

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

Jorge Francisco Liernur  
Graciela Silvestri  
Franco Rella  
Noemí Adagio  
Gustavo Vallejo  
Anahi Ballent  
Alejandro Crispiani  
Ana María Rigotti  
Adrián Gorelik  
Nelson Brissac Peixoto  
Carlos Rabinovich  
Michael Hays

BELLEZA

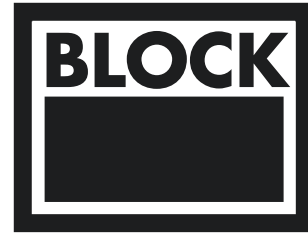
Número 1,  
agosto de 1997



Universidad Torcuato Di Tella

**BLOCK**





**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**Universidad Torcuato Di Tella**

**Universidad Torcuato Di Tella**  
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**  
Director: Arq. Jorge F. Liernur  
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

## Block

### Director

Jorge F. Liernur  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

### Comité de redacción

Noemí Adaggio  
*Universidad Nacional de Rosario*

Fernando Aliata  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Luis Arroyo  
*Universidad Nacional del Litoral*

Anahi Ballent  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Fernando Caccopardo  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Adriana Collado  
*Universidad Nacional del Litoral*

Alejandro Crispiani  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad Nacional de La Plata*

Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*

Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

Ana María Rigotti  
*Universidad Nacional de Rosario*

Javier Saez  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Graciela Silvestri  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad de Palermo*

Graciela Zuppa  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

### Editores del número 1

Graciela Silvestri  
Jorge F. Liernur

### Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

### Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Universidad Torcuato Di Tella  
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires  
Argentina  
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)  
Fax 784 0087

# Indice



**BLOCK, número 1, agosto de 1997**

---

	Introducción	7
	Belleza	9
Jorge Francisco Liernur	Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?	11
Graciela Silvestri	Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje	18
Franco Rella	El enigma de la belleza: una mirada ulterior	30
Noemí Adagio	«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»	34
Gustavo Vallejo	La belleza en la universidad	43
Anahi Ballent	El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón	54
Alejandro Crispiani	Belleza e invención	61
Ana María Rigotti	«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»	71
Adrián Gorelik	La belleza de la patria	83
Nelson Brissac Peixoto	Intervenciones a gran escala	101
Carlos Rabinovich	Una arquitectura silenciosa. Diener & Diener Architekten, Basilea	106
Michael Hays	Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción de Mies	115
	Actividades 1997 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

---



# El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón

Anahi Ballent

*Aunque una experiencia estética verdadera pueda ser rara hasta el punto de ser estadísticamente irrelevante y aunque pueda estar apoyada o impedida por varios factores sociales, la necesidad de arte y el deseo de prestigio son entidades psicológicas diferentes. Esta distinción puede ser verificada indirectamente por el hecho de que hasta el consumo de pseudoarte no coincide únicamente con el consumo con propósitos de ostenta-*

*ción. Los amantes del kitsch pueden buscar prestigio –o la agradable ilusión de prestigio– pero su placer no se detiene allí. Lo que constituye la esencia del kitsch es probablemente su abierta indeterminación, su vago poder «alucinatorio», su espúrea tendencia al «ensueño», su promesa de una fácil «catarsis».*  
Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*<sup>1</sup>

## Eva en tres tiempos: del kitsch al camp

La impronta estética en la construcción del mito político de Eva Perón es un dato tan obvio y conocido como poco problematizado en los estudios dedicados al tema. Con frecuencia no se subraya suficientemente en ellos el hecho de que Eva Perón constituyó también el mayor ícono creado por el peronismo, dato que reclama la revisión de sus características visuales, e impide diferenciar en forma clara forma y significado. Por otra parte, en cuanto a sus efectos sociales, y más allá de la valoración o de las consideraciones políticas que haya generado, éste fue –y continúa siendo– un ícono que fascinó a muchos, sin distinción de géneros o edades. Veleidades de actriz, caprichos de mujer ambiciosa o resentida, manipulaciones grotescas destinadas a despertar la admiración de las masas: en estas interpretaciones conocidas, el valor social y político de la estética es minimizado<sup>2</sup>.

La primera consideración en que se basan estas reflexiones es el carácter central que tuvo la estética en tales construcciones políticas: aunque puede ser pensada una Eva Perón sin «belleza», ya que las bases de su mito se encuentran en la acción política que desplegó, ella no sería la Eva Perón que reconocemos. El mito construido en torno a su figura habría sido otro, su construcción habría debido apelar a otros recursos.

En su apariencia personal, Eva Perón explotó el kitsch latente en su imaginario de actriz: su pasión por la ropa y las joyas nunca pasó inadvertida. Evidentemente fundada en una preferencia o elección personal, su afición por el cuidado de su apariencia se transformó en uno de los fundamentos de su mito político, entendido, en primer lugar, como el elemento que le daba consistencia visual a su figura y la rodeaba de un aura fascinante en el imaginario social. Posiblemente cuando el diario *Democracia* comenzó a recibir lectores que preguntaban por la mujer hermosa que veían fotografiada en sus páginas, se haya advertido la conveniencia de utilizar el aspecto estético con fines políticos. De allí en adelante, el mito político Eva Perón se edificaría en la tensión entre los imaginarios y mensajes políticos y los imaginarios generados en torno de las estrellas del cine. Uniendo a ambos, crearía escenarios e instituciones que la pondrían en relación directa con

la gente, a la vez que utilizaría los medios visuales de comunicación de masas y sus técnicas: Eva se convertiría en gran medida en una creación mediática.

