

ORNAMENTO URBANO: UNA SINGULAR APROXIMACIÓN ENTRE ARQUITECTURA Y ARTES GRÁFICAS A TRAVÉS DE LAS REJAS ORNAMENTALES EN BELO HORIZONTE, BRASIL

Urban ornament: a singular approximation between architecture and graphic arts through the ornamental railings in Belo Horizonte, Brazil

DRA. EN ARQ. Y URB. FERNANDA GUIMARÃES GOULART
Profesora Adjunta en la Escuela de Bellas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
nandagg@uol.com.br

Fecha de recibido: 22 enero 2014
Fecha de aceptado: 13 mayo 2014

pp: 175-186



FAD | UAEMéx | Año 9, No 16
Julio - Diciembre 2014

RESUMEN

Este artículo pretende presentar la parte esencial de la tesis de doctorado “Urbano Ornamento: un inventario de rejas ornamentales en Belo Horizonte (y otras bellezas)”, investigación que se trata de la concepción de un inventario gráfico (vectorial y digital) de motivos decorativos, como en los catálogos antiguos de imágenes. El registro está disponible en un libro homónimo de dicha tesis que contiene un DVD con archivos (EPS y PDF) abiertos, formando un banco de datos capaz de crear, respectivamente, una memoria del patrimonio y otra más libre, sobre todo por las potencialidades del tratamiento, almacenaje y coparticipación de las informaciones que soporta, estando apto a lanzar esas imágenes al dominio público de la creación. Es decir, devolverlas a la ciudad.

Palabras clave: memoria gráfica, ornamento, paisaje, rejas.

ABSTRACT

This article intends to present the essential part of the doctoral thesis “Urban Ornament: an inventory of ornamental railings in Belo Horizonte (and other beauties)” that has the ornamental railings of Belo Horizonte (Minas Gerais / Brazil) as an interdisciplinary object. It means the conception of a graphic inventory (vectorial and digital) of decorative motifs, like the old catalogs of images. The inventory is available on an homonymous book thesis, containing a DVD with open files (EPS and PDF), forming a database able to create a free and an heritage memory, especially for a potential of treatment, storage and sharing information that supports, able of storing and offering these forms to the public domain of creation. Meaning, returning them to the city.

Key words: graphic memory, ornament, landscape, railing.

INTRODUCCIÓN

Teniendo como amplio norte la presencia del ornamento en el espacio urbano, dicha investigación doctoral *Urbano Ornamento: un inventario de rejas ornamentales en Belo Horizonte (y otras bellezas)*, tiene la intención de lanzar una mirada interdisciplinaria para este sector de la ciudad de Belo Horizonte (Minas Gerais/Brasil), adoptando como punto de partida la documentación fotográfica de fachadas de casas situadas en los barrios más antiguos de la ciudad, y la digitalización de los modelos existentes con dibujos gráficos y vectoriales, disponibles en archivos abiertos, que pueden ser editados y modificados. Si la práctica del inventario está relacionada a la protección, en ese caso también puede garantizar la memoria de un tipo de arquitectura por la cual muchos tienen afecto, pero que está, en cierto sentido, al margen de los intereses de conservación. Esas rejas están en casas que, en su mayor parte, no son protegidas por los órganos administrativos de patrimonio, y han sido destruidas como consecuencia de la acelerada “verticalización” de las ciudades brasileñas en general. El destino de estos bienes han sido los depósitos de chatarra, que a su vez las han vendido para la fabricación de piezas para muebles o puertas de inmuebles ubicados en urbanizaciones cerradas y alejadas de la ciudad.

No se defiende que aquellas casas estén bajo el cuidado patrimonial del Estado, sino que se reflexione sobre su destrucción, reivindicando para ellas otro instrumento de protección, la memoria gráfica. Este enfoque se hace más relevante cuando pensamos en la potencia gráfica que caracterizan estos dibujos, no sólo con respecto a los patrones que son creados, sino también debido a su poder de síntesis, característico de la imagen gráfica. Es importante señalar que la bibliografía específica sobre este tema es escasa no sólo en Brasil, sino en todo el mundo y, por lo tanto, el recuerdo de esa diversidad visual y artística está de hecho desapareciendo. Asociadas al inventario están las tecnologías gráficas que se constituyen como herramientas de conocimiento, difusión y protección de la historia de estos ornamentos urbanos.

