

PRIMER ENCUENTRO DE COMITÉS LATINOAMERICANOS DE ICOMOS DEL SIGLO XX

Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

14 al 17 de Septiembre de 2015

ICOMOS ARGENTINA

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente

Arq. Rubén Vera

Vicepresidente

Arq. Guillermo Rubén García

Secretaría de Finanzas a/c de Secretaria

Arq. Pedro Delheye

Revisora de cuentas

Arq. Alicia Pérez Núñez

COMITÉ CONSULTIVO FEDERAL

Región Pampeana - Metropolitana

Delegada: Arq. Cristina Avinceta

Subdelegado: Arq. Juan Pedro Dillon

Región Nordeste - Litoral

Delegada: Arq. Ángela Sánchez Negrette

Subdelegado: Arq. Daniel Birchner

Región Noroeste

Delegada: Arq. Susana Villavicencio

Subdelegado: Arq. José Samez

Región Cuyo

Delegada: Arq. Cristina Monfort

Subdelegada: Arq. Lorena Manzini

Región Centro

Delegado: Arq. Hugo Peschiutta

Subdelegada: Arq. Rebeca Medina

Región Comahue - Patagonia

Delegada: Arq. Silvia Mirelman

Subdelegada: Arq. Liliana Carnevale

PRIMER ENCUENTRO DE COMITÉS LATINOAMERICANOS DE ICOMOS DEL SIGLO XX

Director

Arq. CICA, Enrique Madia

Comité Ejecutivo

Arqta. Estefanía Airdi

Arq. Pedro Delheye

Dra. Marcela Díaz

Arqta. Gabriela Mareque

Ángel Peñalva

Comité Científico

Dr. Enrique X. de Anda Alanís (México)

Dr. Arq. Ciro Caraballo (México)

Arq. Mario Ferrada Aguilar (Chile)

Arq. Eduardo Montemuiño (Uruguay)

Arq. Gustavo L. More (República Dominicana)

Arq. Eduardo Luis Rodríguez (Cuba)

Arq. Hugo Segawa (Brasil)

Coordinación y Compilación:

Estefanía Airdi

Corrección:

Lic. Marcela Díaz

**ENSAYO SOBRE LA CONSERVACIÓN DESDE UN ANÁLISIS FILOSÓFICO
EL ENFOQUE DE DELEUZE-GUATTARI**

Autores:

Ángela Sánchez Negrette

Anna Lancelle

Pedro Briend

CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, ARQUITECTÓNICOS Y URBANOS DEL NORDESTE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO/UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GEOHISTÓRICAS (CONICET)
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
ARGENTINA

Brasil 1330, Corrientes, Argentina
Salta 852, Corrientes, Argentina
Talcahuano 57, Piso 6, Dpto. 25, Capital Federal, Argentina
asancheznegrette@gmail.com
annalancelle@yahoo.com.ar
pedrobriend@hotmail.com

**ENSAYO SOBRE LA CONSERVACIÓN DESDE UN ANÁLISIS FILOSÓFICO
EL ENFOQUE DE DELEUZE-GUATTARI**

RESUMEN

A lo largo de sus obras Deleuze y Guattari dieron cuenta de la oportunidad de pensar al ser de otro modo. Entendiendo que esa filosofía permitiría aportar a la conservación del patrimonio, se propone comprender qué es conservar desde este enfoque. Para ello, se realiza el análisis hermenéutico de dos capítulos de sus libros paradigmáticos.

Posteriormente, se establecen relaciones que permiten demostrar que aquello que la conservación ha de salvaguardar es más que una referencia histórica de valor patrimonial, evidenciando el caso en la arquitectura moderna. Finalmente, la posibilidad de conservar emergente de una historia y crítica útil al proyectar.

OBJETIVO

El presente trabajo se propone comprender qué es lo que se conserva en arquitectura, reflexionando sobre la potencia que le da a la conservación una historia y crítica útil al proyectar desde un enfoque Deleuze-Guattariano.

METODOLOGÍA

Para ello se operó metodológicamente a través del análisis hermenéutico de los capítulos "Del Ritornello" de "Mil Mesetas.Capitalismo y esquizofrenia"⁷³, y "Percepto, Afecto y Concepto" de "¿Qué es la filosofía?"⁷⁴, ambos textos de los filósofos antes enunciados. A partir del análisis de este enfoque filosófico se estableció una serie de relaciones de un modo comparativo, entre la

⁷³ Edición original: Mil Plateaux (capitalisme et schizophrénie). Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

⁷⁴ Edición original: Qu'est-ce que la philosophie? Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.

utilidad y sentido de la historia y crítica de la arquitectura necesarios para el proyectar y la noción de conservación; evaluando las posibilidades que trae implícita esta historia y crítica a la conservación de la arquitectura para así poder concluir comprendiendo qué es lo que por derecho se conserva en arquitectura, dando fundamento a una toma de posición.

