

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
Anahí Ballent
Alejandro Crispiani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Nelson Brissac Peixoto
Carlos Rabinovich
Michael Hays

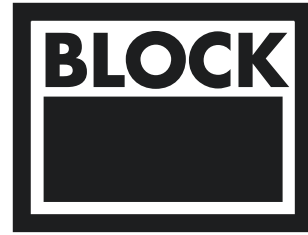
BELLEZA

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

La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño en la Argentina

En la muy incipiente historia del diseño en la Argentina, es un hecho aceptado el remontar el origen de las primeras especulaciones sistemáticas con respecto al mismo y los primeros ensayos de una práctica de proyectación de objetos de uso cotidiano basada en un determinado programa teórico, al momento de surgimiento y consolidación de las corrientes del Arte Concreto a finales de los años 40 y principios de los 50. Se sostiene que el debate sobre el diseño se instala en la Argentina en ese particular momento en que cristaliza el grupo Arte Concreto-Invención, con Tomás Maldonado y Alfredo Hlito como principales protagonistas, y en la decidida expansión hacia el campo de las disciplinas proyectuales que derivaría, entre otros emprendimientos, en la formación del grupo *Organización de Arquitectura Moderna*, del que formaron parte arquitectos como César Janello, Gerardo Clusellas y Horacio Baliero, entre otros, y en la creación de la revista *Nueva Visión* en los años 50. Se trata de una hipótesis aceptable y aún atractiva, si se la mantiene estrictamente en los términos enunciados, si se toma este episodio en lo que tuvo de importancia en la teoría sobre el diseño en nuestro país.

Efectivamente, uno de los riesgos que la aceptación de la hipótesis enunciada en un principio conlleva es el sobredimensionamiento que la experiencia de *Nueva Visión* y el grupo OAM adquieren en el desarrollo del diseño, y en algún grado de la arquitectura, en nuestro país. Sobredimensionamiento proveniente en no poca medida del papel central en el ámbito internacional que alcanza a ocupar Tomás Maldonado a partir de su desempeño como director de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, pero también del hecho de que la corriente del arte concreto rápidamente alcanzó prestigio y se instaló en la historia del arte argentino y, debido quizás a que llenaba tan acabadamente los requisitos que debía cumplir una vanguardia a los ojos de la crítica de los años 50, comenzó a ser historiada en pleno desarrollo¹. Por otra parte, cabe señalar que los primeros ensayos más o menos abarcativos sobre historia del diseño en Argentina provinieron de quienes habían sido integrantes de esos círculos o habían estado cercanos a ellos².

Si bien puede resultar evidente, es necesario subrayar que lo novedoso de lo ocurrido en relación con el concretismo fue la búsqueda de una fundamentación teórica e ideológica para lo

que podríamos llamar el «diseño moderno» en la Argentina, no su práctica específica, que contaba ya con un cierto grado de avance. Es en gran medida un error que se comete al aceptar la hipótesis mencionada al principio, el reducir simplemente al papel de antecedente a la no escasa producción de diseño moderno que se da con anterioridad al concretismo y sus derivaciones, o simplemente asimilarlo a las pautas proyectuales de éste. Esto es muy claro en relación con toda la producción de los años 40, principalmente las piezas creadas por el grupo Austral, con el sillón BKF como ejemplo paradigmático, y también en el mobiliario ideado por Antonio Bonet y Amancio Williams, por citar algunos casos. El hecho de que de alguna manera estos diseños hayan sido promocionados en los años 50 por el grupo de arquitectos y diseñadores vinculados al arte concreto, no los asimila a la producción de esta corriente, por más que así fueran mostrados en distintas exposiciones y también en los medios editoriales en los que la misma tuviera expresión, principalmente en las páginas de *Nueva Visión*. Allí puede apreciarse justamente hasta qué punto, la sillas de Bonet o el sillón Safari de Williams pertenecen a otro momento y difieren fundamentalmente, con su alusión al diseño orgánico norteamericano de los 40 y sus guiños al surrealismo, de las piezas de un Clusellas o un Janello, claras y directas como lo querían las teorías de la «Buena forma». Aún más, si tomamos la cuestión del diseño moderno en una acepción amplia, incorporando el campo de la gráfica, el ejercicio del mismo puede hacerse remontar hasta los años 30, momento en el que, por tomar sólo un ejemplo, la revista *Nuestra Arquitectura* muestra a las claras en sus tapas y en sus páginas interiores la utilización de principios de diagramación nítidamente emparentados con la *moderna gráfica* alemana o, avanzando más en el tiempo, la particular experiencia de *Tecné* que se hace eco en su formato y en la concepción misma de la revista, del moderno diseño editorial norteamericano de los años 40, particularmente de algunas de las creaciones de Herbert Bayer de ese momento. Por excepcional que *Nueva Visión* pueda resultar, en cuanto a su calidad y originalidad como pieza gráfica, ella no es más que un episodio, hasta cierto punto tardío, en la entrada de los modernismos gráficos en la Argentina, y algo similar podría decirse de los diseños de OAM.

También, el sobrevalorar la experiencia de OAM y *Nueva Visión*, ha tendido a eclipsar más que a iluminar ciertos fenómenos históricos que se dieron en el campo del diseño en los años 50 en la Argentina, de los que ella efectivamente formó parte. Tal por ejemplo, la creación de las primeras casas de diseño moderno. Se sabe, la *Organización de Arquitectura Moderna* fue además de un cenáculo, una casa de venta de mobiliario, y formó parte de una serie de iniciativas lideradas por Maldonado, entre las que se contó la creación de la agencia de diseño publicitario Axis, por insertarse dentro de la realidad productiva. En tal sentido fue uno de los varios emprendimientos de igual naturaleza llevados adelante en esos años. Formó parte de un elenco de establecimientos, que en algunos casos continuaron experiencias anteriores como por ejemplo *Six*, creada entre otros por Juan Kurchan, u otras casas receptoras de distintas corrientes, como por ejemplo *Ilum o Harpa*, o *Interieur*. Se trató sin dudas de un fenómeno más silencioso, con un registro de difícil acceso y que no ha sido estudiado aún, pero que fue determinante de la situación de auge del diseño argentino en los años 60, década en la que estas casas incrementaron su presencia, sumadas evidentemente a otras, y cuando ya OAM había dejado de existir.

