

ESTRATEGIAS PROYECTUALES DE PAULO MENDES DA ROCHA EL ANEXO DEL MUBE

DESIGN STRATEGIES OF PAULO MENDES DE ROCA: THE ANNEX OF MUBE

Rafael Antonio Cunha Perrone

PERRONE, R. A. C.

Revista EN BLANCO. Nº 15. Paulo Mendes da Rocha. Valencia, España. Año 2014.

ISSN 1888-5616. Recepción: 01-05-2013. Aceptación: 15-09-2013. [Páginas 110 a 114]

(Versión al español de Roberto Jose Ahumada)

Palabras clave: Paulo Mendes da Rocha, MuBE, anexo, estrategias proyectuales.

Resumen: El artículo analiza la propuesta de un anexo al MuBE, interpretando algunas de las estrategias proyectuales utilizadas por el arquitecto Paulo Mendes da Rocha. Se plantean reflexiones sobre las continuidades, intenciones y desgloses desarrollados en el proyecto.

Keywords: Paulo Mendes da Rocha, MuBE, design strategies

Abstract: The article discusses the proposed annex of MuBE, interpreting some design strategies used by architect Paulo Mendes da Rocha. Elaborate reflections about continuities, developments and intentions contained in the project.

El proyecto de un anexo siempre genera debates entre la obra existente y aquella a la que se le incorporará. Por definición, la figura de una construcción que debe componerse a la otra ya existente o concebida ya como parte de ella suscita preocupaciones proyectuales entre parte y todo, principal y secundario.

Aunque es poco conocido, el proyecto del anexo del MuBE (Museo Brasileño de Escultura) puede auxiliarnos a hallar posibles interpretaciones de las estrategias proyectuales de Paulo Mendes da Rocha (PMR). El hecho de haber sido elaborado por él mismo como si fuera una continuidad temporal del proyecto del Museo genera un conjunto de interrogaciones pertinentes a la constitución del lenguaje del arquitecto y añade nuevas cuestiones acerca del tema de los anexos en la arquitectura.

En la búsqueda de respuestas a estas preguntas se encuentran interpretaciones sobre la proposición del Museo Brasileño de Escultura – MuBE (1986-81) y la propuesta de su anexo (1990). La primera deriva de la designación de “piedra en el aire”, fácilmente reconocible e emblemática de la obra construida, y la segunda de una piedra arquetípica que aparece en uno de los croquis de presentación. (FIG. 1)

Considerando las tres acepciones del diccionario Curl, el anexo podrá formularse como:

1. *wing of a building*
2. *supplementary building design to provide additional accommodation such as outbuildings*
3. *addition to a building if in front of (avant corps) and if behind en arrière corps.* (CURL, 2006,28)

La preocupación con su relacionamiento o composición no se presenta como muy problemática cuando edificios principales y anexos son producidos juntos, en el momento de la elaboración del proyecto del edificio principal, y ambos forman parte de la concepción del proyecto. Véase como ejemplo el proyecto de Palladio para la Villa Godi (1542).

Las ampliaciones concretadas por los anexos normalmente son realizadas por otros autores y en épocas diferentes de la edificación principal. Al tener como objetivo complementar un todo ya constituido, siempre se generan indagaciones sobre su forma y su relación con la edificación preexistente.

Un ejemplo de estos cuestionamientos fueron las polémicas habidas sobre el proyecto del anexo (1992) realizado por Charles Gwathmey y Robert Siegel al Museo Guggenheim.

Con dicho anexo se le debería agregar al consagrado proyecto de Wright, realizado en 1943, un amplio programa que incluyese estudios, espacios expositivos, teatro, depósitos, etc.

Para no desfigurar la edificación del Museo, el anexo fue propuesto como un volumen prismático moderado y severo, con diez pavimentos, ubicado en la parte posterior del edificio principal. Dado que:

la relación estética entre el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright y la adición realizada por Gwathmey /Siegel se caracteriza por una coexistencia armoniosa, funcionando la nueva adición, de geometría simple, como escenario de fondo para el museo original moderno de formas curvas y reforzando sus calidades estéticas. (REIS, 2007, sin pág.) (nuestra traducción)

Siempre se examinan las relaciones entre el anexo y el edificio principal. En distintas ocasiones, estas inquietudes han sido resueltas por una diversidad de posturas. Breves citas de casos de las últimas décadas las ejemplifican.