DESARROLLO

En los últimos años una pregunta latente en el hacer y enseñar historia de la arquitectura motivó investigaciones cuyos resultados vienen siendo paulatinamente presentados en diversas Jornadas y Congresos. Esta es, ¿cuál es el sentido y utilidad de la historia de la arquitectura para el proyectar? En una de estas Jornadas, en rigor la última, se preguntaba en un planteo de un modo indirecto o hasta quizás oblicuo, desde la enunciación derivada de una noción de territorio, ¿Cómo territorializa la historia y la crítica en el vasto territorio de la arquitectura y el urbanismo?

Se respondía entonces, que la historia y crítica de la arquitectura territorializan el vasto campo de la arquitectura y el urbanismo, es decir que conforman su territorio, haciéndola devenir expresiva desde la experiencia. Para ello, esa historia y esa crítica habrían de velar por comprender las relaciones de las materias de expresión que, en su capacidad de afectar, evocan y convocan sensaciones de las componentes de los medios de los que se vale la arquitectura. La experiencia de la percepción-afección de esas cualidades cuya constancia espacio-temporal las constituyan como invariantes marcando un territorio, servirían al proyectar de esa arquitectura para que devenga expresiva; evocadora y nueva.

Para arribar a este esclarecimiento, apenas acotado como un pequeño avance, se requirió revisar algunos textos filosóficos para lo que se acudió a "Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia" y "¿Qué es la filosofía?", de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari. Sirvió, al mismo tiempo, para enfocar la mirada desde otra perspectiva, respecto de un tema siempre vigente, por el que aquí entre otros se convoca, y también en relación a una Tesis Doctoral en curso, dando lugar a la emergencia de otra cuestión no menos interesante. Se trata de la conservación y un enfoque filosófico que quizás lleve a cuestionar o antes bien a intentar preguntar respecto de su

definición: ante la posibilidad que da una historia y crítica que realmente sea útil al proyectar, ¿qué es lo que se conserva como patrimonio?

Se hace necesario retomar el inicio del análisis realizado sobre los textos de los autores cuando buscando develar el aporte de una historia y crítica útil al proyectar, se articulara con la noción de territorio. Para ello es preciso comprender cómo territorializa la historia y la crítica en el vasto campo de la arquitectura y el urbanismo.

Según el concepto de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004, p. 321), el territorio se define como *"(...) un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los "territorializa". El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos."* Así, que articulando esta noción, el territorio de la arquitectura y el urbanismo que define la historia y crítica pueda concebirse como acto, que afecta a los medios de los que se vale la arquitectura y el urbanismo y a las arquitecturas entendidas como ritmos que los territorializa.

Siendo por ello, de manera semejante, el producto de una territorialización de esos medios de los que se vale esa arquitectura y urbanismo y de esas arquitecturas como ritmos. En este sentido, señalan:

El territorio está esencialmente marcado, por "índices", y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas. Hay territorio desde el momento en que hay expresividad de ritmo. La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio. (Deleuze - Guattari, 2004: p. 321)

Del mismo modo, siguiendo lo dicho, el territorio que conforma la historia y crítica está esencialmente marcado por índices que están determinados por sensaciones que son extraídas de las componentes de todos los medios de la arquitectura: sus materiales, los productos orgánicos, los estados de esos materiales, las fuentes de energía que actúan sobre ellos, su función, las

formas (elementos de los que se vale), a través de la experiencia de la percepción. Por ello, según se sigue, habrá historia y crítica precisamente desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser medios materiales, productos orgánicos, estados de materiales, etc., para devenir sensación en la arquitectura.

