientos complementarios a la obra, el objeto que se posa en el parque para ser observado y el objeto como recinto cargado de significados a ser transitado. Para ello delinea un rectángulo con cemento en el suelo y descarna el césped interior hasta hacer aflorar la roca. Desde un extremo del rectángulo una pasarela de hormigón limitada por muros dobles de vidrio con los nombres de las víctimas grabados, penetra el rectángulo rocoso interrumpiéndose sin alcanzar el extremo opuesto. La composición responde a una geometría elemental y ortogonal. La formalización, que podría leerse como creación minimalista del canal de vidrio sobre el basamento de roca natural, resulta indisoluble de su materialidad y lenguaje abstracto.

**Mediaciones:** La relación con el lugar se establece por oposición, recurre al descarnado de la roca para exaltar las cualidades del vidrio, laminar y transparente a través del cual se aprecia el paisaje filtrado por los nombres. El memorial y el paisaje, establecen discursos independientes que se califican mutuamente.

**Artefacto:** Desde su materialidad, surge como innovador en la utilización no tradicional del vidrio, sólo enmarcado por el perfil de acero que une las dos placas de cada paramento. Yendo más allá de la arquitectura de pieles, la pasarela es vidrio en su existencia pura, es sólo piel sin carne, transparente, azulada y brillante que se opone a la masa irregular, gris y opaca de la roca. Del contraste surge el placer estético y sensual del objeto en el parque. Desde el significado, si bien se aprecian ciertas metáforas, -la pasarela inconclusa como vida interrumpida en la roca del rectángulo como fosa-, la emoción emerge de los nombres grabados en los vidrios que parecen flotar desmaterializados.

**Transversalidad:** En lo interescalar, las dos escalas de aproximación, el objeto pasarela transitable y su composición con un basamento que pone el artefacto en exhibición desde el parque, elaboran un fluido tránsito de escalas desde la instalación a su entorno, el parque y la ciudad visible a la distancia.

En ese fluir interescalar, la obra es objeto artístico y arquitectura que con su geometría pura en el paisaje agreste subordina al hombre a su presencia.

**Complejo Torre de las Telecomunicaciones, 2003, Arqs. Ott, Rocca, Baruzze, Aguiar** (Figuras 15, 16 y 17)

El conjunto, sede administrativa y antena de la compañía estatal de telecomunicaciones, integra un plan de revitalización urbana, en un área de oportunidad frente a la bahía, con antiguos depósitos de valor patrimonial. Al complejo se le asignó el cometido de resignificar el acceso marítimo a la ciudad. Para su proyecto se contrató al arquitecto uruguayo de trayectoria internacional Carlos Ott, que le otorgó un valor de marca.

**Proyecto:** Los requisitos funcionales se resuelven con cuatro edificios especializados con formas y pieles variadas: la Torre de Oficinas de treinta y cinco pisos cuyo remate estilizado caracteriza el skyline montevideano, el Edificio de Clientes con seis niveles y piel de vidrio igual que la torre, el Auditorio es un cono invertido truncado oblicuamente con piel de aluminio anodizado, que se conecta por un puente vidriado al Museo de las Telecomunicaciones con dos niveles. El conjunto se articula con un ondulante pasaje porticado y potentes muros curvos que definen ámbitos propios para cada edificio y hacen fluir el espacio abierto entre ellos. Esta plaza se vincula a un espacio público en la manzana lindera, con un anfiteatro, áreas verdes y obras de artistas plásticos nacionales. El diseño responde a una geometría compleja que anima cada volumen y la composición. Con lenguaje contemporáneo y abstracto logra una fuerte expresividad.

**Mediaciones:** Afín a la arquitectura icónica internacional, en su mediación con la arquitectura local resulta innovador por formalización y tecnología, contrastando con las construcciones próximas. La imagen de la torre asume el protagonismo del conjunto imponiendo su presencia desde visuales distantes.