Las ampliaciones del Louvre (1988/91) de I.M. Pei y la del British Museum (1994-2000) de Foster son anexos cuyas intervenciones crearon cambios estructurales en la organización de cada uno de ellos. En el Louvre, Pei articuló varios accesos hacia las alas del Museo mediante túneles. Su recurso formal aflora apenas mediante el uso de clásicas formas piramidales. En el proyecto de Foster, el anexo también redistribuye accesos por medio de un domo traslúcido que relaciona el círculo del edificio del *Reading Room* con el cuadrilátero del patio de las alas del edificio neoclásico (1823) de Robert Smirke. En ambas soluciones, el anexo toma la circulación y los accesos a las alas de los Museos como elemento articulador de las visitas.

Otras proposiciones pueden ser visualizadas en los proyectos de Venturi y Scott Brown para el anexo de la *National Gallery* en Londres (1988-91) y en otro proyecto del propio Pei para la *National Gallery of Art* en Washington (1974-78). En la primera, la actitud arquitectónica es mimética en relación al edificio existente, en la segunda se revela por un cuerpo contrastante.

Existen también otras perspectivas más contextuales derivadas de lecturas que llevan en consideración la ubicación y la historia de las edificaciones, como revela la postura de Rafael Moneo en el proyecto de ampliación del Museo del Prado (1998/2007), que después de una cuidadosa lectura de la historia del edificio existente expresa:

De todas maneras siempre estoy interesado en ver la arquitectura a lo largo del tiempo y, como arquitecto, entender los episodios precedentes en la vida del edificio antes de empezar a diseñar uno nuevo. Sin embargo, esta descripción del proyecto de ampliación del Museo del Prado debe ser entendida como una crónica de la vida transcurrida como edificio único, con el proyecto de Juan Villanueva, desde su inicio en 1792 hasta el presente. (MONEO, 2010, p. 636) (nuestra traducción).

Lecturas, lenguajes, técnicas constructivas, contrastes, constancias, mimetismos, etc. Se notan diversas interpretaciones proyectuales y programáticas sobre anexos con diferentes proposiciones para construir en lo construido.

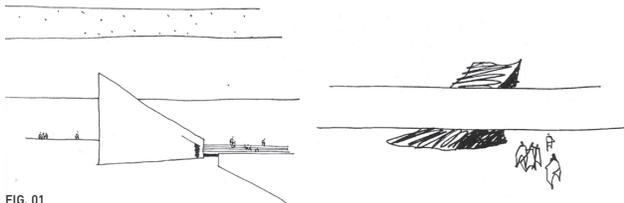


FIG. 01

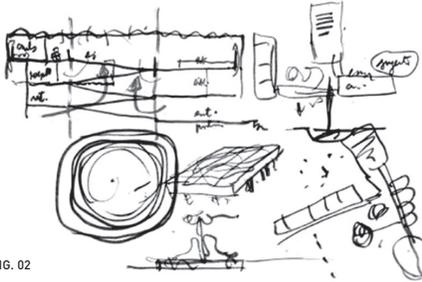


FIG. 02

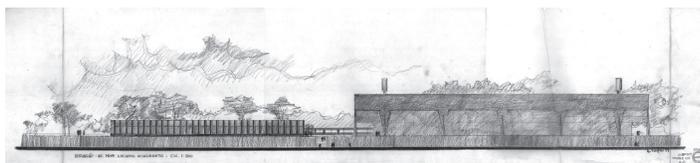


FIG. 03

FIG.01 Croquis de presentación del MuBE- Paulo Mendes da Rocha

FIG.02 Croquis del Edificio de la FAUUSP – dibujo de Vilanova Artigas. Acervo del autor

FIG.03 Croquis del proyecto para el anexo de la FAUUSP de Gian Carlo Gasperini- Acervo Biblioteca FAUUSP

En el caso MuBE y su anexo, algunas de ellas presentaron y registraron continuidades y puntos de inflexión en la trayectoria de PMR.

Raíces del proyecto

Siempre se ha indagado sobre el significado de uno de los croquis presentados por ocasión del memorial del proyecto del MuBE. En él se muestra una gran piedra oscura semienterrada en el piso, atrás de una viga o losa por la cual la vista de esa roca queda encuadrada en un horizonte (FIG. 1).

La duda entre losa y viga se disipa cuando se observan figuras humanas diseñadas en perspectiva. Se concluye que es una losa bajo la cual las personas pasean, teniendo la piedra en el suelo, como referencia.

La piedra en el suelo es claramente reconocida como un marco, una "piedra fundamental"², o una "piedra angular", una "cornerstone". Su instalación se da en ceremonia de colocación de la primera piedra como acto inaugural. Hito fundador, porque desde su ubicación, todas las demás piedras añadidas a la obra de ella derivarían.

Sin embargo, el edificio es identificado por su gran pórtico, como si fuera una "piedra en el aire", presentado en otro croquis donde la losa del pórtico sobrevuela los transeúntes, otro croquis de la fig.1. El pórtico aunque demarque un territorio, difícilmente puede ser considerado como una "piedra fundamental".