En este sentido, el objetivo de la investigación fue concebir un inventario capaz de disponibilizar, respectivamente, una memoria patrimonial y otra más libre, a través de la reconstitución de lo que llamamos “paisaje formal”, capaz de lanzar esas formas al dominio público de la creación. La idea es revisitar y crear una versión actual de los catálogos antiguos de imágenes-colecciones de grabados que desde el siglo pasado, fueron responsables por proveer material de referencia y repertorio ornamental para los arquitectos, artistas y artesanos. Se trata de un tipo de edición, sin duda bastante habitual hoy en día: los libros acompañados de medios y bases de datos digitales, con imágenes de azulejos, tejidos estampados, clichés gráficos, tipografía ilustrada, etc., que pueden donar a la cultura material de imágenes históricas de la reproductibilidad técnica.

La investigación, sin embargo, no se limita al inventario, siendo el trabajo de campo el provocador de reflexiones y elucubraciones, no sólo acerca del elemento arquitectónico en sí mismo -su contexto histórico y la evolución estilística y técnica- sino también sobre el modo en que las fachadas de las casas pueden ser comprendidas, si son tomadas como el límite entre los espacios urbanos y domésticos. Es decir, se trata de pensar en las fachadas como una expresión pública de la relación entre las personas y sus hogares, a través de prácticas ornamentales que a menudo van más allá de la instalación de estas rejas. Tenemos como guías, por lo tanto, dos ejes, uno de naturaleza formal y otro socio-cultural, el primero se refiere al dibujo vectorial gráfico como instrumento de documentación y preservación del patrimonio cultural y el segundo a la construcción de una memoria crítica de la presencia polisémica del ornamento dentro de la ciudad actual. El presente artículo enfoca el primer eje, es decir, las bases metodológicas, artísticas y filosóficas que iluminaron la sistematización de las imágenes.

DESARROLLO TEMÁTICO: UNA TEMPORALIDAD SINGULAR

El inventario es, por lo tanto, al mismo tiempo autónomo y conectado con los debates que invita a realizar. Conectado porque será acompañado de una reflexión que soporta las varias interfaces que su diseño ornamental invita a poner en contacto: la memoria, la subjetividad, la tecnología, el espíritu de la época y el actual, las artes aplicadas, la historia de la arquitectura y la ornamentación, la evolución de los estilos y la transformación de los dibujos, entre otros. Autónomo porque ofrece un tipo de “paisaje formal”, capaz de contribuir con la preservación de la memoria del hierro ornamentado en Belo Horizonte y, por qué no decir, del mundo, ya que esas formas son universales.

La primera pregunta fue cómo organizar un inventario de bienes integrados, si lleváramos en cuenta solamente su estilo, quizás en relación con el edificio que lo contiene. Pues el más común es el contrario, hacer un inventario que contenga listas de bienes integrados, recubrimientos, materiales, etc. Estamos seguros de que es importante conocer las transformaciones estilísticas de esos dibujos en el contexto de la historia de la arquitectura, tanto desde la perspectiva mundial como en el contexto específico de la capital, donde tanto se importaron los catálogos europeos, esto vale la pena recordar. Belo Horizonte es la primera ciudad planeada de Brasil, fundada a finales del siglo XIX, en 1897. Su arquitectura fue caracterizada en el inicio, sobre todo por el predominio del ecléctico francés, pero se encuentra ya en los años 30 y 40 muy receptiva a la arquitectura moderna, sea el estilo *decó*, tan de moda en las primeras décadas del siglo pasado, sean las primeras creaciones del joven Oscar Niemeyer. Sistematizar la producción ornamental de estos dos tiempos es una tarea compleja. Para el primer tiempo, como ha afirmado Eliana Salgueiro (1987), la naturaleza diversa del arte en el siglo XIX impide agrupamientos sistemáticos, así que está “definitivamente anulada la concepción convencional de una historia estanca de los estilos, clasificados como sucesivos y bien