La estetización de su figura no la abandonaría después de su muerte: su propio cuerpo sería obligado a permanecer eternamente bello e inmutable, a transformarse en una obra de arte total, en la cual el sujeto representado y su representación se fundirían de manera completa y definitiva.

Sin embargo, mucho más interesante que la estetización de la muerte de Eva, sigue siendo la de su vida, y los significados políticos que tal operación contenía. Su origen social popular la aproximaba a las masas; su estética del lujo y el exceso la alejaban de ellas: en esa mezcla de proximidad y lejanía, de cotidianidad y excepción, radicaba la aceptación y la fascinación que despertaba. Su estética era el emblema de su éxito y el signo de su diferencia, pero a la vez despertaba la identificación con ella de cualquier «mujer de pueblo», como gustaba llamarse.

En el complejo derrotero seguido por su mito, la «Evita monotonera» de los años 70 presentaba una particularidad: era una Eva sin estética. No en vano, antes que la Eva oficial de *chignon*, *bijouterie* frondosa y traje oscuro, los jóvenes preferían una Eva informal, la del pelo suelto y al viento, que sonreía soñadora como una adolescente y cuya mirada, al eludir la cámara, parecía avistar el porvenir. Al elegir esta imagen, los jóvenes peronistas quisieron borrar toda estetización sobre Eva, denunciándola como máscara o como elemento irrelevante, que ocultaba a la Eva profunda y verdadera.

Pero, como ocurre en todos los mitos, «continente» y «contenido», no resultarían tan fácilmente diferenciables. Así lo demuestran las re-visitas al mito de los años 90, donde la estética personal de Eva vuelve a primer plano, y continúa siendo uno de los elementos que lo identifican. Ello ocurre no sólo en la «Evita» hollywoodense de Alan Parker, sino en la «Eva Perón» local de Juan C. Desanzo. Pero la reivindicación de la estética kitsch de Eva Perón, tanto en estos films como en la modas de ropa, peinados y cosméticos generada en los Estados Unidos, se encuentra ahora sustentada por una sensibilidad «camp», que se viene extendiendo desde los años 60 y en la cual la reivindicación del kitsch del pasado es entendida como un signo de refinamiento estético.



La mirada construye su objeto: la Eva kitsch es diferente de la Eva camp. Así, esta nueva aceptación de la estética de Eva, en contextos que ya no generan resistencias a ella, es una aceptación posibilitada por la distancia histórica y no exenta de cierta carga irónica. Estos rasgos la diferencian tanto de las miradas resistentes de los años 70 como de las más espontáneas y directas de los 50; sobre estas últimas se centrará este análisis.

### **Bizarreries**

El ícono Eva Perón no sólo estuvo anclado a su imagen personal, sino que alrededor de su figura se desplegó una más amplia imaginación visual. Dentro de ella, nos interesa especialmente el rol jugado por la arquitectura ligada a Eva Perón o producida por la Fundación Eva Perón (FEP). Nos referimos a las estéticas arquitectónicas empleadas en su nombre o alrededor de su figura: el rústico californiano de sus programas sociales, como los hogares de tránsito o los hogares-escuelas –la Ciudad Infantil o la Ciudad Estudiantil–, y el neoclásico de la sede central de la institución o del monumento proyectado a su muerte, consistente en una colosal escultura de un «Descamisado». Excepcionalmente, en algunos hogares –como en el caso del Hogar de la Empleada– predominó una decoración afrancesada.

Tanta importancia tuvieron estas imágenes que, algunos autores, aproximándose a esa arquitectura han creído saber algo de la persona Eva Perón: «Era la arquitectura que a ella le gustaba: Perón hacía construir monoblocks, y Evita, chalets encantadores», dice Alicia Dujovne Ortiz en una biografía reciente<sup>3</sup>. En ninguno de los dos casos existen pruebas de estas afirmaciones; se sabe, en cambio, que la obra de la FEP era sostenida por un equipo de técnicos para los cuales Eva Perón se asemejaba más a la figura del cliente –al cual hay que interpretar y conformar– que a la del promotor o a la del director –a las cuales hay que obedecer. Como en el caso de la presentación corporal de Eva Perón, la tentación de sobredimensionar el papel jugado por su propia subjetividad –tentación a la cual sin duda la figura invita–, conduce a confundir sus objetivos y a aplanar sus significados. Si hay alguna «verdad» que podamos extraer del mito Eva Perón, ella radica en sus formas de operar, es decir en la relación que entabló con la sociedad y en lo que el mito logró despertar, conmover o movilizar en ella.

En tal sentido, es necesario hacer una aclaración básica: que la obra de la FEP, además de haber sido enorme en términos cuantitativos, fue mucho más amplia en términos estéticos que lo que usualmente se recuerda<sup>4</sup>. Así, contó con obras modernistas, como algunos hospitales o el comedor de la Universidad de La Plata.

Pero, excepto los especialistas en el tema, ¿quién asocia estas últimas obras con Eva Perón?

En cambio, son tres las obras que han quedado fijadas en el imaginario colectivo: la Ciudad Infantil (1948-49), la sede de la FEP (1950 en adelante) y la tumba-monumento (1952 en adelante). Ellas están vinculadas por un común carácter extraño, por ser rarezas arquitectónicas, curiosidades, *bizarreries*. Se trata de obras caracterizadas por una común inadecuación estética, en tiempo, tamaño o contexto, uno de los elementos en que se funda el carácter kitsch de esta arquitectura: una ciudad lilliputiense, un templo dórico a destiempo y un monumento-coloso. Promovido por un poder político, a fines de los años 40 y principios de los 50, cuando la megalomanía estética o el pintoresquismo alambicado eran vistos como pesadillas generadas por el enrarecido clima político de los años 30, este verdadero «créase o no» arquitectónico resulta sorprendente.