Lo excepcional de lo ocurrido en torno al arte concreto y a sus derivaciones en el campo del diseño guarda relación con la inusual densidad teórica que como movimiento artístico alcanzó el concretismo en nuestro medio, densidad teórica que de una u otra forma fuera absorbida por las disciplinas de la proyectación con las que se relacionó. Podría decirse que dotó por primera vez al diseño en nuestro país de una plataforma ideológica y de un discurso (que no podía ser más que un discurso sobre el *diseño moderno*) del que hasta el momento carecía. Lo que se decanta en la fructífera relación arte concreto/diseño que se establece desde finales de los años 40, es una determinada visión de los objetos y un determinado juicio valorativo sobre los mismos. En última instancia, y aunque así no fuera aceptado por alguno de los hacedores de este movimiento, se construye una determinada y específica noción de belleza, cuyos patrones, en líneas generales, habrían de permanecer vigentes durante casi dos décadas, gravitando decididamente en la consolidación del diseño como disciplina autónoma en la Argentina.

En el momento de gestación de esta idea de belleza, se pone en juego una categoría estética que fue determinante en los inicios del arte concreto en la Argentina, y sobre la que éste cimentara sus relaciones con el campo de la proyectación, tal es la categoría de «invención». La idea de «invención», tuvo su momento de mayor circulación y densidad en la segunda mitad de la década del 40, esfumándose rápidamente del horizonte teórico ya hacia finales de la misma. Fue una noción central para el concretismo

argentino, cuyo grupo principal tomó en sus inicios, como se sabe, el nombre de «Arte Concreto-Invención» y cuyo documento basal fuera justamente el *Manifiesto Invencionista* del año 1946³. Caracterizó, por otra parte, ese particular momento del concretismo argentino, en los años inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial, en que este movimiento, aislado de las corrientes europeas del arte concreto en las que se inspirara y aún sin desligarse completamente de otras vanguardias de la plástica en la Argentina, intentó sus soluciones más originales y sus planteos más novedosos.

Con la categoría estética de «invención» se inicia uno de los episodios más atrayentes y ricos en términos teóricos de la historia del diseño en nuestro país, tal el desarrollo de la idea de la «Buena forma» en los años 50 y 60. Si bien este es un punto que necesitaría de una consideración más amplia y específica, no puede dejar de señalarse la importancia que las ideas de la «Buena forma» alcanzaron en nuestro país, siguiendo una línea de formación que fue en gran medida la de la *Gute Form* preconizada principalmente por Max Bill, cuya obra artística y teórica fue conocida y apreciada muy tempranamente en la Argentina. Varias de las premisas de la categoría de «invención» fueron asimiladas por las teorías de la «Buena forma» que fue alimentada asimismo, en su desarrollo durante el período señalado, por otras corrientes cercanas a la ideología original de la *Gute Form*, tales como el *Good Design* norteamericano o el *Bel Design* italiano, que por otro mecanismo, desligados en general del campo del arte y sus circuitos, se introdujeron en el país. En términos generales, puede sostenerse que la trayectoria de esta particular noción de belleza que encarnó en la ideología de la «Buena forma» y que derivara muchos de sus rasgos del concretismo, se correspondió con una tendencia bastante generalizada en la segunda postguerra, tanto en el ámbito europeo como latinoamericano, de reconocimiento del diseño como instrumento productivo y de promoción cultural, que en el caso argentino iría a germinar y a hacerse indiscutiblemente visible en los años 60.

Es evidente, asimismo, que gran parte de lo que podríamos llamar la efectividad histórica de las ideas de la «Buena forma» y de la concepción de belleza en relación a los objetos de diseño que se gesta en relación con ella, se debió a que la misma fue instrumentada por ciertas instituciones en los años 60 y penetró en el campo de la incipiente enseñanza a nivel universitario del diseño, de la mano de personajes pertenecientes, ya fuera en calidad de promotores o integrantes, a los círculos de Arte Concreto-Invención u OAM. El caso del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, creado a inicios de los 70 por Basilio Uribe, uno de los sostenedores más activos del concretismo, es a éste respecto perfectamente ilustrativo, ya que allí se sancionó y podría-

mos decir se institucionalizó, con sus exposiciones y sus premios anuales al Buen diseño, esta línea de la «Buena forma», que inspirara de hecho el decálogo del Centro.

Uno de los rasgos decisivos de la categoría de «invención», que la colocan justamente en el inicio del ciclo de la «Buena forma», es el hecho de que ella constituyó, en el período de su vigencia, la piedra basal de una aspiración central del Arte Concreto y de gran parte de los modernismos de vanguardia de la arquitectura y de las artes plásticas de nuestro siglo, la de la «unidad de las artes». Efectivamente, si bien no puede decirse que esta aspiración no hubiera aparecido antes en nuestro medio⁴, ni que el grupo Arte Concreto-Invención fuera el único en tratar de llevarla adelante en los años 40, fue en los círculos de los artistas concretos y sus promotores donde el programa de «síntesis de las artes» alcanza por primera vez en nuestro país visos de realidad, donde se intenta llevar adelante de manera más sistemática y profunda la integración de las disciplinas artísticas con las proyectuales. De las vanguardias que en los años 40 y 50 se plantearon esta meta en nuestro país, fue sin duda el concretismo la más fructífera y donde ella pudo más claramente parecer posible.