diferenciados” (Salgueiro, 1987: 120). Con respecto al siglo XX, a su vez, vimos la formación de una cierta “brasilidad” moderna, que incorpora el ornamento de modo singular, y, además, convive con una gran variedad de edificaciones híbridas y vernáculas influenciadas por el nuevo ideal, lo que quizás podríamos llamar como “modernidad periférica”. Así, lo que vemos es el uso de modelos de rejas y otros elementos decorativos que tienen poca relación con lo que entendemos por “ser moderno” y, además, con la propia fachada. Es decir, si por un lado un inventario de modelos formales debe tener en cuenta el estilo que siempre está vinculado a uno o más períodos de la historia, es necesario preguntar sobre cómo proceder con un objeto cuya historia es, en cierto sentido, “separada” de la historia de los estilos arquitectónicos.

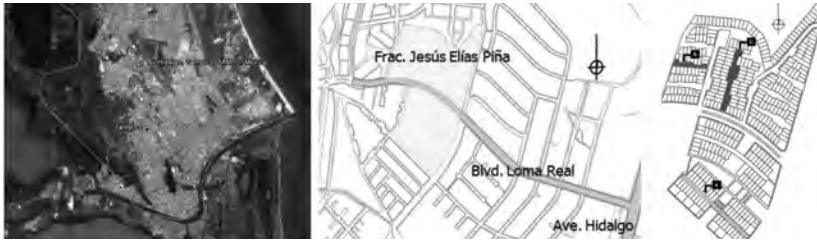


Imagen 1. Algunos ejemplos de casas modernas con rejas y otros elementos ornamentales. Fuente: Trabajo de campo de “Urbano Ornamento”, 2012.

Como una segunda capa, una especie de piel que tiene su vena intemporal, la reja está siempre sobreponiéndose, no sólo de modo físico como temporal, sino en función de la facilidad de hacer una intervención de esta naturaleza. La tarea de identificar de modo cronológico el objeto es complicada por el hecho de que muchas casas recibieron rejas muchos años después de su construcción, por seguridad de los niños y contra los ladrones. Por otro lado, otras más fueron construidas mucho después de las rejas, que fueron rescatadas de depósitos de chatarra. Hay más retos si tenemos en cuenta la interferencia, sutil o bastante evidente, hecha por los herreros, cambiando los modelos catalogados o solicitados por los clientes.

INVENTARIO Y COLECCIÓN INTEMPORALES

Si la palabra “inventario” es comprendida comúnmente como la descripción detallada de los bienes del muerto, para que se pueda hacer la partición de bienes, es interesante pensar que en arquitectura dicho término estará siempre cerca de la muerte. Sin embargo, Maciel (2009) nos recuerda que el principio de inventariar sostiene relaciones explícitas y no sólo terminológicas con la palabra invención, haciendo de ese instrumento de catalogación una práctica vinculada al afecto, al azar y a la creación. Pues entonces recordemos la heterotopía del cementerio, que fue anunciada por Michel Foucault. Es ahí donde los muertos, lejos de la ciudad, crean otra ciudad, donde cada familia tiene su “oscura morada”. Todavía hay las heterotopías del tiempo:

bibliotecas, museos, y, por qué no decir, de las colecciones, que contienen la idea de todo acumular, de ser un archivo general, de

“encerrar en un sólo lugar todo el tiempo, todas las edades, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que es él mismo fuera del tiempo, y de difícil acceso a su agresión, el proyecto de organizar un tipo de acumulación perpetua e infinita del tiempo en un lugar que no cambiaría” (Foucault, 2006: 419).