**Artefacto:** La sensualidad de las formas se conjuga con la materialidad en una arquitectura de pieles representada en los muros cortina de cristal azulado y paneles de aluminio. Los imponentes muros curvos están revestidos de granito gris pulido, también usado en el pavimento junto con monolítico lavado y adoquines. Con una delicada paleta de grises y azules, se apela a una aproximación sensorial, con efectos visuales provocados por brillos, reflejos, texturas y la mutabilidad de la apariencia con el transcurso del día. La materialidad es utilizada como aparato de significación, en tanto representa simbólicamente a la empresa asociada a las últimas tecnologías.

**Transversalidad:** El conjunto, adquiere un valor escultórico con perspectivas y superposiciones complejas que varían con el punto de observación.

Es un juego de seducción, basado en lo sensorial, que subordina la experiencia en el espacio público a la presencia de los edificios.

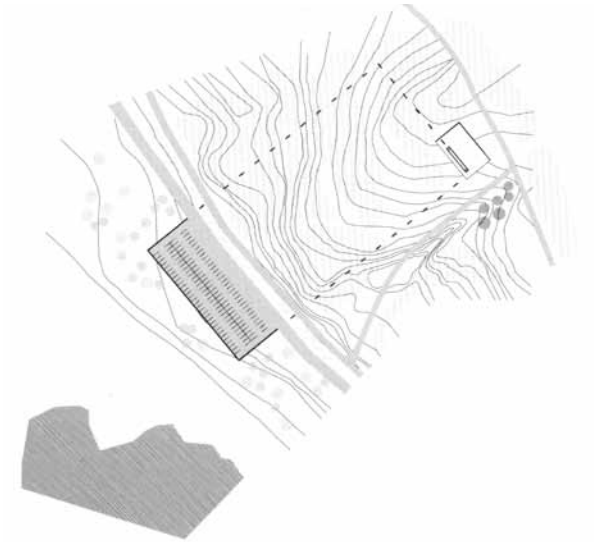
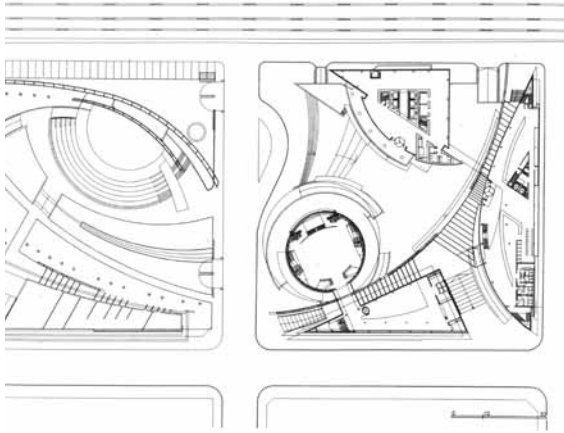


Figura 12 Planta del Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos. Fuente: Arqs. Kohen, Otero. /  
 Figura 13 y 14 Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos. Foto: Silvia Montero.



**Figura 15** Planta del Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Fuente: Estudio Arq. Ott. / **Figura 16 y 17** Complejo Torre de las Telecomunicaciones. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales, Farq., UdelAR.

## CONCLUSIONES

El análisis de los espacios seleccionados verificó la existencia de representaciones en las tres modalidades definidas en la hipótesis: memoria, arquitectura uruguaya con conceptos de larga duración, e innovación. En cada modalidad, se reconocen comportamientos característicos en las relaciones entre arquitectura y espacio público, entendidas como interacciones figura / fondo, y en su conjunto dan cuenta del “régimen de historicidad” de la cultura contemporánea uruguaya.

Las prácticas permeadas por la memoria, con peso conceptual del pensamiento patrimonialista, destinan la intervención a hacer evidente y poner en valor un contexto histórico calificado. En la medida que se cede el protagonismo a la arquitectura como memoria, el fondo se impone a la figura del espacio público. El proyecto es el instrumento para transformar la escenografía del espacio público en la sustancia de la exhibición. “Las actuaciones en Ciudad Vieja y Reus Norte, actualizando los vínculos entre presente y pasado, reivindican su condición de “ámbitos de memoria” o milieux de mémoire como los definió conceptualmente Pierre Nora<sup>3</sup>, según señala Mauricio Menjivar (Menjivar, 2005: 13).