Como se sabe, la intención de lograr una síntesis de las artes fue una de las piedras basales del movimiento del Arte Concreto en su totalidad, que, a partir de la reducción de las distintas formas de manifestación de la experiencia estética a sus elementos esenciales y estrictamente constitutivos, buscó establecer un principio, en algún sentido absoluto, que regulara la creación artística en todas sus vertientes. Se planteó como una práctica experimental e investigativa con una validez universal, que abarcara tanto a la plástica, la escultura, la arquitectura y el diseño, como a las letras, la música y el teatro. Fue en tal sentido el heredero directo en los años 40 y 50 de las múltiples y en muchos casos divergentes teorías e iniciativas que en tal sentido desarrollaron las vanguardias de los años 20, de las cuales extrae su nombre, acuñado como se sabe por Theo Van Doesburg en 1929. Se trató de un intento de hacer de la experiencia estética un hecho verificable, racional, antiindividualista, que buscó extirpar del arte cualquier resabio romántico y toda caída en lo irracional. Como en las vanguardias históricas, la búsqueda de una integración de las artes fue entendida principalmente como uno de los primeros estadios de un programa mayor, el de la transformación del universo físico y en una instancia de máxima, el de las relaciones sociales, económicas y políticas entre los hombres. Según las palabras de Giulio C. Argan, el arte concreto de los años 50, en su plantearse como instancia de racionalización y transformación de la realidad, constituyó en cierta forma un fenómeno terminal, fue uno de los últimos momentos del «arte como ciencia europea», que a partir de la segunda postguerra va ser barrido por el irracionalismo

latente o expreso de las «corrientes americanas» y la cultura de masas⁵.

Es necesario resaltar que la categoría de «invención», si bien es perfectamente funcional a este programa, fue en gran medida un concepto característico del concretismo argentino, que se diluye justamente cuando este movimiento rompe su aislamiento, pasado el primer momento de la postguerra, y se vincula a otras vertientes internacionales, principalmente las escuelas de arte concreto de Suiza e Italia, y en menor medida de Brasil. Por otra parte, el invencionismo era una noción que ya circulaba en el campo de las letras argentinas, y que fue instrumentalizada también por la vanguardia Madí, liderada por Gyula Kosice, y en menor medida por el Perceptismo de los hermanos Lozza. De todas formas, y sin entrar en una antigua polémica, puede sostenerse que ambos movimientos tuvieron en este punto una coincidencia muy acentuada con los postulados y los principios del Arte Concreto en general. Se manejaron, al menos en el momento de su formación, dentro de un mismo universo conceptual aunque efectivamente su producción y su desarrollo histórico fueran marcando diferencias cada vez más acentuadas.

Tanto el concretismo argentino, entonces, como Madí y el Perceptismo, pusieron en un lugar central de sus teorías la necesidad de expandir el campo de acción del hacer artístico, de buscar una nueva relación con lo real basada justamente en la calidad de objetos, puramente de objetos, de su producción artística, fuera ésta un cuadro, una escultura, un poema o una pieza musical. El poner en primer término lo universal de la experiencia estética planteó desde un principio, sobre todo en las dos primeras de las corrientes mencionadas, la casi necesidad de incorporar dentro de su universo de incumbencias tanto a la arquitectura como al diseño y el urbanismo. En ambos casos se asistió, con mayor o menor lucidez, con mayor o menor rigor y creatividad, a un intento de control y en última instancia de dominio, a nivel especulativo, se entiende, del universo visual y físico⁶.

La idea de «invención», como la entendieron los artistas concretos argentinos, es contenedora de un programa de acción que es a la vez estético y político. Es una acción revolucionaria en todo el sentido del término. Implica una revolución estética en el mismo grado que implica una revolución política. Se trata de una ruptura con el arte burgués y con el sistema político-social que sostiene a éste a partir de la producción de nuevos objetos que llevarían en sí mismos un germen subversivo. Según lo expresado por Simón Contreras en el único número de la revista *Arte Concreto-Invención*, órgano de difusión del grupo: «La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que

reviste, por lo tanto, un carácter eminentemente político»⁷. No se deja ninguna duda con respecto a cuál sería con precisión este carácter político: «los artistas de nuestro movimiento no permanecen indiferentes ante el mundo de todos los días ni ante los problemas del hombre común. Los artistas concretos se solidarizan con todos los pueblos del mundo y con su gran aliado –la Unión Soviética– en sus esfuerzos por preservar la paz y detener los planes imperialistas»⁸. Como práctica central de la estética concreta, que se derivaría a su vez del materialismo dialéctico en tanto que «filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin»⁹, la categoría de «invención» marca un particular punto de cruce entre marxismo y modernismo, planteándose como una conciliación vanguardista entre ambos.

Desde un punto de vista estético, la invención implicaba en primer término, el desterrar todo elemento representativo y toda noción metafísica de la obra de arte, entendiéndose como la exacta contracara de la «creación»¹⁰. Siguiendo en este punto los lineamientos generales de todo el arte concreto, la «invención» se concibe principalmente como una operación controlable, en principio, que apunta básicamente a la producción de objetos en sí mismos, que no remitan a otra realidad más que a la suya propia. Según el título de una famosa exposición de los años 50, la «invención» se planteaba su relación con la realidad, no a partir de su duplicación o representación sino a partir de la producción de «nuevas realidades». En tal sentido, se trataba de una manipulación consciente y hasta cierto punto verificable y sujeta a una lógica interna, que partía de la detección y del análisis de los elementos constitutivos o «puros» de cada una de las artes. La «invención» trataba principalmente con relaciones de elementos, relaciones entre planos, líneas y colores, en el caso de la pintura; de sonidos puros, en el caso de la música, etc. Se trataba de una noción que ponía el acento, efectivamente, más en el proceso de formación que en el objeto final, cuya visualización quedaba en última instancia indeterminada, abierta.

Desde este punto de vista, la unidad de las distintas experiencias estéticas era más una unidad de método que de formas visibles. Como método del arte concreto, sólo imponía una premisa: el trabajar con las cualidades inmanentes a los elementos constitutivos de cada una de las disciplinas artísticas, no agregar cualidades ilusorias al objeto o a la obra de arte, como había sido la práctica secular de la pintura representativa. No implicaba, como había sido la meta de algunas de las vanguardias históricas, la armonía del mundo físico, sino principalmente su inteligibilidad, su transparencia. La voluntad invencionista dejaría intacta en última instancia la autonomía de cada una de las disciplinas artísticas entre sí, al devolverle al arte su papel para operar sobre la realidad.