Estas ideas nos llevan a creer que el desafío de nuestra tarea se debe mucho a cuestiones metodológicas, que requieren ser miradas de manera creativa. Por tratarse de la práctica de archivar, creemos que es posible conciliar una memoria crítica, como en los moldes científicos requeridos por las políticas de preservación del patrimonio y consciente de su potencial reflexiva, con otra de carácter más artístico, para hacer justicia a un inventario de base ecléctica e intemporal. Por lo tanto, recordemos el *Précis d'architecture*, de Jean-Nicolas-Louis Durand, una especie de tratado de arquitectura, del principio del siglo XIX que, como una enciclopedia, recopila, combina y permuta una gran variedad de modelos de representaciones bidimensionales de fragmentos arquitectónicos, “estructuras económicas y apropiadas [que] pueden ser creadas mediante cambios modulares de planes fijos y elevaciones alternativas” (Frampton, 2003: 7). No es en vano que es al siglo XIX al que pertenece Durand, y una vez más volvemos a la mirada ecléctica para evocar un Belo Horizonte que se compone de una serie de “hallazgos plásticos” que a su vez “supone la riqueza de un museo arquitectónico imaginario a disposición de los profesionales” (Salgueiro, 1987: 124).

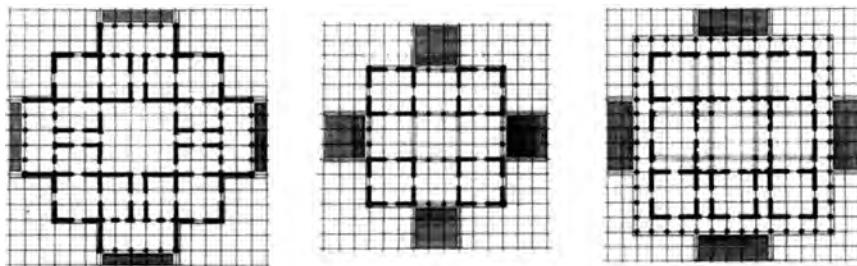


Imagen 2. Plantas del *Précis d'architecture*, de Jean-Nicolas-Louis Durand.

Aunque por casualidad y con una mirada superficial, la compilación de Durand es como un catálogo de estampas o *grids* gráficos, es decir, formas de origen y destino funcionales, una enciclopedia que pierde el aura de los tratados y se convierte en un manual de instrucciones, según Stéphane Huchet (2004), se vuelven casi abstractos por una operación de naturaleza ecléctica y anacrónica. Como dijeron todavía Huchet y Durand, habrá sido el “gramático del uso no histórico de los

modelos formales del legado de la tradición arquitectónica” (Huchet, 2004: 60), creando modelos al mismo tiempo supratemporales e históricos, mientras cultivaba un sueño de intemporalidad. Citamos Huchet.

“El *Précis*, por lo tanto, realiza una forma de exposición estructural de las piezas tipológicas de la historia de la arquitectura que, cuando se agrupan en forma enciclopédica, suspenden el curso del tiempo y ofrecen un catálogo de *ready-mades* cuya existencia libresca es como una alegoría de un patrimonio des-historizado” (Huchet, 2004: 70).

Sin embargo, la formación de esa interfaz planteada por Durand demanda un tiempo que no tenemos aquí, para hablar de otras cuestiones apuntadas por Huchet, es decir: un tipo de profanación de la arquitectura proporcionada por la apropiación de modelos no históricos (de rejas, en nuestro caso); la reflexión acerca del sagrado en el arte a diferencia de la presentificación constante de la arquitectura; la circulación de los elementos de la tradición histórica disponibles para manipulación serial; el borrar del punto de vista funcional del objeto, su antigüedad y su *poiesis*; el alcance del inventario, que haría del kit durandiano algo *kitsch*; la decomposición como un método de re inserción; el fragmento como totalidad concentrada.

DESTERRITORIALIZACIÓN: ANÁLISIS GRÁFICOS Y VECTORIZACIÓN

Al largo de 92 trayectos en 35 barrios históricos de Belo Horizonte, se han registrado más de 4000 fachadas que tienen rejas ornamentales. El registro de las casas fue hecho de la siguiente manera: todas las casas con rejas ornamentales ubicadas a lo largo de los caminos fueron registradas, recibiendo una foto de su fachada delantera, y bien de cada modelo que estaba al alcance de los ojos, obteniendo tantas fotos cuantas fuesen necesarias para registrarlos.