¿Dónde estará esta piedra arquetípica que se encuentra en el primer croquis? ¿Será posible encontrarla en el análisis del proyecto del Museo (1986/88) y del anexo realizado en 1990?

La definición formal del MuBE está signada por la proposición de una única "caja" o cobertura que acoge sus diversas funciones. Este partido registra una reconocida estrategia de la arquitectura de PMR y de otros autores, principalmente en São Paulo entre los años 1960 y 1980. Nótese que esta postura continúa hasta hoy.

Se puede observarla en una hoja de croquis (FIG. 2) de 1969, en la cual Vilanova Artigas les explica algunas de las características del edificio a los estudiantes que utilizarían la nueva edificación proyectada para la FAUUSP.

Además de la consideración por la circulación en rampas por las cuales se tendría acceso a todas las actividades y sociabilidad entre espacios, hay en la lateral derecha unos dibujos mediante los cuales ha expresado posturas contrarias a las existentes en varios edificios de arquitectura moderna.

La mayoría de estos edificios se caracterizaría por la composición a través de conexiones entre ambientes individualizados por funciones. Una escuela, por ejemplo, sería concebida en bloques: biblioteca, aulas, administración, auditorio, estudios etc.

Según V. Artigas, la FAU se proponía formar un sujeto con una visión integradora de los conocimientos. De este modo, el edificio no contendría ambientes funcionalmente separados. Un estudiante no estaría solamente estudiando en la biblioteca, proyectando en el estudio, aprendiendo en un aula, o investigando en un taller. La formación integrada del arquitecto comportaría conexión y reparto de actividades. Así como en otros de sus proyectos, V. Artigas concibe el edificio como un monoblock que alberga la variedad de espacios y actividades de la escuela.

En 1989, por ocasión del concurso interno para el proyecto de un anexo de la Facultad, se generó un debate de cómo ampliar la edificación. La propuesta de añadirle "algo" al edificio que por sí propio no dejaba lugar a ningún tipo de ampliación posibilitó, debido a los diversos proyectos presentados, un panorama de los posicionamientos de los profesores de la propia facultad en relación al tema. Infelizmente, en ese entonces PMR estaba alejado de sus funciones en la FAU y no hubo oportunidad de conocer su posición. En la revista *Arquitetura e Urbanismo* (AU) de aquella época, se comentó sobre el concurso para el anexo:

No es tarea fácil concebir un anexo para el edificio de V. Artigas: que más que un edificio, era una propuesta de enseñanza... Tan coherente y fuerte en su configuración, que no había sido pensado para aceptar un anexo. (CASTROVIEJO RIBEIRO, 1989, p.85)[nuestra traducción]

El trabajo vencedor fue realizado por Gian Carlo Gasperini, propuesto como un edificio horizontal de hormigón, con planta triangular, conectado por una pasarela al patio de la escuela (FIG. 3). Su posicionamiento es de distanciamiento debido al uso de planta triangular y por la tensión de contraste que sería dada por el uso de hormigón rojizo.

Seguramente este debate no fue ignorado por PMR cuando su propuesta para el Museo y su anexo.

La "caja" paulista persigue en el MuBE una continuidad. Sigue dos estrategias comunes a las obras del arquitecto y de sus predecesores: la primera es el uso del plano horizontal, como placa o volumen habitable reposado sobre el suelo, la segunda es el movimiento del propio terreno que actúa como engendrador de una geografía.

Otra característica habitual en las más diversas obras de PMR es la de que de una concepción de estructura clara y concisa emerge la obra arquitectónica.

En el ideario moderno, la identidad entre forma-estructura se reveló en muchas obras. Se manifestó, por medio de exoesqueletos, exponiendo la estructura como armazón de vigor plástico, tal cual la del Palacio de los Soviets. Se presentó también, por elementos diseñados como expresión de las líneas de fuerza de las cargas del edificio, V. Artigas, en las columnas de la FAU (1961-2), o por el propio PMR, en los apoyos del gimnasio del Club Paulistano (1958).

Estrategias peculiares

Para PMR, la gravedad debe referirse al inmemorable acto de "erguir las piedras" y la forma-estructura se expresa por la magia de la sustentación, en un astuto "reposar" la arquitectura.

El esqueleto adquiere el encantamiento de su atenuación. Esto se debe a dos ardidés: el primero es el de no revelar los soportes, dejándolos escondidos en las sombras de las losas (casa PMR, 1964), el segundo es la utilización de paredes estructurales hasta el suelo, sin que apoyos puedan identificarse (tienda Forma, 1987).