Su carácter extraño y excepcional alentaba por un lado la burla o la ironía de los sectores sociales medios y altos. Pero también, al despertar la curiosidad y la fantasía, era el responsable de que estas obras quedaran ligadas a la figura de su promotora y se fijaran rápida pero indeleblemente en la memoria popular. En tal sentido, cabe destacar el increíblemente breve lapso de menos de diez años en que esta obra se produjo y difundió. Acuciada por la necesidad de obtener réditos inmediatos, la FEP buscó estéticas capaces de suministrar «belleza instantánea». Aunque se niegue la calidad estética de obras fundadas en tales atributos, es posible afirmar que estas obras fueron efectivas, ya que cumplieron su cometido: ser inolvidables.

Esta arquitectura banal desde el punto de vista estético, presenta un anclaje profundo en los imaginarios sociales y en fantasías colectivas. Poseía una gran capacidad de sugestión, ya que tenía la capacidad potencial de promover en su público la «parodia de catarsis», expresión a través de la cual Adorno ha definido los efectos del kitsch, que es retomada en otros términos por las expresiones de Calinescu transcriptas en el acápite de este texto: alentar cierto «ensueño», desatar cierta «fantasía», y despegar al espectador de los datos del mundo de la vida cotidiana.

En tal sentido, la continua referencia de la propaganda de la FEP al mundo de la ilusión y de los cuentos infantiles, no sólo habla de los niños como destinatarios privilegiados de sus obras, sino también de la apelación a un público cuyas expectativas y capacidades estéticas podían no exceder a las de un niño. Recordemos, al respecto, que en tanto la obra de Eva Perón se dirigía explícitamente a los sectores más pobres de la sociedad, los «desposeídos», apelaba conscientemente a un público con escaso instrumental y referencias estéticas en sentido estricto. El carácter de extravagancias de estas obras era una manera de interpelar, a



Fundación Eva Perón, Ciudad Infantil (Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, *Ciudad Infantil*, Buenos Aires, 1950).

través de la forma y a través de la estética a este público, cuya aproximación a la forma debía ser en gran medida extra-estética, o fundarse en patrones estéticos muy conocidos y difundidos. Si a través de estas obras se deseaba transmitir valores estéticos, el resultado de esta operación debía desembocar necesariamente en las formas del kitsch en arquitectura.

Retomaremos el último punto posteriormente. Antes conviene aclarar que la banalidad estética de esta arquitectura no debe ser confundida con una falta de densidad de significaciones políticas y sociales –tema que se abordará más adelante– ni tampoco con ausencia de complejidad técnica en los programas. Por el contrario, estas *bizarreries* eran programas técnicos complejos y elaborados, alejados de la improvisación o la casualidad, que en realidad fundían en cada uno de ellos varios programas preexistentes a la vez que contemplaban los significados que se desprendían de su localización urbanística.

### Programas arquitectónicos

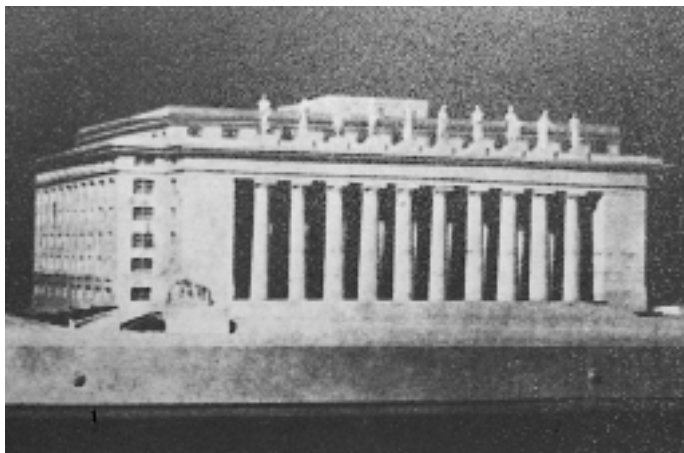
La Ciudad Infantil era a la vez hogar-escuela, jardín de infantes –programa pedagógico aún poco desarrollado en Argentina–, «aldea infantil» –proyectos de la década del 30 para hogares-escuela en el interior del país desarrollados por el Consejo de Educación–, y ciudad lilliputiense, –imagen asociada a las fantasías infantiles y al mundo del esparcimiento popular (exposiciones, parques de diversiones, etc.)– donde la miniaturización era un tema frecuente. Muy próxima a ella, en el Bajo Belgrano, y dentro del mismo estilo arquitectónico, se instaló poco después la Ciudad Estudiantil, resultando dos intervenciones de envergadura en un sector urbano poco consolidado. En 1952 el intendente Sabaté

dictó una ordenanza que disponía que las nuevas construcciones del área siguieran los lineamientos arquitectónicos esbozados por las obras de la FEP.

La sede de la FEP constituía, por un lado, la centralización espacial de las funciones de la institución, pero, por otro, era un monumento a su promotora y el principal símbolo de su poder. Si los programas representaban el amor de Eva a su pueblo, la sede expresaba su poder sobre la sociedad. Así se pasaba de lo doméstico a lo áulico, de la pequeñez y el detalle a la gran dimensión, este último tema exasperado en caso de su Monumento.