La solución metodológica para la sistematización del inventario fue lo que estamos llamando “desterritorialización”, para después organizar las imágenes según criterios formales y entonces vectorizarlas. En la primera acción se separan los modelos tanto de su ubicación en la ciudad como de su relación con las fachadas, así se reagrupan en carpetas que dan fe de sus similitudes de composición. En la segunda acción, la sustitución de la fotografía por el dibujo digital elimina el lastre de esas formas con el real, pero es capaz de preservar su sistema compositivo. Cada uno de los más de 4,000 archivos recibió un número, precedido por una leyenda que identifica la ubicación original. Esos archivos fueron guardados en carpetas con los nombres de calles y barrios, hasta que llegó el momento de migrar a otra arquitectura, desterritorializada, y otro paisaje, gráfico, formal. El resultado fue una gramática desencarnada, cuyo sumario respondiera a muchas materialidades.

Como cualquier ornamento, son rejillas cuyos motivos han de elegir comportarse de modo finito o infinito antes de ejercer cualquier función. El “plan limitado”, para usar la expresión de Meyer (1994), toma la forma de composiciones, viñetas y módulos, en orden de complejidad y facilidad de multiplicación decreciente. El “plan ilimitado” son los patrones y fajas (que llamamos lineales), de replicación multi y unilateral¹. Si sumamos esas dos disposiciones al vocabulario de motivos encontrados, podemos construir un juego con piezas y reglas dispuestas en múltiples combinaciones. Su colectivo es “paisaje formal”, su resultado, “memoria gráfica”, su invitación, replicar o desmontar, montar y volver a montar, para volver a la ciudad.

El paisaje en el que nos encontramos con las rejillas está disperso, es laberíntico. Paisaje urbano y monumental, paradójicamente contenida en cada una de las rejillas y en su historicidad aprehensible, pero no capturable de modo desmenuzado. El paisaje, tomado como una categoría teórica e instrumental en la tesis y libro, es un concepto operador eficiente para reunir las miles de formas en una especie de gramática, ornamental, y ornamentada, bello-horizontina y universal.

Como es pequeño el espacio del presente artículo para detallar cada uno de los paisajes, contentémonos a enumerarlos aquí, con la esperanza de que el lector pueda comprobar, en la tesis y el libro, las motivaciones poéticas, estéticas e instrumentales que conducen esos paisajes.

PAISAJE 1. MAGNETIZAR, MOVER, REPRODUCIR, MONTAR, EDITAR Y MULTIPLICAR

Se trata de un paisaje con 800 módulos de patrones encontrados que se puede ver a la vez. Estos módulos se organizan en sub-grupos que se acercan por similitudes formales, un método eficiente para insertarlos y encontrarlos allí.

1 Módulo es la estructura mínima de un patrón que pide para multiplicarse, proliferar, convertirse en relleno. Algunos nos piden a replicarlos sólo horizontal o verticalmente, y conforman fajas, contornos, estructuras lineales. Viñetas son estructuras embarazadas con uno o dos ejes de simetría, más complejas que el módulo. Más complejas que las viñetas, las composiciones tienen embarazo inferior y por lo tanto menos resistencia a la reducción.

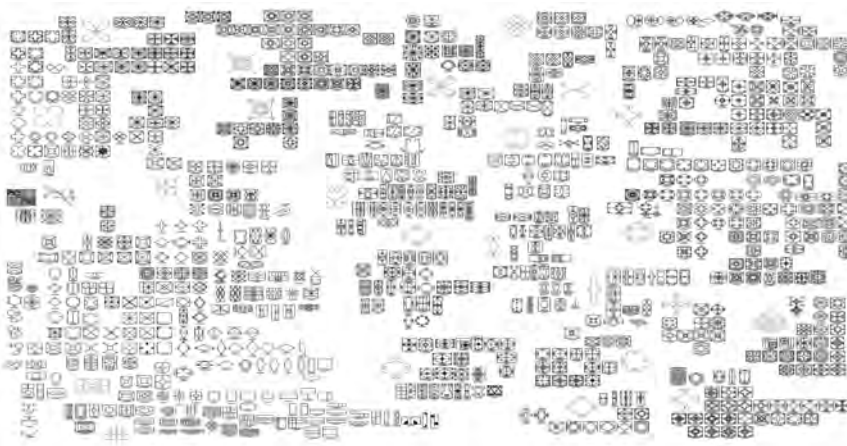


Imagen 3. Cartel encartado en el libro *Urbano Ornamento*.
Fuente: *Urbano Ornamento*.