Existe una palabra meticulosamente evitada en todos los textos del invencionismo de estos años, se trata de la palabra «estilo». Sobre bases muy similares a las sustentadas hasta aquí por los concretos, el movimiento Madí terminó desembocando en esta idea, al postularse como un «estilo universal», cuya consecución sería «el ordenamiento armonioso de una nueva estructura estética»¹¹. Esta categoría es justamente rechazada de plano por el movimiento de Arte Concreto. La «invención», en este caso, no garantizaría ninguna instancia de unidad formal del mundo físico, bien por el contrario, al reducir los elementos de cada arte a su esencialidad, se asistiría a una casi ilimitada apertura de posibilidades. La «invención» sería un acto liberador con fuerza de propagación, que sólo a posteriori garantizaría una realidad unificada, la cual no puede predecirse en su formalización concreta ni visualizarse de antemano. De ahí justamente la ausencia absoluta en este movimiento, a lo largo de todo su período de existencia, de cualquier intento de utopismo urbano, al contrario del caso de Madí. Desatadas las fuerzas de la «invención», toda predicción resulta gratuita.

Desde estas bases, la relación del arte con lo bello no podía más que aparecer como sospechosa. En primer término, lo que se deja de lado es cualquier intención de búsqueda de una belleza *a priori*, cualquier especulación que remita a algo más allá del objeto mismo o de su proceso de formación. Como se expresa claramente en el *Manifiesto Invencionista*, a partir del Arte Concreto «las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser»¹². La Belleza reposaría por lo tanto sólo en la materialidad o en el ser concreto de la obra de arte, y en la manifestación que la misma sería capaz de expresar del método o de la lógica interna que le dio origen, vale decir de su proceso productivo. Ninguna desviación de ésta debería opacar su transparencia: «Se impone la Física de la Belleza»¹³. El objeto artístico en última instancia se agota en sus propiedades y la «invención» de los mismos no sería más que una de las formas del conocimiento.

El contenido político de la invención se desprende sin fisuras de esta «estética de la producción». Como lo señala Maldonado, la misma sería en definitiva una práctica o un «trabajo» en el sentido marxista del término¹⁴. Constituiría, por lo tanto, una acción de transformación sobre el mundo, de acercamiento y de poder sobre los objetos. Completa el programa revolucionario iniciado desde el campo de la estética dándole su sentido último. Ejercida la «invención» desde todas las esferas de la creación, o mejor dicho, desde todas las esferas de la actividad humana concreta, ella implicaría la abolición del trabajo alienado. La unidad de estas distintas prácticas de la «invención» que se propugna, sólo tendría que ver con la cuestión de la belleza, si acaso, sólo por añadidura: «Que se entienda claramente el carácter integral de la invención

que perseguimos. La pintura invencionista exige de modo implícito una arquitectura y una composición urbanística de la misma naturaleza; nuestra poesía, toda nuestra literatura, nuestra música no son, en realidad, más que las primeras manifestaciones de un nuevo estado de espíritu en los hombres que ha de lograrse en la extensión y en la profundidad necesarias mediante el comunismo»¹⁵.

Hasta aquí, la «invención» como operación por excelencia del arte concreto, podría verse en gran medida como una extrapolación revulsiva al campo de las formas artísticas de los procedimientos de la ciencia y principalmente de los métodos de creación y de producción en el ámbito de la técnica. La belleza de los cuadros concretos intenta ser una belleza técnica, con todo lo que esta tiene de imaginación y rigor. Sin embargo, trasladada al ámbito de la arquitectura y principalmente del diseño, esta operación tropieza con un hecho obvio que hace casi desaparecer su poder revulsivo: éstos ya son objetos de naturaleza técnica, aunque se les haya adherido una cualidad representativa. Plantearlos puramente como tales no podía mostrarse como ninguna «conquista» del arte concreto. Lo mismo podría decirse de la «voluntad de objetivación»¹⁶ que el Arte Concreto pretendía para sus obras, que los preservaría de cualquier tipo de distorsión que no sirviera para mostrarlas más claramente en su materialidad. En el caso de los objetos de uso utilitario, su naturaleza de tales puede quedar oculta por distintas manipulaciones que tiendan a cargarlos de un valor ilusorio, pero no deja de estar presente de antemano. La «invención», entonces, no se plantearía en este caso más que como una operación de desvelamiento de su necesidad técnica.

En última instancia, parece asistirse a una idea que ya se había hecho presente en otros movimientos que se habían planteado la necesidad de integración del quehacer artístico con las disciplinas del diseño, como en el neoplasticismo o las teorías de Henri van de Velde, la de que el arte sería, dentro de un determinado programa de acción, el momento de máxima libertad, el ámbito que puede mostrar la mayor amplitud de fronteras internas y el lugar de la experimentación. Lo que en el *Manifiesto Invencionista* se llama la «función blanca»¹⁷ del arte concreto.

Dentro del programa específico del concretismo, lo que el arte podría proponer al campo de la proyectación sería principalmente un método y en última instancia una reflexión sobre las cuestiones esenciales que atañen a las distintas formas de manifestación de la experiencia estética. Básicamente las relaciones de la materia con el espacio, en el caso de la escultura, y la de las líneas, los colores y los planos en una superficie dada, en el caso de la pintura. Se trata de relaciones libres, blancas, sujetas sólo a la lógica de su propia organización en tanto que operación del conocimiento.

Hasta qué punto esta noción de «invención» podía resultar fructífera en relación a lo que entendemos por diseño, manteniendo la especificidad de éste con el terreno de la experiencia estética, resulta incierto. En los años en que la misma ocupó las preocupaciones de los artistas concretos, no parece haberse intentado una aplicación de la misma fuera de su producción artística. Más que nada abrió las puertas a un cierto criterio de valoración de los objetos de diseño que habría de fructificar, hibridándose con nuevos contenidos, en las décadas siguientes. Asimismo permitió asentar una mirada y un vínculo, más incierto en algunos momentos que en otros, con ciertas corrientes de la arquitectura moderna de finales de los años 40.