Habrà territorialización de la historia y crítica desde el momento en que haya expresividad de una arquitectura (entendida de manera semejante como expresividad del ritmo). La emergencia de esas materias de expresión (cualidades que en su capacidad de afectar evocan-convocan sensaciones de las que se vale la arquitectura y urbanismo) es la que justamente va a definir cómo la historia y crítica territorializa en la arquitectura y el urbanismo conformando así su territorio, en este caso su identidad. Pero, ¿qué hace que una materia como *materia de expresión* defina un territorio? Continúan Deleuze y Guattari (2004):

En primer lugar es cartel o pancarta, pero no se queda ahí, simplemente pasa por ahí. La firma va a devenir estilo. En efecto, las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a "expresar" la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias. (p. 323)

Comparativamente, la sensación que la historia y crítica ha de extraer define una arquitectura o ciertos elementos de ella. Esa arquitectura, como firma, también devendrá una opción estética o estilo. En efecto, esas sensaciones que definen como materia de expresión a una o a un conjunto de arquitecturas o a ciertos elementos, entran las unas con las otras, en relaciones móviles que van a expresar la relación de las arquitecturas que definen, dando cuenta ya no sólo de la sensación de un color y una piedra sino la sensación que emerge de su relación, de la piedra de color; de esa piedra de color y una forma; del vacío por el que ingresa la luz y el lleno de piedra que lo contiene proyectando sombra, pero también de una técnica con la que esa piedra fue labrada y un lugar, del momento y la manera en la que ingresa la luz y en el que se proyecta la sombra.

Por ello, ante la pregunta primera, antes mencionada, se concluía que la historia y crítica de la arquitectura territorializa el vasto campo de la arquitectura y el urbanismo, es decir, que conforma su territorio, haciéndola devenir expresiva desde la experiencia. Esa historia y crítica habrá de velar por comprender las relaciones de las materias de expresión que en su capacidad de afectar evocan-convocan sensaciones de los componentes de los medios de los que se vale la arquitectura, a través de la experiencia de la percepción-afección de esas cualidades, cuya constancia espacio-temporal las constituyen como expresiones invariantes del ritmo que, marcando un territorio, servirán al proyectar de esa arquitectura para que devenga expresiva. Dicho esto, puede que el sentido de la historia y crítica, entendida desde esta posición, no resulte sólo útil al proyectar sino que también incluya consigo una posibilidad útil al conservar. Para dar cuenta de ello se hace necesario preguntar desde este mismo enfoque Deleuze - Guattariano (1993, p. 165), tan particular, ¿Qué es lo que se conserva? Pero también, y a partir de allí, ¿cómo conservan la historia y crítica de la arquitectura que son útiles tanto al proyectar como a la conservación patrimonial? A propósito de ello, dicen los autores en ¿Qué es la filosofía?: "Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos." Así lo que se conserva, lo que conserva la cosa o la obra de arte, es un compuesto de sensaciones, es decir una combinación de fuerzas que afectan. Continúan Deleuze y Guattari (1993):

Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto de sensaciones que lo conmemora. (p. 169)

Por lo que sigue, según los autores, una obra de arte es un monumento, pero no es ella -en sí- como monumento lo que conmemora un pasado, sino -por sí- el conjunto de sensaciones aún presentes, capaces de afectar en la actualidad y que en tanto aún aptas para evocar-convocar a las sensaciones, deben sólo a ellas mismas su propia conservación, otorgando así al suceso actual el conjunto de sensaciones que al igual que en el pasado lo conmemoran afectando aun en el presente.

En este sentido señalan los autores:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (quid juris?), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (quid factil?), piedra, lienzo, color químico, etc. (...) El arte no conserva del mismo modo que la industria que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. (Deleuze - Guattari, 1993: p. 164).

Es decir, siguiendo lo antes dicho, el arte (la arquitectura) conserva un conjunto de sensaciones, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva un conjunto de sensaciones y se conserva en sí en tanto capaces de evocar-convocar a las sensaciones aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales, puesto que la sensación se realiza en el material. Por ello, el arte no conserva del mismo modo que lo hace la industria que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. Lo que se conserva en el arte, lo que dura, es un compuesto de sensaciones.

Existe así una distinción modal. Puede pensarse en la obra de arte que conmemora al suceso pasado, afectando en el presente; y en tanto ese modo de afectar, conservando un conjunto de sensaciones, por lo que no puede pensarse la conmemoración del suceso sin la obra de arte afectando en el presente. Se sigue, desde esta misma distinción, que para el enfoque Deleuze - Guattariano se puede pensar en un conjunto de sensaciones que se conservan en el arte, pero no en un arte que se conserve sin ese conjunto de sensaciones. De la misma forma se puede pensar en la conservación de un conjunto de sensaciones que se conservan en el arte, pero no en la conservación del arte sin conservar un conjunto de sensaciones. Pero, ¿qué es lo que hace el arte para conservar según Deleuze y Guattari? Continúan los autores:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. (Deleuze - Guattari, 1993: p. 168).