PAISAJE 2. LA HORIZONTALIDAD

En este grupo se encuentran los módulos de replicación lineal, horizontal y vertical, que en las páginas del libro se comportan como un inmenso horizonte, metáfora de la infinitud que caracteriza a los paisajes.

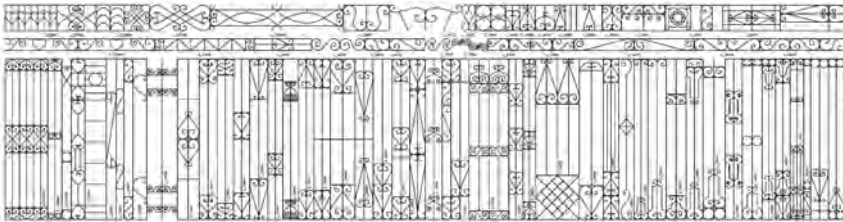


Imagen 4. Doble página del libro que muestra la horizontalidad.
Fuente: *Urbano Ornamento*.

PAISAJE 3. ÁLBUM DE AUTOSUFICIENCIAS

Aquí están las viñetas y composiciones, figuras ornamentales que imponen centralidad, y que no piden replicación, de ahí el nombre del paisaje. Dispuestas como en un álbum, aluden a los viejos catálogos de ornamentos eclécticos.

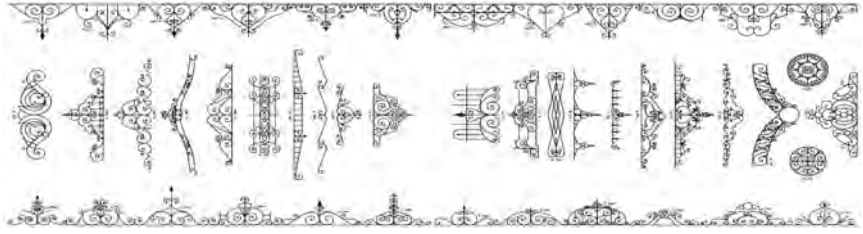


Imagen 5. Doble página del libro que muestra parte del paisaje 3.
 Fuente: Urbano Ornamento.

PAISAJE 4. BOSQUE DE PORTONCITOS ENSOMBRECIENDO

Un paisaje en homenaje al tipo de cerrajería artística, los pequeños portones. Dispuestos en dos mitades que también aluden a los viejos catálogos de ornamentos, la asimetría resultante de esta combinación crea una composición orgánica, como un bosque.

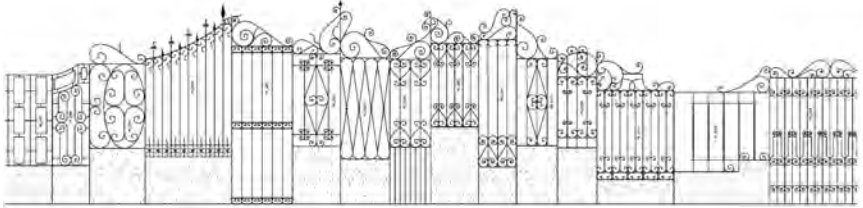


Imagen 6. Doble página del libro que muestra lo orgánico del paisaje 4.
 Fuente: Urbano Ornamento.

PAISAJE 5. EN LA PARED, PEQUEÑA TIENDA DE MARCOS

Este paisaje contiene marcos tomados de puertas y ventanas, dispuestos como en una tienda típica de marcos.