Un ejemplo claro de las relaciones que intentan establecerse¹⁸ entre arte y diseño por esos años es la conocida silla W de César Janello diseñada en 1946, año en que se edita el manifiesto invencionista. Ella fue exhibida en la exposición *Arte abstracto-concreto-no figurativo* que tuviera lugar en la galería Van Riel en 1948, en la que mostraron sus obras tanto Maldonado, Hlito, Girola y Pratti, como algunos artistas Madí y otros independientes. Formaba parte, junto con una escultura de cuerpos móviles de Eduardo Catalano y varios proyectos del estudio Belgioioso-Peresutti-Rogers, del envío de los arquitectos a la muestra. Fue en gran medida esta pieza de Janello el diseño emblemático de OAM en sus primeros años de existencia hacia 1950, y sin dudas pudo leerse como una expresión más del programa del concretismo.

En principio, y según fue presentada en las páginas de *Nuestra Arquitectura* del año 1947, la silla W fue diseñada para su producción masiva, como un prototipo que atendiera a la máxima economía y que resultara incuestionablemente competitiva dentro del mercado local. Está constituida por tres piezas: un armazón tubular zigzagueante y dos planos ligeramente curvados de madera laminada que constituyen el asiento y el respaldo. Se inserta de esta manera en una familia de piezas de mobiliario con una larga y fructífera tradición en el diseño moderno, la de aquellos objetos conformados en base a una estructura resistente y lineal de la que se cuelgan o a la que se adhiere un sistema de planos destinados a dar sostén al cuerpo. La versión más simple, casi insuperable de este principio, es la famosa silla 533 o *cantilever* de Mart Stam diseñada en 1926. En ella se resume un principio de claridad elemental de la que el modelo de Janello se presenta sin dudas como una variante, aunque como se verá más adelante, recreado más en términos visuales que efectivos, el de la continuidad de la estructura tubular que mediante una simple operación de plegado se hace autosustentable y permite sostener el peso del cuerpo. Los planos de recepción del cuerpo, hechos en tela, hacen posible por su parte la rigidez y cohesión de todo el conjunto, que aparece así como un verdadero mecanismo, como un verda-

César Janello, silla W,
1946. Vista lateral.

Idem. Vista frontal.



dero todo que supera a la suma de sus partes. Como un cuadro de Vantongerloo, la silla de Stam se resuelve como una ecuación, se presenta como un principio físico-matemático transformado en experiencia visual y activa.

Sin embargo, la silla de Janello no desciende directamente de este modelo, perfectamente representativo de la Nueva Objetividad y tan próximo a la categoría de «invención», sino que básicamente toma de él el principio estructural de continuidad lineal, pero sometiéndolo a una operación de plegado distinta, quizás menos eficiente desde el punto de vista de la economía y la lógica de uso de los materiales que la de Stam, pero no menos clara visualmente. En vez del principio de cubicidad de la cantilever, se opta por un criterio de triangulación en serrucho que define una alternancia de apoyos puntuales, sobre cuya línea superior descansa la placa del asiento y se ajusta la del respaldo. No se trata como el modelo de Stam de una cinta sin fin, ya que detrás del respaldo los extremos no se unen; sin embargo la pequeña entrada en la placa del asiento reconstituye este efecto y cierra la forma.

En principio, la silla W se presenta casi como un esquema de transmisión de fuerzas, aunque no deja de reconocer claros antecedentes formales. El primero de ellos es la «silla percha» de 1928 de Gerrit Rietveld, inspirada también en gran medida en el modelo de Stam, de la que probablemente Janello toma la resolución en doubles barras paralelas para las patas traseras y el respaldo. Pero su gran deuda es sin duda con el sillón BKF, del que en algunos aspectos se presenta como una clarificación visual y como una reducción: el doble juego de armazones metálicas se ha transformado en una cinta sin fin, el asiento y el respaldo se han separado y reducido a su mínima expresión, el desconcertante cruce de líneas se ha convertido en un esquema casi obvio. Las dos

aristas delanteras, principalmente, mantienen todavía algo del aire del BKF. Fueron presentadas en varios casos como piezas casi hermanas, como lo muestran las fotografías de los interiores de la casa Curuchet realizados por Horacio Cópola y publicados en *Nueva Visión*. Sin embargo, la pieza de Janello es completamente ajena a la apelación sinestésica, casi física del BKF y a la carga surrealista de la que, como bien se ha señalado¹⁹, es portador. Es una pieza diáfana, que explota la maleabilidad y elasticidad de la estructura tubular; está guiada por un principio técnico y visual a la vez de comprensión muy directa, al que en última instancia sacrifica su economía. Comparte con las obras del arte concreto lo que Maldonado llamara su cualidad de ser «objetos transmisores de ideas de precisión que se inculcan sutilmente en el espectador».

De todas las piezas de mobiliario producidas por el grupo de arquitectos y diseñadores cercanos al concretismo, es sin dudas la que más responde a los cánones estéticos de la producción escultórica de esta corriente. La correspondencia formal con las esculturas en materiales tubulares tanto de Maldonado, Iommi o Girola resulta innegable, vinculándose sobre todo con algunas obras de los años 45 y 46 realizadas con alambre. En varias de ellas el tema parece ser justamente la acentuación del movimiento sinuoso del alambre por medio de la utilización de pequeñas placas metálicas, que recortan sorpresivamente un segmento de la cinta contra un plano, buscando justamente congelar un tramo de su movimiento en el espacio y mostrarlo por un instante bidimensionalmente.

Se hacen eco estas piezas de toda una línea de experimentación que se da tanto en el ámbito de la escultura concreta como fuera de ella, en los años 40 y 50. Se trata de una línea que, como en la producción de Alexander Calder o Harry Bertoia, se vale de la utilización de una estructura filiforme para instalar un

Mart Stam: silla cantilever o silla S33, 1926.