Su localización urbana, frente a la CGT, también era un elemento de fuerte valor simbólico, que intentaba crear un «polo peronista» en la ciudad, una «marca» de la política en la imagen y los usos de la ciudad. Es sabido que sus formas remiten a la Facultad de Derecho, proyecto de 1938, pero inaugurado por el peronismo. La Facultad de Derecho, a su vez, seguía los lineamientos estilísticos del anterior proyecto de la embajada argentina en Berlín, que debía adaptarse a la regulación estética establecida para la capital por Albert Speer. Retomar estas formas en 1950 era sin duda un anacronismo, basado en la necesidad de encontrar formas potentes y fácilmente reconocibles.

Con respecto a la Facultad de Derecho, la FEP agregaba un programa escultórico patriótico (San Martín, la Patria, la Libertad, la Justicia, etc.), que hacía ingresar a Eva Perón en el panteón de próceres de la patria. Sus consideraciones estilísticas no superan el debate del Centenario: para 1950, este imaginario patriótico y sus formas tradicionales de representación eran patrimonio más de los libros de lectura escolares que de los monumentos –cuyas técnicas y medios de representación se habían modificado sustancialmente<sup>5</sup>. Como se observará también en otros ejemplos, la



Fundación Eva Perón, Sede Central (Archivo General de la Nación).



Monumento a Eva Perón, proyecto (Archivo General de la Nación).

arquitectura de la FEP no vacilaba en ser anacrónica: sus imágenes se sostenían en cierta actitud predatoria con respecto a la cultura del pasado, que buscaba libremente sus referencias dentro de universos formales y temporales amplios.

El Monumento a Eva Perón también combinaba varios temas: era monumento a los caídos –antiguo tema actualizado con el final de la segunda guerra mundial, al que el peronismo no deseaba sustraerse aunque sólo podía exhibir algunos trabajadores fallecidos accidentalmente en la campaña electoral de 1946–, monumento al «descamisado» –forma que tomó en Argentina el imagiario del «hombre nuevo», tema recurrente de los años 30– y tumba de un líder político, –a la manera de *Les Invalides* en París, obra que Eva Perón había admirado. La fusión de estos temas se realizó después de la muerte de Eva Perón: el Monumento al Descamisado era un proyecto temprano del peronismo, –para el cual se habían realizado colectas y recaudaciones de fondos– pero que para 1952 no había sido iniciado. Por lo tanto se decidió la fusión de los dos monumentos, hecho en el que también parecen haber incidido las observaciones estético-políticas de su escultor: León Tomassi. La figura de Eva Perón, por su carácter femenino, delicado y ligero, no podía ser representada a través de un coloso: Eva reclamaba el mármol, antes que el bronce. En su tumba-monumento, entonces, Eva estaría representada indirectamente por su pueblo, emblematizado en una figura masculina. En este contexto de sobredeterminación estilística –tema que se tocará posteriormente–, las objeciones de Tomassi eran absolutamente razonables.

Además, en el cambio de programa del monumento, también cambió su localización urbanística, adoptando la que con precisión, y siguiendo una larga tradición, correspondía a un coloso: la orilla del río, próxima a la residencia presidencial, desplazando

al anterior emplazamiento en Plaza de Mayo. En su versión final, los temas iconográficos y la localización urbana que el monumento desarrollaba lo cargaban de un significado ambiguo, ya que parecía más un monumento a un líder vivo –Perón, el primer trabajador cuyo parecido con el «Descamisado ideal» era inculcable– antes que santuario destinado a la muerta amada.

De esta forma la figura de Eva Perón se convertía en un núcleo generador de una imagería arquitectónica «bizarra», basada en una combinación de realismo –más precisamente figuración– y fantasía. Este hecho era comprendido por ciertos sectores de la sociedad, que elaboraban respuestas encaminadas en la misma línea. Así, por ejemplo, un trabajador-inventor peronista podía crear un «reloj peronista», donde cada hora estaba señalada por una «obra peronista»: edificios y chalets californianos<sup>6</sup>. A la muerte de Eva Perón, numerosas representaciones la presentarían con la aureola y los atributos de los santos, siguiendo la iconografía católica, tal como lo había hecho la obra escultórica de su monumento, al menos en lo que correspondía a la representación de Eva<sup>7</sup>. En 1953, un ingeniero civil ex-vicegobernador cordobés, Ramón Asís, publicaba un folleto llamado «Hacia una arquitectura simbólica justicialista», donde, «inspirado en Eva Perón», proponía realizar edificios públicos con forma de colosales esculturas de Perón y Eva<sup>8</sup>.

El peronismo se cuidó de seguir el camino indicado por Asís, ya que no desplazó a la arquitectura del estado la imagería que reservaba a Eva Perón. Asís trasponía los límites que el peronismo aceptaba trazar a sus sueños, pero sin duda se basaba en ellos. Evidentemente, la sociedad percibía que existía alrededor de Eva un núcleo de fuerte estetización de la política, que daba rienda suelta a una fantasía formal que no abarcaba la producción arquitectónica y visual de todas las áreas de gobierno.