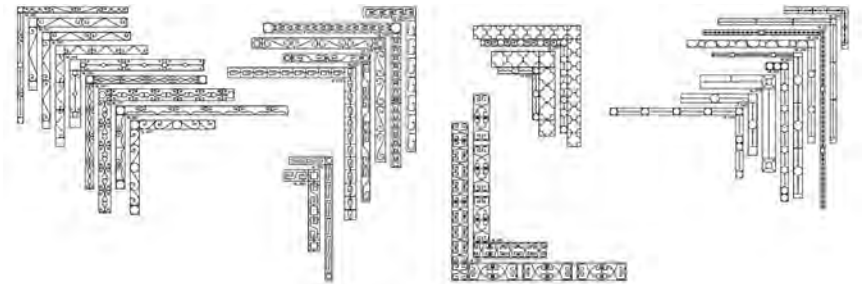


Imagen 7. Doble página del libro que muestra la disposición de los marcos.
 Fuente: Urbano Ornamento.

PAISAJE 6. MARCOS DE VENTANAS

La parte más rara del inventario, compuesta por rejas figurativas en estilo típicamente *Déco*.

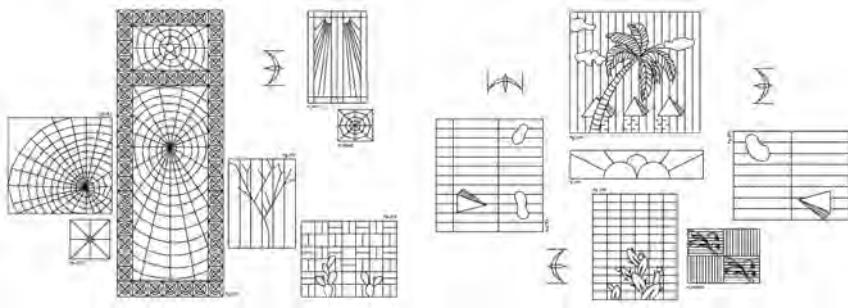


Imagen 8. Doble página que muestra rejas figurativas.
Fuente: Urbano Ornamento.

CONCLUSIONES

Acumular, sumar, clasificar, dibujar, desterritorializar son objetivos relacionados que, sin embargo, no impidieron el establecimiento de una metodología también artística, capaz de contemplar andanzas, devaneos y elecciones inherentes a la práctica de la escritura libre y creativa, como la propia ciudad. El establecimiento de un diálogo entre las dimensiones formal y antropológica de la investigación no es de fácil y obvia traducción. Algunas asociaciones, como las de Durand, son profucos modelos de reflexión que sirvieron de base para el establecimiento de métodos de trabajo coherentes, tanto con la diversidad estilística de las rejas ornamentales como con la sobreposición de las capas (formales, históricas, filosóficas) que participan de este esfuerzo. Hemos buscado por una metodología híbrida y creativa que fuera capaz de contemplar, con el rigor teórico necesario y el cumplimiento de las situaciones prácticas, la magnitud del enfoque temporal y temático. Una metodología actual y posible, que haga justicia a las nuevas relaciones que se establecen entre estas formas y las que serán presentadas y transformadas por las tecnologías digitales.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Foucault, Michel (2006), *Outros espaços*, Conferencia In: Ditos e escritos III, organizada por Rio de Janeiro: Forense Universitária, Brasil.
2. Frampton, Kenneth (1997), *História crítica da arquitetura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, Brasil.
3. Huchet, Stéphane (2004), "Durand, Duchamp e Eisenman. Paradigmas arquiteturais e seus devires" in *Desígnio. Revista de arquitetura e urbanismo*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, Núm. 1, Brasil.
4. Maciel, Maria Esther (2009) "As ironias da ordem". *Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, UFMG, Belo Horizonte, Brasil.
5. Meyer, F. S. (1994), *Manual de ornamentacion*, Gustavo Gili, Barcelona, España.
6. Salgueiro, Eliana Angotti (1987), "O Eclétismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930" in *Annateresa Fabris* (Org.), *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Nobel/Edusp, Brasil.