El arte y por tanto la arquitectura, tiene para estos autores una finalidad. Su finalidad consiste, según dicen, en arrancar, con los medios del material, el percepto de las percepciones del objeto y

de los estados de un sujeto percibiente, esto es, el conjunto de sensaciones que emergen de las fuerzas que pueblan el mundo a través de la experiencia de la percepción y los estados de ese sujeto que percibe y se ve afectado a través de la experiencia de los sentidos; en arrancar el afecto de las afecciones con las que se ve afectado como paso de un estado a otro. A manera de ejemplo, teniendo en cuenta el tema principal sobre el que este Congreso se propone reflexionar, un caso de la arquitectura moderna como la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier puede evidenciar este modo de conservar que se intenta esbozar.

El ejemplo de la Capilla, como cualquier otra arquitectura, puede definirse a partir de una combinatoria de relaciones posibles. Entre ellas un contexto, una materialidad, su técnica constructiva, la forma, el estado de esa materialidad, una función, la estructura, una idea, el significado que pudiera tener, una propuesta estética de acuerdo al momento histórico, la sensación que emerge de ellas, las fuerzas a las que deben su origen, un espacio singular, el proceso de proyecto, los recursos de representación, etc., etc.

Tales índices enunciados para la Capilla de Le Corbusier, pueden definir a partir de la misma combinatoria otro ejemplo como la Villa de Adriano. Entre ellos su contexto, una materialidad, su técnica constructiva, la forma, el estado de esa materialidad, entre otros. Ciertamente tanto el contexto que puede explicar la Capilla de Le Corbusier es diferente al de la Villa de Adriano, como su materialidad, su técnica constructiva, su forma, el estado de esa materialidad más o menos envejecido y su forma presente. La función, la estructura, el significado, así como la intención y el sentido de cada propuesta estética son distintas, etc.

Sin embargo, hay algo que conserva la Capilla de Ronchamp que es común a la Villa de Adriano. Esto es, como bien lo grafica Le Corbusier cuando explica la Capilla, lo que supo aprehender durante su viaje por Italia a través de la experiencia de visitar la Villa de Adriano: un conjunto de sensaciones que resuenan en el espacio al ingreso de la luz, un modo de afectar y ser afectado. Le Corbusier supo aprehender un modo de relacionar la materia y la forma que conduciendo ciertas fuerzas evocan o convocan a través de la experiencia de la percepción de un sujeto que percibe y que se ve afectado por medio de los sentidos, un estado devenido de las mismas afecciones con las que él mismo se vio afectado.

Se conserva un conjunto de sensaciones que emergen de las fuerzas de uno y otro ejemplo, conservando un ejemplo en el otro, haciendo presente una obra en la otra a través de la experiencia de los sentidos. Por ello, este modo de conservar es, al ser accesible mediante los sentidos, cotejable a través de la percepción. Lleva consigo un conocimiento empírico de los medios de los que se vale esa primera arquitectura que se establece en la otra, como invariante, que conserva.



Fig 1: (Izquierda) Canopo de la Villa de Adriano. Fig 2 : (Derecha) Capilla de Nôtre-Dame-Du-Haut en Ronchamp.

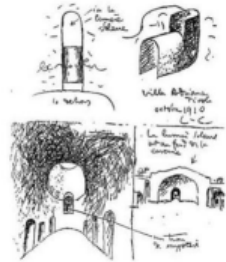


Fig 3: Croquis de Le Corbusier con el que ilustra el modo en el que ingresa la luz, en la Capilla de Ronchamp, pero también en la Villa de Adriano.

Nuevamente y a manera de ejemplo, a propósito del caso de la Capilla de Ronchamp señala Kostof (2007):

La arquitectura como cobijo debe encapsular el espacio en dos sentidos: lateralmente y en altura. El medio para el primero es el muro, y el muro es el requisito previo para el medio del confinamiento vertical, la cubierta. La cubierta ha de mantenerse en alto, desafiando a las fuerzas de la gravedad. Cuando más pesada sea la cubierta, más potentes deberán ser los muros. La estabilidad en arquitectura reside en su estudiado equilibrio entre peso y soporte. Y el drama accidental de las tumbas megalíticas, al quedar desnudas en el paisaje, muestran una estabilidad al borde del derrumbamiento. En ellas tenemos un avance de un privilegio típico de la arquitectura, la exaltación de las relaciones necesarias. Esta es la razón por la que la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier es una digna sucesora de un dolmen. Ambos gestos de piedra celebran el acto, sino el gozo, de la función de elevar. (...) Le Corbusier debió conocer personalmente las tumbas megalíticas de Francia. Para él eran reales tal como las vio, desprovistas de sus sábanas de tierra y desgastadas por el tiempo. (p.63)



Fig 4: (Izquierda) Dolmen en Ferrières-Bas (Francia). Fig 5: (Derecha) Capilla de Ronchamp de Le Corbusier.