## Lujo

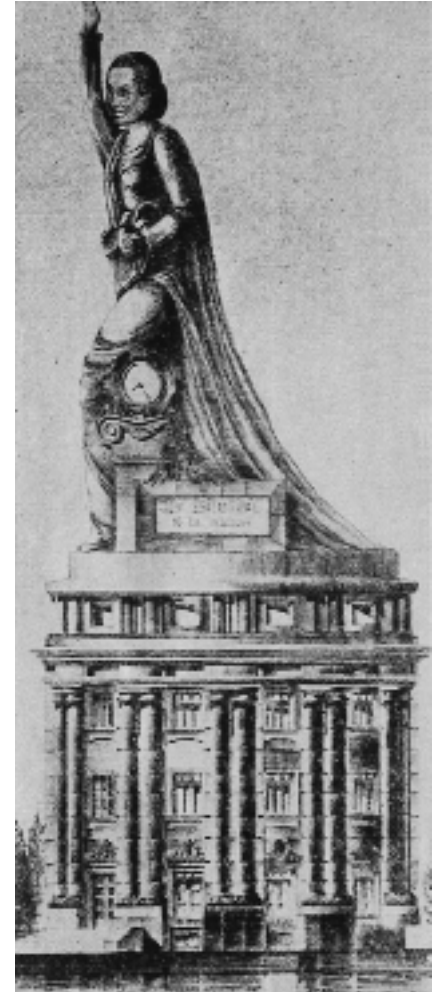
Otra de las hipótesis que estas reflexiones intentan esbozar es que, aunque no era su propósito exclusivo, en estas obras se trataba de ofrecer «belleza» –lo que se consideraban formas de la belleza aceptadas socialmente– o, más precisamente, placer estético a un público anteriormente excluido de ella. La idea de «derecho a la belleza» nunca estuvo formulada explícitamente, sin embargo, en ella podría encontrarse una importante clave de lectura para este conjunto de obras, que se diferencia netamente de la producción estatal del peronismo. Explicaría la insistencia de esta arquitectura en un «plus» de calidad, en elementos «gratuitos», «inútiles», en el exceso.

Sabemos que este conjunto de elementos tenía un propósito político concreto, que explicaba Eva Perón al hablar del «lujo» dirigido a los sectores populares como elemento compensador de un proceso histórico de despojo y olvido<sup>9</sup>. La arquitectura, sobre todo la de los programas sociales, era también la imagen de la vida familiar y la felicidad a ella asociada: tal era el tipo de lujo al que apelaba este renovado tipo de acción social, y el elemento que lo cargaba de sentido político<sup>10</sup>. La crítica antiperonista también creyó en este mensaje, entendiendo que el lujo en la construcción popular atentaba contra la disciplina social, de lo cual puede desprenderse que, en tal visión política, en una sociedad «ordenada», el logro de placer estético no es una actividad propia del mundo popular.

Según *Mundo peronista*, los jóvenes habitantes de la Ciudad Estudiantil afirmaban: «vivimos como reyes»<sup>11</sup>. Esto significaba que habitaban las formas de los espacios del ocio de los sectores medios: tal era la idea del «lujo» que empleaba la FEP. El detalle innecesario, la superabundancia de elementos, la exaltación del pintoresquismo, tenían por objeto añadir un «plus» a la obra, que indicara que ella no era una arquitectura «mínima». Recordemos que este tipo de formas ya tenían algo más de 20 años de desarrollo sobre todo en la arquitectura doméstica, sobre todo en viviendas suburbanas, de fin de semana o veraneo. Inicialmente habían sido empleadas por los sectores altos, pero en los años 30, los sectores medios se habían sumado a este gusto por el habitar pintoresco, asociado a los espacios del ocio y del esparcimiento: la expansión de Mar del Plata y sus chalets californianos en la década es un buen ejemplo de ello. El gusto kitsch de los sectores medios y altos había encontrado en el pintoresquismo rústico un amplio campo de desarrollo.

Observemos un caso de la forma en que el «estilo californiano» se adecuaba a las intenciones políticas de la FEP: la fachada del edificio principal de la Ciudad Estudiantil. Un bloque de planta rectangular se cubría con siete situaciones de tejados distintas; la

Ramón Asís, edificio destinado a laboratorios, 1953 (*Hacia una arquitectura simbólica justicialista*, folleto, Buenos Aires, 1953).



verticalidad de la torre rompe el efecto de horizontalidad producido por el conjunto; los espacios semiexteriores (porches y galerías) ensayaban una amplia gama de soluciones, formales y materiales: arcos de medio punto, arcos rebajados, pórticos de madera de líneas rectas. Ninguna situación formal podía imponerse como repetitiva, ya que siempre se introducía un quiebre, un detalle o un cambio que remitía a la idea de variedad. Un interior del mismo edificio, organizado alrededor de un hogar, muestra la forma en que eran utilizados los materiales: columnas revestidas en piedra tipo Mar del Plata de tamaños diversos, vigas con cantelas recubiertas en madera «hachada», chimenea de ladrillo, piedra y madera, bancos fijos en machimbre de listones horizontales y revestimiento de los muros en listones verticales. Conjuntos densos y apretados; contrastes de texturas, colores y materiales acentuados por el recurso propio de la arquitectura rústica de aumentar

las secciones y el tamaño de los detalles. Esta era una arquitectura del exceso, porque, como los depósitos de la FEP –abarrota- dos de juguetes, ropa o menaje–, se proponía como una especie de «cuerno de la abundancia» a disposición de los desposeídos.

Pero, como plantea Calinescu en la cita que encabeza estas reflexiones, estas características no pueden ser subsumidas exclusivamente en la búsqueda de prestigio social, ni tampoco, agregaríamos, en una lectura de la arquitectura en clave política. Ellas también expresan el reconocimiento de una dimensión de la existencia humana que en general es soslayada por las políticas públicas. La obra de la FEP creaba medios físicos fuera de las condiciones burocráticas de la producción estatal. Esta consideración ampliaría el carácter redistributivo de las operaciones: lo que se redistribuye, además de símbolos de prestigio o ascenso social, es también placer estético.