Las prácticas locales de larga duración, son depositarias de una comprensión profunda del lugar y de las posibilidades materiales de la arquitectura uruguaya. Por lo tanto sin declinar el compromiso creativo, conciben la obra como espacio existencial calificado, que termina de componerse en íntima comunión con el entorno. La obra como figura, condensa todo su significado al integrar su específico telón de fondo. La plaza en homenaje a los Mártires de Chicago y el Monumento al Holocausto del Pueblo Judío, son a la vez espacios para el ser contemporáneo y lugares de producción artificial de memoria o lieux de mémoire como los llama Pierre Nora según Menjivar (Menjivar, 2005: 13), en tanto la distancia temporal y espacial a los acontecimientos aludidos debilita la memoria, próxima a convertirse en historia.

Las prácticas innovadoras se concentran en la arquitectura como objeto de diseño y en el valor icónico de su producto sensual, despojado de otros correlatos. Esta intencionalidad tiene como resultado relegar el espacio público a la condición de fondo que queda sometido al poder sugestivo de la figura. El espacio público es el espacio de observación y gravitación en torno a la arquitectura de la seducción. El Memorial a los Detenidos Desaparecidos y en mayor medida el Complejo Torre de las Telecomunicaciones, son ámbitos condicionados por la potencia de la imagen innovadora, adelante del futuro, que

impone su discurso al visitante, ya sea éste un discurso ideológico, estético o tecnológico.

Montevideo, con una larga tradición en el tratamiento de espacios públicos, asume la diversidad del ser contemporáneo generando ámbitos sustentados conceptualmente en la memoria, las largas duraciones y la innovación, que representan en su conjunto la cultura presente. En la ciudad, amable y compleja, el diseño y la resignificación de nichos de lo público ofrece posibilidades inclusivas de distintas maneras de ser y estar en el tiempo y en el espacio público, como variedad de experiencias significativas.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGE, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 1994

CÉSPEDES, Hugo (2010, abril), Creatividad e innovación: Cómo romper paradigmas, consulta el 22 de julio de 2011, disponible en: <http://www.slideshare.net/hugoces/creatividad-e-innovacion-cmo-romper-paradigmas>

CORBOZ, André. El territorio como palimpsesto. En: MARTÍN RAMOS, Ángel, Lo urbano en 20 autores contemporáneos. Barcelona: Ediciones UPC, 2004, p. 25-34.

HARTOG, François. Tiempo y patrimonio. Museum International, 2005, N° 227, p. 4-15.

HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: Goethe Institut, Fondo de Cultura Económica, 2002.

INSTITUTO DE DISEÑO, Farq-UdelaR. Montevideo a cielo abierto. El espacio público. Montevideo. Sevilla: Intendencia Municipal de Montevideo, Junta de Andalucía, 2003.

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, Farq-UdelaR. Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo. 3ª edición. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo; Junta de Andalucía, 2008.

MENJÍVAR OCHOA, Mauricio. Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas. Cuaderno de Ciencias Sociales, 2005, N° 135, p. 9-28.

MONOGRAFÍAS ELARQA, Montevideo: Editorial Dos Puntos, N° 1 a 8, 1993 – 2002.

MONTANER, Josep María; MUXI, Zaida (2010, abril), Serie La deriva del espacio público, parte 1, consulta 17 de junio de 2011, disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/10.031/3357>

NORA, Pierre. Between memory and history: les lieux de mémoire. Representations, 1989, N° 26, p. 7-24.

REVISTA ELARQA, Montevideo: Editorial Dos Puntos, N° 1 a 49, 1991 – 2004.

[3] NORA, 1989.