Gerrit Rietveld: silla Percha, 1927.



juego de láminas en el espacio o una serie de planos descompuestos a los que ésta les trasmite, real o figuradamente, parte de su dinamismo. Por los años 45 estas búsquedas habían comenzado a ser instrumentadas por el norteamericano Charles Eames en su producción de muebles, que se inspira en este principio formal, según fuera desarrollado en la obra de Alexander Calder, para la creación de uno de los modelos de sillas más exitosos de la postguerra (y casi del siglo XX), la *Lounge Chair Metal*. En este modelo, como en el de Janello, dos piezas de madera laminada que forman el asiento y el respaldo son sostenidos por un sistema de caños curvos, en este caso contruados en acero cromado. Pero allí donde la silla de Janello apela al criterio de la cinta sin fin, la de Eames juega con una serie de segmentos de curvas entrelazados y sutilmente engarzados a las placas, buscando reproducir, exitosamente, la cualidad aérea de las esculturas de Calder.

La pieza de Janello no consigue una relación tan rica con sus referentes artísticos más próximos, aunque deriva de ellos no poco de su cualidad plástica. En términos estrictos, permanece ajena a los problemas que por esos años guiaban las experiencias de los escultores concretos argentinos. Básicamente, reconoce apenas algún eco de la cuestión a la que éstos se enfrentaban con sus esculturas en alambre, la de cómo se instala una línea en el espacio, cuestión que de hecho sólo formaba parte de un problema mayor: el de cómo se instala la materia en el espacio. En líneas generales, dos parecen haber sido las soluciones que en términos plásticos se intentaron dar a la primera de estas preguntas. En primer lugar, pueden señalarse aquellas obras compuestas por segmentos de varillas o tubos apenas conectados entre sí y cuyo recorrido se interrumpe bruscamente, apuntando en diversas direcciones hacia el espacio abierto. Son obras que, como algunas esculturas de Maldonado de los inicios de su carrera, intentan

justamente perforar el espacio, proyectando hacia él su direccionalidad, situándose agresiva y dominadoramente dentro de él. Se intenta con ellas construir con mínimos recursos un artefacto expansivo, activo sobre su entorno al que en términos virtuales carga de tensión. Se trata justamente de «invenciones» cuya función es crear un espacio.

Otras obras se plantean la cuestión del movimiento a partir de la utilización de una cinta o filamento cerrado sobre sí mismo. Aquí quien produce la activación de la pieza en el espacio es el espectador en su recorrido alrededor de ella. Lo que se evita justamente, es que la tensión y el dinamismo impuesto a la pieza tubular cerrada pueda ser comprendido y captado frontalmente, o desde algún punto de vista en particular. Se trata de crear una continuidad que desafíe a la visión estática por medio de giros o torsiones súbitas que complican la percepción y la comprensión de la pieza. En última instancia, lo que se intenta sistemáticamente es quitarle toda previsibilidad al movimiento, buscando las propiedades netamente espaciales de la línea, materializando en última instancia su irreductibilidad a una percepción que no sea dinámica.

Ninguna de estas experiencias parece incidir en grado decisivo en la silla W, que se muestra en más de un sentido como la contracara de ellas. El recorrido de su estructura tubular resulta fácilmente predecible; el sistema de las placas, vale decir de las superficies de apoyo del cuerpo, no interfieren prácticamente con él, resultando tubo y placas independientes entre sí desde un punto de vista plástico. En tal sentido, la manera en que la silla W hace visible la «función estar sentado» no es feliz; compárese, por ejemplo, cómo el sillón BKF o la silla cantilever se «arman» con el peso del cuerpo, se ponen en acción al ser recibido éste por las superficies de apoyo que cohesionan, estática y estéticamente, a

Bonet, Kurchan, Ferrari Hardoy: sillón BKF, 1939.

Charles Eames: *Lounge Chair Metal* y silla DCM, 1945-46.



la estructura tubular. La silla W, desde la comprensión visual que ofrece de sí misma, tiende por el contrario a «desarmarse», su elasticidad no parece lo suficientemente controlada, no es visualmente evidente cómo va a resistir la «acción» del cuerpo.

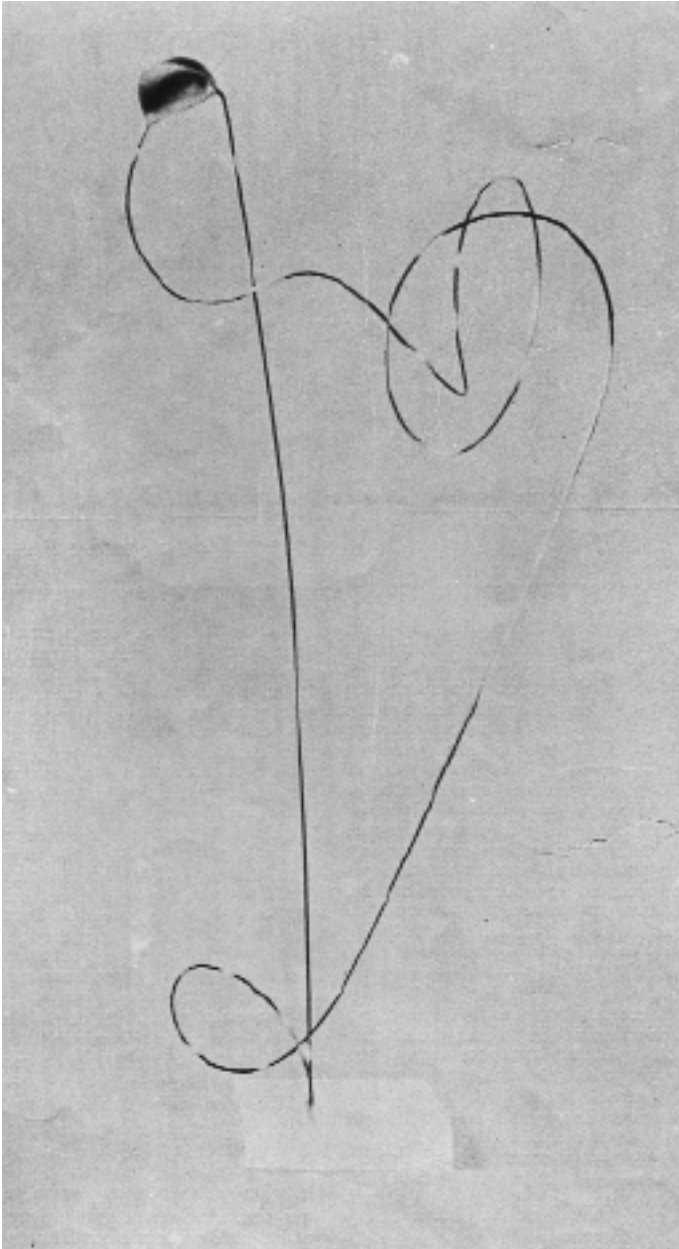
Es este seguramente un efecto visual secundario no querido que, paradójicamente, no aparecería si el principio estructural que guía la pieza no fuera presentado de forma tan unívoca. Y es en esta univocidad, en esta ausencia de presentarse a sí misma como un «problema» a ser develado, en lo que la silla de Janello más se aparta de la estética invencionista y de las técnicas del arte concreto en general. Efectivamente, como hemos visto en las esculturas mencionadas, y como puede verificarse en tantos cuadros de Maldonado, Pratti o Hlito, la obra de arte concreta parte de un problema visual a resolver que compete siempre a los elementos «absolutos» de cada una de las artes y que se desarrolla según la lógica que éstos imponen. Descubrir este problema y seguir el desarrollo de su lógica de resolución, que puede ser de carácter geométrico o no, es justamente lo que activa a estas obras, lo que hace del espectador un sujeto en situación de conocimiento.