La búsqueda siempre es la de la levedad, un plano o un volumen flotando en el aire. En la casa, ello se acentúa por el movimiento del suelo. El volumen

visto apenas por una rendija nos hace indagar sobre el cómo se sostiene. En el caso de la tienda, la "levitación" ocurre por la suspensión de la vidriera que desmaterializa la noción de apoyo del volumen de la tienda.

La rendija se presenta actuando como una estrecha franja horizontal bajo los volúmenes que, en lugar de acentuar sus pesos, despierta curiosidades sobre su suspensión.

Otra estrategia de continuidad es la de dividir el programa en dos grandes grupos de ambientes: uno conteniendo los funcionales y el otro acogiendo lo principal. Recurso que es, reconocidamente, apropiado en diversas obras. Excelentes ejemplos son la Neue Nationalgalerie (1962-8) de Mies y la casa de Canoas de Niemeyer (1951-4).

En las obras de PMR, esta configuración también está presente, pero en ellas las relaciones entre base y volumen superior son efectuadas por una geografía diseñada para recibir el volumen superior.

Utiliza, en corte, movimientos del terreno acomodando al mismo tiempo los ambientes y las disponibilidades de generación de espacios para el volumen superior.

Obsérvese en anteriores, como el Gimnasio del Paulistano (1958), Pabellón de Osaka (1969), MAC/USP (1975) y Biblioteca de Rio de Janeiro (1984). En ellas, el dibujo de un "suelo", viabiliza la expresión de una forma-estructura-cobertura.

Tómese también la interpretación de Jorge Torres cuando analiza estas estrategias en los proyectos de casas de PMR:

PMR nos remite a los orígenes de toda construcción. Proteger con su sombra la morada del hombre constituye el principio de todo y, además con un único directo modo: Disponer un plano horizontal entre el cielo y la tierra. –como un milenario y atávico dolmen – que establece un límite simbólico entre el ámbito humano y la naturaleza (TORRES, 2009, p. 127)

Según Sophia Telles, para PMR: "La llave de su partido es la implantación, una delicada operación de escalas que mantiene una proximidad casi física entre dos planos: la construcción y el terreno" (TELLES, 1995, p. 81) [nuestra traducción]

En el MuBE, el gran pórtico asume la condición de un valor evocativo. En concordancia con Foucault, se puede pensar que es una síntesis que configura la memoria de "construcción". La "piedra en el cielo" es utilizada como memoria de todas las arquitecturas, un elemento "permanente, sin fines lucrativos, a servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público y que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y de su entorno, para educación y deleite de la sociedad".⁴

De una forma general, en una sociedad como la nuestra, heterotopías y heterocronías se organizan de un modo relativamente complejo. [...], museos y bibliotecas son heterotopías, donde el tiempo no cesa de acumularse y de sobreponerse a sí mismo, [...]. Pero, la idea de acumular todo, de establecer un archivo general, el deseo de mantener en un único lugar, todos los tiempos, todos los gustos, la idea de constituir un lugar que congrege todos los tiempos que están, ellos mismos, fuera del tiempo, el proyecto de organizar de este modo un tipo de acumulación perpetua e indefinida del tiempo, en un lugar inmóvil, esta idea del todo pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX. (FOUCAULT, 1967)[nuestra traducción]

Memoria de las instalaciones humanas. La losa es una sombra, un abrigo sobre un pasaje, artefacto de la ciudad que conduce el recorrido cotidiano entre dos calles y monumentaliza el acceso a su interior. Un arquetipo, una "forma intemporal de museo entendido como lugar público, que se caracteriza por una plaza y un pórtico gigantesco, y como cripta, tesoro o excavación arqueológica, atribuyéndole una forma enterrada". (MONTANER, 2003, p. 55)

Cristalización de un continuo e incesante recorrido del provenir y proveer de nuestra existencia: "Como quien sabe que el hábitat no está fundado de una vez y para siempre, el acto de la fundación ritual del lugar se muestra, en el MuBE, en su dimensión constructiva y estética, e ilustra la continua actualización del arcaísmo que supone el 'habitar' ". (VILLAC, 2000, p. 184).