## Kitsch

El programa estético de la FEP era un programa redistributivo, y por lo tanto tendía a la reapropiación y resignificación de formas existentes, antes que a la creación de formas nuevas. En otras palabras, cuanto más convencional y poco innovadora fuera esta arquitectura, mejor cumpliría su objetivo político. Era un arte, como ha dicho Harold Rosenberg sobre el kitsch, previsible en todos sus aspectos: reglas, efectos y gratificaciones<sup>12</sup>.

Observando la producción en su conjunto, se constata un evidente carácter ecléctico. Pero es necesario subrayar que tal eclecticismo nunca se desarrollaba dentro de la misma obra: no se producía una mezcla de estilos, sino una coexistencia de los mismos en relación con distintos programas arquitectónicos. En realidad, como se ha observado en el punto anterior, se combinaban pero no se mezclaban, dos tipos de kitsch: el «kitsch de mercado», basado en las estéticas pintoresquistas o afrancesadas (en los programas sociales) y el «kitsch de la propaganda política», centrado en una banalización de las estéticas de lo sublime (en la sede y el monumento)<sup>13</sup>.

De esta forma, el eclecticismo en torno a Eva Perón tenía una lógica rigurosa y precisa, ya que se trataba de una producción increíblemente respetuosa de las convenciones estilísticas. La obra que era clásica respetaba la convención estrictamente, desde las esculturas hasta el cielorraso; de la misma forma procedía la que adoptaba un carácter rústico. En tal sentido, podría decirse que un elemento común a todas estas obras era la sobredeterminación estilística: lo que se ponía en juego, más que un estilo, parecía ser el estereotipo de un estilo, sin márgenes de ambigüedad en cuanto a su definición.

Fundación Eva Perón, hogar de tránsito (Archivo General de la Nación).



Fundación Eva Perón, Ciudad Estudiantil (Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, *Ciudad Estudiantil*, Buenos Aires, 1950).



Lo paradójico de esta férrea racionalidad interna de las obras era su anacronismo, ya que esta propuesta se desarrollaba en un contexto donde el concepto de «estilo» había perdido su valor estético, porque la rigidez de las normas ya se había perdido. Las revistas populares, por ejemplo, instaban a combinar en un mismo ambiente mobiliario de distintas épocas, con criterio «moderno»: la uniformidad no era un valor. En tal sentido, y aunque esta afirmación suene extraña en relación con la arquitectura que observamos, la propuesta era «un llamado al orden». Sin duda era una propuesta antimodernista, pero no anti-moderna: como se ha planteado en numerosas oportunidades, el kitsch es un fenómeno esencialmente moderno.

Si esto poco tenía que ver con los consejos de decoración en boga en la época, tampoco tenía que ver con el kitsch popular, con el «bricolage» decorativo del pobre: era en cambio un kitsch exquisito, refinado, casi atemporal, que se proponía educar en el «buen gusto», a través de patrones más asociados a la clase media que a los gustos populares. Se trataba de una operación de ordenamiento y distinción, pero dentro de los límites del gusto de la clase media: tal era su universo de referencia.

En tal sentido, teniendo en cuenta que estas obras se dirigían a un público popular, no es posible desconocer el carácter pedagógico del kitsch, cuyas relaciones con el arte –en general– siguen siendo complejas y ambiguas<sup>14</sup>. En todo caso, la discusión pasaría por pensar si este kitsch abría un camino de apreciación estética o si en realidad clausuraba sus posibilidades al mismo tiempo que las esbozaba. En otras palabras, si este inicio lo era realmente o si constituía un fin.

Esta es una discusión de carácter sociológico más amplio que no podemos abrir aquí, y cuyo debate profundo posiblemente exceda también las intenciones de sus promotores, guiados centralmente por propósitos propagandísticos mucho más inmediatos. Al respecto, aunque aquí interesa más destacar la apertura de un campo que los efectos posibles de dicha apertura, frente a esta arquitectura que pretendía enseñar a través del disfrute de las formas, queda planteada una serie de preguntas concatenadas: en rigor, ¿puede la política introducir al espectador en el plano estético?, ¿se aprende a través del placer? o en otros términos: en un proceso de percepción estética, ¿el placer es un punto de partida y un camino, o es en realidad, un punto de llegada?