Esta pieza de Janello solamente muestra hasta qué punto era problemática la posibilidad de que la «función blanca» del arte, su propiedad de crear belleza a partir de una «técnica alegre» que encarnara su cometido lúdico, pudiera ser mediada hasta lo útil y práctico. Esto no significa que, nacida principalmente en el seno de la técnica, la «invención» no pudiera regresar de su periplo por el campo del arte al ámbito de la creación de objetos utilitarios cargada de nuevas valencias. Simplemente parece ser una vía que no fue completamente desarrollada en lo que hace a objetos de uso, por lo que se ha dado a conocer hasta el momento de la producción de estos años, por los artistas concretos y los diseñadores cercanos a ellos.

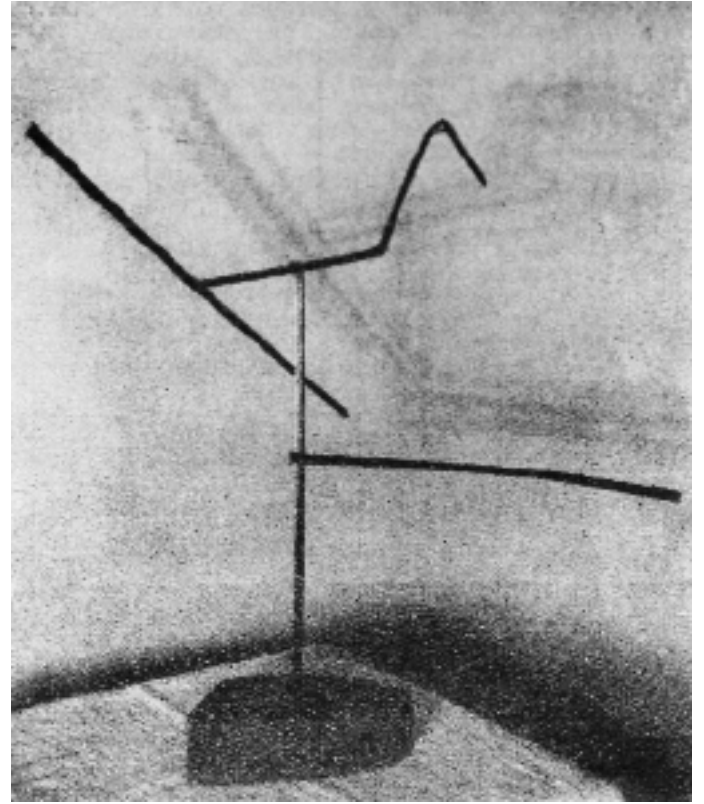
Puede sostenerse de todas formas, que fue una idea fundante, decisiva para el desarrollo posterior, aunque quedara en cierta forma eclipsada pasados los años 40. De hecho, a partir de ella se abre desde principios de los años 50 una categoría distinta aunque estrechamente vinculada con ella, destinada a prevalecer durante esta década y más allá: se trata de la idea de «visión».

Esta nueva categoría, al desarrollarse en el ámbito argentino, implicó en sus inicios un replanteamiento de las bases sobre las que anteriormente se habían pensado las relaciones entre el arte y las disciplinas de la proyectación, que hizo que el eje comenzara a desplazarse hacia éstas. Se decanta con ella, asimismo, un vocabulario más nítido de formas que contrasta con la ebullición de la fase invencionista y que da entrada nuevamente a la aspiración de una unidad, en términos formales, del mundo físico. Innumerables parecen ser los factores que empujaron hacia esta

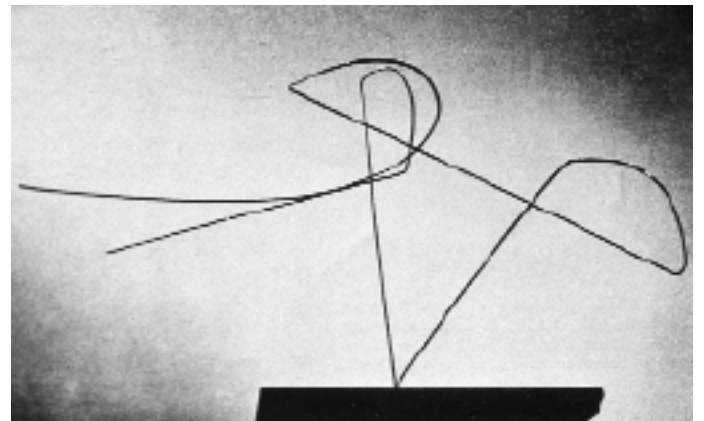
Enio Iommi: continuidad lineal en alambre, 1948.