Al lado de estos registros, que podrían caracterizar una abstracta solución de implantación, se encuentra la comprensión de Bastos⁵. Para ella, a partir de los años 1980, en PMR, hay una mayor absorción de los elementos urbanos del entorno y PMR no se atiene más a implantaciones con volumetrías puras. Para Bastos, en el MuBE, la planta no rehúye de organizar el paisaje en una

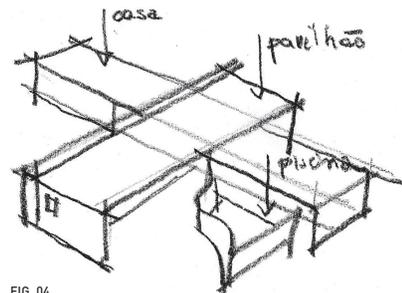


FIG. 04

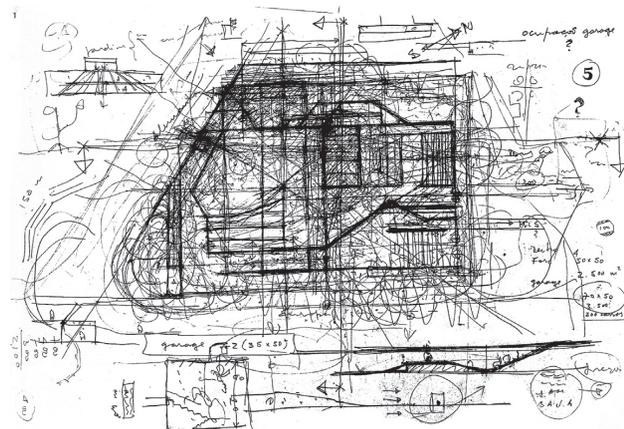


FIG. 05



FIG. 06

FIG.04 Croquis esquemático de la casa de Catanduva- Dibujo del autor a partir de PMR

FIG.05 Croquis de desarrollo del proyecto del MuBE- Paulo Mendes da Rocha

FIG.06 Dibujo a partir del óleo sobre tela de René Magritte - Les idées claires.- Dibujo del autor.

FIG.07 Plancha de presentación del MuBE. Paulo Mendes da Rocha

FIG. 08 Estudios de la elevación del pórtico del MuBE- Paulo Mendes da Rocha

FIG. 09 Dibujos e ilustraciones de la solución del proyecto del Anexo. Acervo del Estudio de Paulo Mendes da Rocha

FIG.10 Maqueta electrónica del Anexo. Acervo del Estudio de Paulo Mendes da Rocha- Autor Ricardo Robles.