## Notas

1. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1995, p. 28 (1ª edición, 1977). La traducción es nuestra.
2. Estas afirmaciones, que considero válidas en lo esencial, pueden matizarse en el caso del ensayo de Juan José Sebreli (*Eva Perón, ¿aventurera o militante?* La Pléyade, Buenos Aires, 1971) y los estudios de Julie Taylor (*Eva Perón: los mitos de una mujer*, Buenos Aires, 1981) y Marisa Navarro y Nicholas Frazer (*Eva Perón*, Bruguera, Buenos Aires, 1982). Un interés iconográfico preciso recién se observa en algunos trabajos recientes como la compilación realizada por Fernando D. García, Alejandro Labado y Enrique C. Vázquez, con relato de Matilde Sánchez, *Evita. Imágenes de una pasión*, Planeta, Buenos Aires, 1997.
3. Alicia Dujovne Ortiz, *Eva Perón. La biografía*, Aguilar, Buenos Aires, 1995, p. 225.
4. La obra de la FEP incluyó: tres hogares de tránsito (asilos de la Sociedad de Beneficencia refaccionados y reestructurados); seis hogares de ancianos; El Hogar de la Empleada; veintidós hogares escuelas; veintiséis hospitales; la Ciudad Infantil, la Estudiantil y dos ciudades universitarias; la urbanización de la ciudad de Las Cuevas (Mendoza); varios conjuntos de vivienda y planes escolares (ejecutados por el MOP, pero, según la propaganda política, financiados por la FEP), la administración y operación de tres colonias de vacaciones (construidas por el MOP), el edificio sede de la CGT y el de la propia institución.
5. Sobre el imaginario patriótico en los monumentos, ver el artículo de Adrián Gorelik, «La belleza de la patria», en esta misma publicación.
6. *Mundo Peronista*, N° 45, julio de 1953, pp. 25-26.
7. Ver, por ejemplo, «Evita Madona de América»: laca expuesta en la galería Van Riel, o el Monumento a Eva Perón propuesto para ser erigido en el Líbano, por la confederación de entidades libanesas en Argentina, en la documentación del Archivo General de la Nación, Sección Documentos Gráficos, referida a Eva Perón.
8. Ramón Asís, *Hacia una arquitectura simbólica justicialista*, Buenos Aires, 1953.
9. «(...) Mis “hogares” son generosamente ricos... más aún, quiero excederme en esto. Quiero que sean lujosos. Precisamente porque un siglo de asilos miserables no se puede borrar sino con otro siglo de hogares “excesivamente lujosos”. Sí. Excesivamente lujosos. (...) No, no tengo miedo (de que los pobres se acostumbren a vivir como ricos). Por el contrario; yo deseo que se acostumbren a vivir como ricos... que se sientan dignos de vivir en la mayor riqueza... al fin de cuentas todos tienen derecho a ser ricos en esta tierra argentina... y en cualquier parte del mundo. El mundo tiene riqueza disponible como para que todos los hombres sean ricos. Cuando se haga justicia no habrá ningún pobre, por lo menos entre quienes no quieren serlo... ¡Por eso soy justicialista...! (...) En lo que las obras son mías es en el sello de indignación ante la injusticia de un siglo amargo para los pobres». Eva Perón, *La razón de mi vida*, Peuser, Buenos Aires, 1952, pp. 211, 212 y 213.
10. «Hemos querido hacer un verdadero hogar y si algún día nos tocara vivir en (esta casa), confieso que nos sentiríamos como en nuestra propia casa. (...) ha sido posible convertirla en un paraíso alegre y confortable, para que todos encuentren en este hogar la felicidad que no han hallado en otros.» Eva Perón, «Palabras pronunciadas el 3 de abril de 1948 al inaugurarse el primer hogar de tránsito que llevó el nombre de Evita», *Discursos completos*, Megafón, Buenos Aires, 2 tomos, tomo 1, pp. 204 y 205, p. 204.
11. «Esta obra de amor», *Mundo Peronista*, N° 24, 1º julio de 1952, pp. 28-30.
12. Harold Rosenberg, «Pop Culture: Kitsch Criticism», *The Tradition of the New*, Da Capo Press, New York, 1994, p. 266 (1ª edición 1959).
13. Esta es una de las distinciones que se ha propuesto dentro del amplio universo del kitsch. Matei Calinescu, op. cit., p. 236.
14. «Se ha descuidado, por lo general, la función pedagógica del kitsch, por las innumerables connotaciones negativas de éste y por la tendencia instintiva de todos los que escriben a sobreestimar su propio juicio estético. En una sociedad burguesa, y más generalmente en una meritocrática, el pasaje por el kitsch es el *pasaje normal* para acceder a lo auténtico, y aquí la palabra «normal» no implica ningún criterio de valor sino un aspecto estadístico. El kitsch proporciona placer a los miembros de la sociedad de masas, y mediante el placer, les permite acceder a exigencias suplementarias y pasar del sentimentalismo a la sensación. Las relaciones entre art y kitsch son, por lo tanto, particularmente ambiguas. (...) El kitsch sigue siendo, esencialmente, un *sistema estético de comunicación masiva*.» Abraham Moles, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 78. (1ª edición, 1971). Subrayado en el original.

# Universidad Torcuato Di Tella

## Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

### Actividades 1997

#### Muestras

**La obra del estudio Richter et Dahl Rocha (Suiza)**

Fundación PROA.

Realizada del 15 de marzo al 30 de abril de 1997.

**La obra de Sesostres Vitullo en la Universidad Torcuato Di Tella**

Fundación PROA.

Realizada del 15 de marzo al 30 de abril de 1997.

**La obra de Lebbeus Wood (USA)**

Fundación PROA.

Noviembre de 1997.

**El espacio invisible**

Exposición de los trabajos premiados en el concurso «El espacio invisible» y de los proyectos producidos en el marco del ciclo «Repensar la Casa».

Casa Curuchet, La Plata. Setiembre de 1997.

**La obra de John Hejduk (USA)**

Exposición de la pieza realizada en el marco del «Proyecto Hejduk».

Fundación PROA. Diciembre de 1997.

**La obra reciente de Rafael Viñoly (USA/Argentina)**

Fundación PROA.

Marzo de 1998.

#### Ciclos

##### Ciclo 1: Repensar la casa

###### Seminarios

**El diseño y la provisión de alojamiento en los Estados Unidos desde 1870 hasta nuestros días**

Prof. Peter Rowe (USA).

UTDT. Del 4 al 8 de agosto de 1997.