Tomás Maldonado: escultura, 1946.



Claudio Girola: escritura en alambre, s/f.



situación. Podría señalarse, entre otros, el enderezamiento de la corriente del concretismo en la Argentina según ciertas vertientes internacionales del mismo, principalmente la escuela suiza liderada por Max Bill. Pero no menos importante fue otro hecho que corrió paralelo a éste: el abandono, según las palabras de Maldonado, de la creencia en «una revolución que fuera a la vez revolución del arte, de la literatura, de la ciencia, de la tecnología, así como de todos los contenidos de la vida cotidiana»²⁰. No es de extrañar que, desaparecida esta aspiración en los inicios de los 50, la idea de «invención», íntimamente ligada con ella, se desdibujara, abriendo paso a una mirada más moderada, pero también más escéptica sobre las reales posibilidades del arte: «había querido una vanguardia que transformara la realidad entera y me tenía que conformar con una vanguardia meramente artística, es decir con una vanguardia dedicada únicamente a modernizar la vetusta institución llamada arte»²¹.

Notas

1. Nos referimos principalmente a los trabajos de Blanca Stábile, «Grupo Moderno de la Argentina», en *Ver y Estimar*, vol. VIII, N° 29-30, 1949, p. 106; y «Para la historia del arte concreto en la Argentina. Cronología 1944-1952», en *Ver y Estimar*, serie 2, N° 2, diciembre 1954.
2. Tal el caso, por ejemplo, de los trabajos de Carlos Méndez Mosquera, «1948/1968. Veinte años de diseño gráfico en la República Argentina» y el de Rodolfo Möller, «Crónica del diseño industrial en la Argentina». Ambos aparecidos en Revista *Summa*, N° 15, Buenos Aires, febrero 1969.
3. En términos estrictos, habría que diferenciar el «Movimiento de arte concreto invención», disuelto en 1946 y del que se desprendería Madí, de la «Asociación de Arte Concreto Invención» que es el grupo a que nos referimos.
4. La búsqueda de una unidad de las artes con la arquitectura y las disciplinas del diseño, se había instalado ya durante los años 30 en el ámbito rioplatense, a partir de la labor de Joaquín Torres García y sus ideas sobre el «Universalismo Constructivo». Desde una perspectiva completamente distinta a la del movimiento de Arte Concreto, con el que compartiera, sin embargo, su vinculación con las vanguardias de los años 20, intenta Torres García llevar adelante una práctica que permitiera salvar la distancia entre el objeto estético y el objeto útil, práctica que seguirá desarrollándose en su Taller durante los años 40 y 50. La búsqueda de un principio integrador de todas las expresiones artísticas, se encuentra también en el grupo liderado por Lucio Fontana en los años 40. Un estudio preciso de las relaciones entre estos grupos puede verse en: Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Ediciones Gaglianone, Buenos Aires, 1983.
5. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*. Ediciones Akal, Madrid, 1991.
6. En el caso de Madí, aunque su exuberante programa proponía una renovación total del entorno físico, buscando según Gyula Kósice la producción de «una conmoción mágica de la realidad», la vinculación con la arquitectura y el diseño se mantuvo principalmente en una dimensión discursiva y retórica. Efectivamente, poca y de escasa definición es la producción que los arquitectos integrantes de Madí, tales como Ricardo Hubert, en un principio, y Guillermo Gutiérrez y Beatriz Herrera, posteriormente, pudieron exhibir para darle visos de realidad a las tesis de Madí en relación con su declarada capacidad para llevar adelante «la esencial integración de las artes y la inminente transformación del hábitat humano». Las exploraciones de Madí en torno a la arquitectura se encaminaron principalmente, y de una manera más bien nebulosa, hacia el utopismo urbano, tendencia que Kósice retomaría con varias décadas de posterioridad.
7. Simón Contreras, «Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
8. S/a: «Nuestra Militancia», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
9. Tomás Maldonado, «Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
10. Constituye éste uno de los tantos puntos de divergencia con Madí. Este movimiento, si bien desde sus inicios desarrolló una posición muy cercana al concretismo basada justamente en la idea de «invención», no descartaba que ésta pudiera ser complementaria de la creación, entendida ésta última como una instancia superior: «Para el madismo la invención es un método interno, superable, y la creación una totalidad intercambiable. Madí, por lo tanto, Inventa y Crea». Gyula Kósice, «Manifiesto Madí», en *Arte Madí*, Buenos Aires, febrero y marzo de 1947.
11. «Manifiesto Madí», en *Catálogo de la Primera Exposición de Arte Madí*, Buenos Aires, 1946. La idea de estilo circula abundantemente en toda la producción teórica de Madí; puede verse, entre otros artículos: Gyula Kósice, «Estilo y concepción universalista de Madí», en *Arte Madí Universal*, N° 6, 1952.
12. «Manifiesto Invencionista», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
13. Idem.
14. Tomás Maldonado, «Los artistas concretos, el realismo y la realidad», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
15. S/a: «Invención integral», en *Arte Concreto-Invención*, N° 1, Buenos Aires, 1946.
16. Tomás Maldonado, *Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno*, ibid.
17. Op. cit.
18. Puede verse, por ejemplo, la crítica a la muestra que realiza para *Ver y estimar* (N° 6, 1948) Damían Bayón, quien se refiere al interés plástico de la silla y se lamenta de que no haya habido más aportes de este tipo del grupo arte concreto.
19. Al respecto puede verse: Pablo Pschepiurca, «BKF. Anuncio de una nueva modernidad», inédito, Buenos Aires, 1996.
20. Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 27.
21. Ibid.

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 dis-
tintos contextos urbanos.

Agosto de 1997.

Evento 2: Concurso para estudiantes
El espacio invisible, sobre los mismos pa-
rámetros que el evento anterior.

Agosto de 1997.

Evento 3: Seminario de debate de las dis-
tintas 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 contem-
poránea 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.

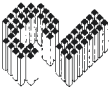
Próximo número: **Naturaleza**.

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 Roccella 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