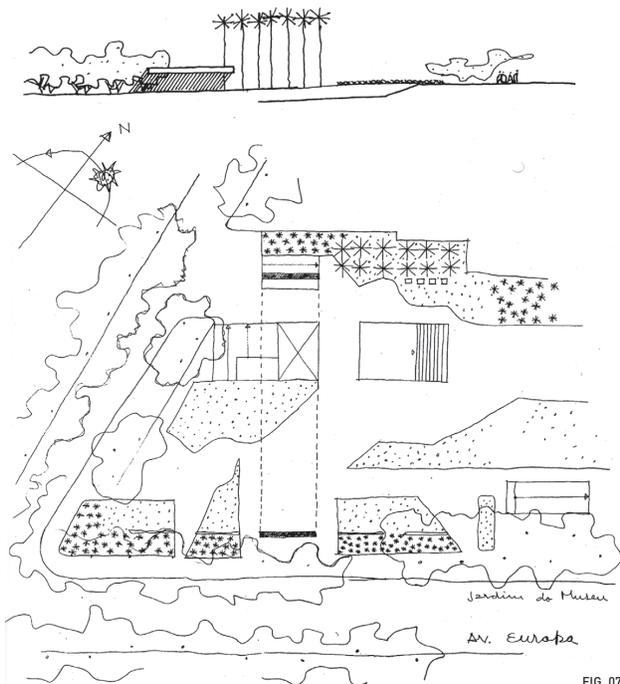


FIG. 07

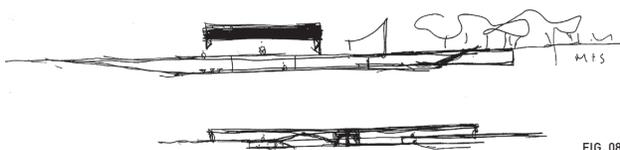


FIG. 08

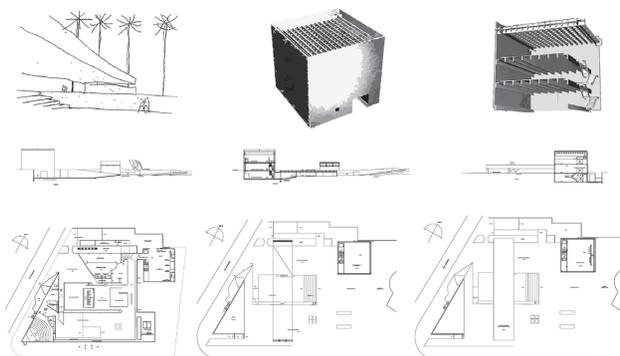


FIG. 09

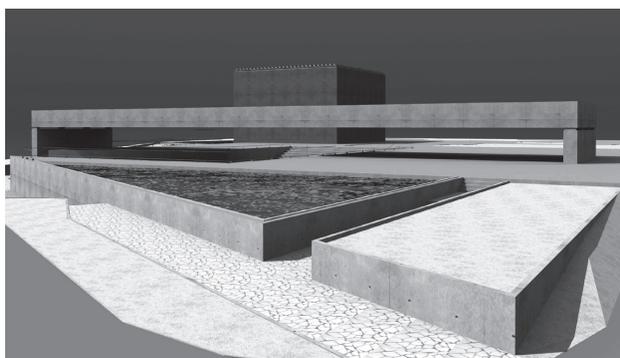


FIG. 10

sucesión de planos y niveles, con ángulos retirados de la propia forma del lote, en vez de ser una propuesta genérica de implantación.

Sin embargo, si la solución sobre la esquina registra una inflexión en los procedimientos de PMR, su adopción en el diseño del subsuelo no fue una decisión de primera instancia.

Estos ángulos ya aparecen en el proyecto de la casa en Catanduva (1979) (FIG. 4). Aunque integrante del repertorio del arquitecto, en los croquis disponibles, se revela que la solución más relevante del diseño del subsuelo/planta baja, o sea, el de la pared que acompaña el ángulo de inflexión de la calle, no aparecía al principio, sino que derivó de elaboraciones a lo largo del proceso proyectual (FIG. 5).

En la casa, estas inflexiones surgieron como diferenciaciones de la relación entre pabellón, piscina y casa. En el Museo, se derivan de la forma del lote, tanto en corte, como en planta. En el MuBE, PMR utilizó parte del arsenal de su repertorio, con apropiación de la solución de Catanduva. Él propio reconoce otras referencias: Henri Moore con sus cóncavos y convexos y René Magritte con la magia de la levitación de la piedra (FIG. 6) son citados al comentar en 1986: "Cuando diseñé la casa, en 1979, no sabía muy bien si podría hablar de eso"⁶.

"Este procedimiento con relación al lote revela una condición entre "ser" y "estar", el Museo es el lugar de "reunir todos los tiempos", pero está en un lugar. Por lo tanto: "No se trata de comentar las inflexiones del lote sino, al contrario, de hacerlo ver". (TELLES, 1990,90) [nuestra traducción]

Los croquis conocidos revelan que el auditorio inferior estuvo situado en una posición paralela al auditorio de la plaza. El espejo de agua triangular, tan relevante de la aceptación de la esquina tampoco está en el dibujo del memorial del concurso (FIG. 07).

Búsquedas y estudios también fueron notados en el propio desarrollo de los apoyos de la gran losa (FIG. 08).

La plaza seca y el espejo de agua tampoco se manifiestan. En el memorial y plancha para el concurso, la propuesta es otra: "el museo de esculturas, pinacoteca y ecología será visto como un gran jardín, con una sombra y un teatro al aire libre excavado en el recinto. La parte de la ecología, imaginamos enfrentarla sugiriéndola bajo la forma de museo del jardín en Brasil"⁷ [nuestra traducción]

El Museo siempre ha sido criticado por la ausencia de un proyecto museológico, por la falta de un acervo, por la falta de instalaciones para investigación, acciones educativas, montaje y mantenimiento. El artículo de fondo de la revista *Projeto /Design* menciona el MuBE como el punto alto de la carrera de PMR. Sin embargo, lo critica por huecos en su programa: "el problema del MuBE es la contradicción entre su propuesta y su uso efectivo: creado sin ningún acervo, el espacio contó con algunos curadores. Actualmente no pasa de un salón de fiestas" (*Projeto/Design*, 2001, nº251, p 110) [nuestra traducción]

Una observación más atenta podría absolver el proyecto de esta deficiencia, pues el proyecto publicado en la revista ya contenía la planta del anexo.

Para el anexo, encargado a PMR en 1990, se le solicitó un programa relativamente grande (1200 m²) en relación al área del Museo.

¿Cómo y de qué modo instalarlo, en el proyecto del Museo, sin macular las intenciones ya definidas?

Debido a las dificultades de proposición de un anexo a la composición monolítica del edificio, PMR estaba ante la dificultad de proponer un "cuerpo adicional". ¿Integración o separación de bloques? ¿Adición o complementación? ¿Qué procedimiento con relación a la circulación interna y a los desniveles entre las calles? ¿Cómo mantener el pórtico como referencia del edificio?

Paulo Mendes implanta un volumen de base cuadrada con tres niveles en la esquina interna del lote, junto al último módulo del subsuelo. Se trata de un cubo, un volumen de geometría pura (FIG. 09), como observó Ruth Verde Zein, en un debate sobre el edificio⁸.