Ahora, ¿cómo se establece una arquitectura en la otra, conservando, a través del conocimiento de los medios de esa primera arquitectura? Retomando el Ritornello, según Deleuze y Guattari (2004, p. 319): "Cada medio es vibratorio, es decir, un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente." Así, de un modo comparativo, cada medio de los que se vale la arquitectura para proyectar como materiales, productos, fuerzas y sensaciones o compuestos de ellas, estados, formas, dimensiones, fuentes de energía, etc., es vibratorio, es decir, resuena, y resuena como un bloque de espacio-tiempo que se constituye en la repetición periódica de la componente de sensación vibratoria o resonante.

Para Deleuze y Guattari (2004, p. 320): *"Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción."* Por ello, que cada uno de estos medios de los que se vale la arquitectura para proyectar está codificado, entendiendo que un código, según sostienen, se define por la repetición periódica, esto es, su constancia en el tiempo y alcance en el espacio. Esta constancia está, no obstante constituir un código, en perpetuo estado de transcodificación o de transducción, es decir, de cambio. En este sentido, los autores sostienen: *"La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro. (...) son esencialmente comunicantes."* (Deleuze - Guattari, 2004: p. 320)

La transcodificación, transducción o cambio es así la manera en que uno de esos medios vibratorios de los que se vale la arquitectura para proyectar sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se constituye en el otro medio. Es decir, continúa resonando a partir de establecerse en el otro medio, se pierde o se constituye en él deviniendo. Por ello, en tanto cambie se conserva, o por el contrario, se pierde agotándose. Lo importante es entonces más que los medios vibratorios, la relación que entre ellos los hace vibratorios, que los hace resonar.

Se tendría así un modo de conservar cuyo mecanismo implica en primer lugar, la repetición en el tiempo y en el espacio, cierta constancia. Pero también, en segundo, la diferencia en el cambio. Es decir, que lo que se conserva se conserva en tanto cambio, en lo desigual en cada caso, explicando así por qué el arte conserva y se conserva y es lo único en el mundo que conserva. Porque el arte es ante todo, y así la arquitectura como tal, desplazamiento. En este aspecto Deleuze y Guattari (2004, p. 320), dirán: *"Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos."*

Así, se conservará, pero también se tendrá una arquitectura entendida comparativamente como ritmo, desde el momento en que hay cambio de un medio de los que se vale la arquitectura para proyectar a otro. Es decir, desde el momento en que hay comunicación de esos medios en el cambio, relación; en el que hay desplazamiento de medios vibratorios de una arquitectura que resuena en otra e introduce en la experiencia presente ese tiempo y espacio que se conserva y por eso coordina espacios-tiempos heterogéneos, estableciendo una relación entre el conservar, la historia y el proyectar.

Dicho esto, ¿cómo conserva la historia y la crítica de la arquitectura que pretenda ser útil al proyectar y al conservar?

La historia y crítica de la arquitectura conserva en tanto útil al proyecto, favoreciendo la extracción de las materias de expresión o cualidades que en su capacidad de afectar evocan-convocan sensaciones de las componentes de los medios de las arquitecturas de la historia de la arquitectura, de los que se ha de valer la arquitectura en el proyectar, a través de la experiencia de la percepción. Conserva detectando aquellas que han alcanzado una constancia en el tiempo y alcance en el espacio.

La historia y la crítica de la arquitectura conserva propiciando la comprensión de las relaciones que hacen vibratorias a las componentes de los medios, develando que hace resonar a esas materias de expresión o cualidades que extrajo por su capacidad de afectar evocar-convocar sensaciones. Conserva rescatando y atendiendo a la capacidad de afectar y de ser afectado por esas arquitecturas que ponen en funcionamiento. Pero sobre todo, conserva siendo verdaderamente útil al proyectar.