**La habitación en Francia: distribución, dispositivos y modos de vida**

Prof. Monique Eleb (Francia).

UTDT. Del 11 al 15 de agosto de 1997.

**La casa moderna en la Argentina**

Profs. Anahi Ballent (Argentina), Jorge Liernur (Argentina) y Ana María Rigotti (Argentina).

UTDT. Del 28 de agosto al 2 de setiembre de 1997.

Subciclo: **El espacio invisible, representaciones de la intimidad doméstica contemporánea**

*Evento 1:* Convocatoria a cuatro jóvenes arquitectos, para producir propuestas innovadoras de vivienda individual en distintos contextos urbanos.

Agosto de 1997.

*Evento 2:* Concurso para estudiantes *El espacio invisible*, sobre los mismos parámetros que el evento anterior.

Agosto de 1997.

*Evento 3:* Seminario de debate de las distintas propuestas.

Setiembre de 1997.

*Evento 4:* Muestra de los trabajos.

A realizarse en la casa Curuchet de La Plata.

Setiembre de 1997.

##### Ciclo 2: La ciudad contemporánea: Berlín

En colaboración con el Instituto Goethe de Argentina.

**Seminario prof. Kohlbrenner (Alemania)**

UTDT. Octubre de 1997.

**Taller de intervención urbana arq. Matthias Sauerbruch (Alemania)**

UTDT. Octubre de 1997.

#### Seminarios y Conferencias

**Ciclo de conferencias: Arte y Arquitectura**

Fundación PROA.

Realizado en marzo y abril de 1997.

Conferencia: *La obra del estudio Richter et Dahl Rocha*.

Arq. Ignacio Dahl Rocha (Suiza).

Conferencia: *La arquitectura contemporánea en Suiza*.

Prof. Jacques Gubler (Suiza).

Conferencia: *Monumentos y espacio público en Buenos Aires*.  
Prof. Adrián Gorelik (Argentina).

Conferencia: *Arquitectura y representación en el primer gobierno peronista*.  
Prof. Anahi Ballent.

**Seminario Partido vs. Configuración**  
Prof. Jacques Gubler.  
UTDT. Marzo de 1997.

**Seminario: Belleza y Arquitectura**  
Profs. (Argentina): Noemí Adaggio, Fernando Aliata, Anahi Ballent, Fernando Caccopardo, Alejandro Crispiani, Silvia Dócola, Eduardo Gentile, Adrián Gorelik, Jorge Liernur, Silvia Pampinella, Ana María Rigotti, Javier Saez, Claudia Shmidt, Graciela Silvestri, Gustavo Vallejo, Graciela Zuppa.  
UTDT. Abril de 1997.

**Simposio Nuevos Museos**  
Ponentes invitados: arq. Giuseppe Caruso (Italia), arq. Pablo Beitía (Argentina), arq. Claudio Vekstein (Argentina), arq. Paulo Mendes da Rocha (Brasil).  
4, 5 y 11 de julio de 1997.

**Conferencia: La tradición Beaux-Arts en la arquitectura francesa contemporánea**  
Prof. Jean Louis Cohen (Francia).  
UTDT. 14 de agosto de 1997.

**Seminario: Para una historia del espacio público en Buenos Aires**  
Prof. Adrián Gorelik.  
UTDT. Octubre de 1997.

**Seminario: La ciudad desde el cine**  
Prof. Rafael Filippelli (Argentina).  
UTDT. Noviembre de 1997.

**Seminario de economía urbana**  
Con profesores invitados de Estados Unidos e Italia.

## Talleres

**Taller de arquitectura Ignacio Dahl Rocha**  
UTDT. Marzo y abril de 1997.

**Taller de crítica de proyectos Clorindo Testa (Argentina) y Jorge F. Liernur**  
UTDT. Mayo de 1997.

**Proyecto John Hejduk**  
Desarrollo del proyecto y construcción de una de las arquitecturas experimentales de John Hejduk.  
UTDT. De junio a diciembre de 1997.

**Taller de experimentación proyectual Claudio Vekstein**  
UTDT. Junio y julio de 1997.

**Taller de arquitectura Giuseppe Caruso**  
UTDT. Julio y setiembre de 1997.

**Taller de experimentación proyectual Gerardo Caballero (Argentina)**  
UTDT. Setiembre de 1997.

**Taller de arquitectura Rafael Viñoly**  
UTDT. Octubre de 1997.

**Taller de experimentación proyectual Pablo Beitía**  
UTDT. Octubre de 1997.

**Taller de crítica de proyectos Justo Solsona (Argentina)**  
UTDT. Noviembre de 1997.

## Publicaciones

**Catálogo exposición estudio Richter et Dahl Rocha**  
UTDT/Fundación PROA.  
Marzo de 1997.

**Publicación del proyecto Hejduk**  
En colaboración con la Cooper Union School of Arts of New York.

---

Próximo número: **Naturaleza**.

**Block** recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

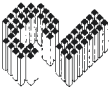




El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea  
es patrocinado por las siguientes empresas:



**Alcoa Alusud SAIC**



**Constructora Iberoamericana SA**



**La República Seguros SA**



**Moravec Rocella SA Exxal**



**Tecno Sudamericana SA**

---

Agradecemos la colaboración de:

Fondo Nacional de las Artes

Obras Civiles SA

Interieur Forma SA

Siderca SA

Cantidad de ejemplares: 1000  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel Ore plus de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 250 g

Composición y películas: NF Producciones gráficas  
Impresión: Sacerdoti SA Talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual en trámite  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 25