En esta posición propuesta se atiende a las galerías de exposición y al acceso de áreas de carga y descarga. La planta, cuadrada, dispone dos cintas laterales, una de ellas se constituye en un vacío que recibe escaleras y plataformas elevadoras, la otra recibe depósitos y servicios sanitarios, reservando en todos los niveles un área central para actividades. El volumen proyectado se fija en el suelo y sólo se comunica con el edificio por medio de un pasaje al nivel del subsuelo. La arquitectura yace con densidad en los niveles del terreno.

Una "caja" que da continuidad y preanuncia conjugaciones utilizadas en varias obras venideras. Un paso que enlaza el pasado y lanza el futuro. Esta inflexión, que le posibilitará usar esta estrategia en varios de sus proyectos posteriores, rompe con el uso de un monobloque que a todo acoge. Volúmenes cerrados y la utilización de división por bloques funcionales comparecerán en las obras posteriores (Praça dos Museus USP- 2000, Praça do Cais-2007, Nova Galeria Leme-2012).

Protegida por quitasoles la cobertura del anexo recupera el techo por el cual pasa la luz, cielo de un espacio para todo (Edificio de la FAUUSP, Pinacoteca).

El volumen no interfiere en la percepción del gran vano (Fig. 10). La luz cenital evita las ventanas. Las paredes descienden hasta el piso. El edificio es una piedra en el suelo. No hay acceso por la plaza, se trata de una edificación de uso interno. Al contrario del espacio público de la plaza, el anexo se coloca como espacio privativo.

En su conjunto, el volumen está dispuesto por líneas precisas. De un lado, se alinea al pilar del pórtico y, del otro, en la continuidad de la línea que es generada por las gradas del anfiteatro en la explanada de exposiciones. El anexo es propuesto como una "piedra fundamental", una "cornerstone", que habiendo sido proyectada "a posteriori" se capacita incluso a escuadrar toda la construcción.

El volumen como la piedra bruta clavada en el suelo. Permite su observación bajo el vano de la losa, (Fig.1), muy semejante al megalito insinuado en el croquis inicial.

Hay una piedra en el cielo y hay una piedra en el suelo. Así, en el anexo, PMR revisita su deseo de generar una "piedra fundamental", observado desde la primera fase del proyecto (Fig. 1). En sus pasos, ahora juntas, las piedras recuperan dos expresiones: la memorabilidad de la arquitectura y la fundación del lugar.

El Prof. Flávio Motta⁹ colaborador de PMR, en varias ocasiones afirmaba en sus clases en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo: "Todo artista construye el piso para el próximo paso". Es a partir de ello que se reflexionó, de manera breve, acerca del proyecto del MuBE y de su anexo.

Dos visiones están subentendidas. La primera implica la consideración que el arquitecto abre senderos, investigaciones propias – el camino que construye para sus propios pasos. La segunda entiende que los predicados de una obra se establecen por medio de los varios senderos, o sea que el camino abierto por cada uno puede ser rescatado por otros.

Así se abren muchos estratos, haciendo entender los sentidos del habitar. En el proyecto del MuBE, como en muchos otros, PMR recupera los pasos dados en la historia de los hombres y de los artificios pergeñados para darlos. Con sus propias palabras:

"Otra cosa interesante a considerar por la arquitectura es que la historia no existe. Sólo existe entre los seres vivientes. Si la especie es extinguida, no hay nada que uno pueda llamar de historia. Por lo tanto, la historia somos nosotros y el próximo paso de la historia vendrá a ser en función de nuestras acciones a cada momento". (PMR en VILLAC, 2000, p. 428).

Continúese a construir caminos y a añadir nuevas proposiciones.

Notas y referencias

- 1 El equipo del proyecto de concurso estaba compuesto por Alexandre Delijaikov, Carlos José Dias Dantas, Geni Sugai, José Armênio de Brito Cruz, Pedro Mendes da Rocha, Rogério Marcondes Machado y Vera Lúcia Domschke. El estudio para el concurso se dio a fines de 1986, el proyecto ejecutivo en 1987 y el proyecto del anexo en 1990, según el arquitecto Pedro Mendes da Rocha.
- 2 Piedra fundamental según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, 21^a edición (1992) "es la primera que se pone en los edificios – FIG. Origen y principio de donde dimana una cosa, lo que le sirve con de base y fundamento". En el Diccionario Houaiss de la Lengua Portuguesa (2001) es "piedra que sella una urna conteniendo documentos del día y que señala, con solemnidad, el inicio de la construcción de una obra importante, primera piedra".
- 3 Acerca del plano horizontal, se sugiere la lectura de dos artículos: el de Edson Mahfuz, "O uso do plano horizontal na arquitetura paulista" [disponible en: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07_079/284e] y el de Marcio C. Cunha, "Mies e Artigos: a delimitação do espaço através de uma única cobertura" [disponible en: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09_108/52].