CONCLUSIONES

La noción de conservación entendida desde este enfoque filosófico permite recordar que lo que se ha de buscar conservar dada una arquitectura o un conjunto de ellas es mucho más que lo que la constituye en una referencia histórica de valor patrimonial. Lo que se ha de buscar conservar es también o antes bien, un bloque de sensaciones, una relación de fuerzas que afectan y en tanto modo de afectar o afección. Esa relación, es la que al evocar-convocar a las sensaciones al igual que en el pasado, lo conmemoran en el presente, lo hacen presente afectando y como modo de afectar, actualizándolo. Introducen así ese momento que se conmemora, la duración de ese tiempo y espacio que se hace presente, pasando a conformar el mismo presente con la riqueza de la heterogeneidad que le otorgan.

La consideración de la noción de conservación desde este enfoque, pone en evidencia que quizás existan intervenciones que buscando conservar no conserven o, que lo hagan como conserva la industria que agrega una sustancia para que la cosa dure, solamente conserve o restituya aspectos como lo materialidad de una obra, pero que sin embargo, pueda no conservar en tanto no contemple la combinatoria de relaciones que hacen que la obra resuene y cuya complejidad excede a un aspecto de ella concerniendo a varios, más que a uno u otro, a su relación.

A su vez, conlleva a valorar aquellas obras que paradójicamente no buscando conservar lo hagan. Así como en el caso, según se ha visto, de la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier quién, ciertamente, ha sabido aprehender a través de la experiencia de la percepción que lo que se conserva es mucho más que una materia o una forma. Que ha sabido aprehender que las obras de la historia son mucho más que referencias históricas, siendo así para él la historia y la crítica útiles al proyectar y al conservar.

Las relaciones en la obra del arquitecto que ha servido de ejemplo, demuestran la consustancialidad de la historia crítica, la conservación y el proyecto. En este sentido, en esta ponencia se quiso presentar la potencia de lo planteado por los filósofos de esta otra manera de conservar, de modo tal que permita iniciar la lectura de la arquitectura moderna de la región desde este mismo enfoque, en ejemplos como la Casa Curutchet o la Escuela Normal de Alem, entre otros, contribuyendo así a su valoración y conservación en el proyectar.

Se tendría así una conservación que conserva, una que buscando conservar no lo hace y otra que no buscando hacerlo, lo haga más que aquella que pretende hacerlo. Siendo ésta, de la que emerge de una posibilidad para la conservación pero también para la creación, como arte que conserva. Esta conservación es, la que deviene de una historia y crítica de la arquitectura útil al proyecto y al proyectar. Por ello y para terminar, queda resaltar la importancia que tiene la enseñanza de la historia y crítica, afin al proyectar, pero también al conservar.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

KOSTOF, Spiro (2007). *Historia de la Arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.

MATERIAL GRÁFICO

BRIEND, Pedro. Fotografía del Canopo de la Villa de Adriano.

BRIEND, Pedro. Fotografía de la Capilla de Nôtre-Dame-Du-Haut en Ronchamp.

LE CORBUSIER. Croquis. Disponible en página web:

<https://sketchuniverse.files.wordpress.com/2012/09/by-le-corbusier-sketches-of-villa-adriana.jpg>, extraída el 24 de junio, 2015.

S/AUTOR. Dolmen en Ferrières-Bas. Disponible en página web:

<http://www.hist-chron.com/Daeniken/ESP/profeta-del-pasado/03-03-menhires-dolmenes.html>, extraída el 12 de julio, 2015.

S/AUTOR. Capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Disponible en página web:

<http://puesta-en-valor.blogspot.com.ar/2014/01/la-fundacion-le-corbusier-reclama-que.html>, extraída el 12 de julio, 2015.

ÁNGELA SÁNCHEZ NEGRETTE



Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste. Especialista en Restauración y Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano en FAU-UNNE. Máster en Epistemología y Metodología de la Investigación Científica en FAU-UNNE. Doctora en Arquitectura de UNNE. Directora del CEHAU del NEA. Profesora Titular Historia y Crítica II de FAU UNNE. Investigadora de IIGHI – CONICET.

ANNE LANCELLE



Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste. Magister en Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad en la ETSAB-UPC. Diploma de Estudios Avanzados en ETSAB-UPC. Profesora Titular en Historia y Crítica I y Adjunta en Historia y Crítica II de FAU UNNE. Co-Directora del Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos del NEA. Investigadora Ciencia y Técnica – UNNE.

PEDRO BRIEND



Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste. Cursa la especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura de la FADU-UBA. Doctorando del Programa de doctorado de la FADU-UBA. Docente de Historia y Crítica II de FAU UNNE. Becario doctoral de CONIET. Integrante del Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos del NEA.