- 4 Definición de museo aprobada en la 20^a Asamblea del ICOM (Comité Internacional de Museos), realizada en Barcelona, en 2001.
- 5 En artículo, Maria Alice Junqueira Bastos analiza varias obras de PMR defendiendo la hipótesis de que el arquitecto tendría, a partir de los años 1980, una actitud de absorción de las existencias urbanas próximas superando las ideas de implantación genérica de sus proyectos anteriores.
- 6 Se debe recalcar que, en septiembre de 1986, poco antes de elaborar la concepción del MuBE, Paulo Mendes da Rocha escribió un texto publicado en la Revista AU n° 8 Out/Noviembre-1986 (São Paulo, Pini, p. 32-33) sobre la casa de Catanduva diciendo: "La idea de Arquitectura como escultura no es adecuada: una construcción que 'parezca' una escultura. Pero el ímpetu del escultor su lógica, alguna coincidencia en la urgencia de lo nítido y de lo esencial en la forma como lenguaje, a veces se impone, de manera inexorable entre Arquitectura y escultura. [...] Una casa que parezca muy antigua para imponer su modernidad. Que diga de su poder ser por dentro y ser por fuera, sonora. Diurna y nocturna, abierta, sumergida en la atmósfera. Como una nave mágica hecha con piedras (Magritte- Les Idées claires)" [Nuestra traducción].
- 7 Parte del memorial de presentación del proyecto en el concurso fue publicada en la revista Projeto/Design n°183, p 40-41.
- 8 Debate realizado entre Ruth Verde Zein y el autor del texto, en clase de la Universidad Presbiteriana Mackenzie el día 21 de mayo de 2012.
- 9 Flavio L. Motta (1923-). Se graduó en filosofía en la Universidad de São Paulo (1947). Artista, investigador y profesor del Departamento de Historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (USP). Has tenido gran participación en la formación de los estudiantes y en los planes de enseñanza de la Facultad.

Agradecimientos

Agradezco al arquitecto Paulo Mendes da Rocha por la cesión de archivos de dibujos para este estudio y al arquitecto Pedro Mendes da Rocha por su atención al contribuir con algunas aclaraciones.

Bibliografía

- Libros y artículos
- ARTIGAS, Rosa Camargo (org). Paulo Mendes da Rocha. Textos de Paulo Mendes da Rocha y Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac & Naify / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/ Fundação Bial, 2000.
 - (org). Paulo Mendes da Rocha. Projetos 1999-2006. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
 - BASTOS, Maria Alice Junqueira. Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança. Disponible en: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.122/3472>. (Visitado en 20/09/2010).
 - CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro. A vontade de ser. In Revista AU n° 24 –jun/julho de 1989. São Paulo: editora Pini, pág 84 a 88
 - CURL, James Stevens. Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. London: Oxford Press 2^a ed,2006.
 - Diccionario de la Lengua Española da Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 21^a edición 1992.
 - Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 1^a edição, 2001.
 - FOUCAULT, Michel. Dits et écrits 1984, Des espaces d'autrès. Conferência pronunciada no Cercle d'études architecturales, em 14 de março de 1967. Publicada em Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, outubro 1984, p. 46-49. Disponible en <http://foucault.info/document/foucault.heteroTopie.fr.html>. (Visitado en 20/09/2010)
 - MONEO, Rafael. Remarks on 21 works. Londres: Thames & Hudson, 2010.
 - MONTANER; J. M. Museus para o século XXI. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
 - REIS, Antônio Tarcísio. O Guggenheim De Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno. Anais do 7º DOCOMOMO-Brasil, 2007, sin paginación.
 - TELLES, S. S. A casa no Atlântico, In revista AU n°60, junho/julho,1995. pág. 70-81.
 - TELLES, S. S. Museu da Escultura, in revista AU n°32, outubro/novembro, 1990, pág. 44-51.
 - TORRES CUECO, J. Sombras en el territorio in: TORRES CUECO, J. (coord.). Casa por casa --Reflexiones sobre el habitar. Valência: General de Ediciones de Arquitectura, 2009. p.104 a 133
 - VILLAC, M. I. La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha. Tesis Doctoral. Barcelona: UPC/ ETSAB, 2000.
 - ZEIN, R. V. Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2000.
 - Projeto Design n°251 janeiro de 2001 – Publicação Arco Editorial, São Paulo.