

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

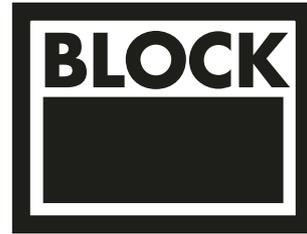
BELLEZA

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

Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?

Jorge Francisco Liernur

1. La belleza del broker

*To make us love our country,
our country ought to be lovely.*
Edmund Burke, Reflections on the French
Revolution

La sección económica del diario La Nación de Buenos Aires publicó el 13 de agosto de 1996 un recuadro firmado por Jorge Forteza, socio responsable por el Cono Sur de la compañía Booz, Allen & Hamilton Inc., titulado «Buenos Aires tendrá que competir». El trabajo reflexionaba sobre el rol de la ciudad en el espacio económico del Mercosur. «Los países emergentes y desarrollados –decía– han tomado conciencia de que el disponer de una ciudad atractiva y eficaz es un elemento clave para mejorar la posición competitiva del país en el mercado mundial de ideas e inversiones».

Según Forteza en el futuro los empresarios calificarán a la ciudad según nueve dimensiones, una de las cuales, la sexta, consistirá en su «belleza arquitectónica y su calidad urbanística».

La importancia otorgada a la *belleza* de la ciudad a la hora de decidir inversiones es sorprendente, pero forma parte de una tendencia que se observa en los hechos. En los últimos años se ha producido una notable transformación en las premisas de quienes deciden acerca de los negocios urbanos. En los 60, un gran emprendimiento como el de Catalinas Norte no suscitaba una especial preocupación por la *forma* que debían tener los contenedores de oficinas que allí iban a construirse; ni mucho menos por el carácter del conjunto. Conjunto y contenedores se concebían según parámetros de eficacia en relación con los fines a los que estaban destinados. Muy pocos hubieran pedido que además de eficientes, las torres de Catalinas Norte fueran *bellas*, o al menos que poseyeran alguna especial cualidad formal más allá de los atributos del Progreso y del Poder: cristal, acero, ascensores veloces, materiales de calidad.

Por el contrario, toda la operación de Puerto Madero descansa sobre una revaloración de la sensibilidad: aunque los altos valores de la tierra en ese sector de la ciudad dependen de su proximidad con la City, es evidente que la cualidad ambiental del viejo puerto los potencia.

Se necesitó de un largo proceso de construcción de una nueva mirada sobre las arquitecturas industriales y, más en general, del desarrollo de la idea de «patrimonio» para que las construcciones existentes fueran consideradas como un Valor. Hasta no hace mucho, los edificios y ambientes cuya conservación y uso ahora nos desvelan, no eran considerados antiguos sino viejos; y las fábricas y barrios obreros se percibían como huellas de tiempos utilitarios y feroces más que como escenarios acogedores e inspiradores de nostalgias.

Este cambio cultural se completa con la nueva actitud hacia los cuerpos que caracteriza a nuestro tiempo. El espectacular desarrollo de las industrias de indumentarias y accesorios ligados al deporte ha provocado una expansión de esas actividades y estimulado nuevas formas de aproximación al aire libre y al río. Las actividades físicas se han incorporado a la agenda cotidiana y ya no se limitan al *weekend*. Para los miles de cuadros medios y dirigentes contemporáneos el paisaje ha dejado de ser un objeto de contemplación para convertirse en ámbito de modelado, exhibición y disfrute de la condición corporal.

Esos factores sumados han introducido en la apreciación de Puerto Madero una dimensión estética cuyos significados no deben ser menospreciados.

La recuperación de esa dimensión en emprendimientos que en la primera parte del siglo habían estado gobernados por determinaciones funcionales –técnicas, sociales o políticas– coincide con una tendencia generalizada en todas partes. El *valor de antigüedad*¹ se ha ido extendiendo a un creciente número de objetos industriales, ex-mercancías de tiempos cada vez más cercanos que, perdido el valor de uso y desaparecidas la mayoría de sus iguales, nos llegan como formas vestidas con el velo todavía misterioso de la unicidad. En este contexto, la Arquitectura, y específicamente sus valores estéticos han estado ocupando un lugar cultural/político preeminente en ámbitos tan diferentes como el París de François Mitterand, la Barcelona olímpica, el Londres del Príncipe Carlos, o el Berlín de la reunificación.

Debe sin embargo advertirse que la cualidad estética de las nuevas piezas urbanas no siempre estimula la nostalgia, comprobándose por el contrario una oscilación entre pasado y futuro, entre tradición e innovación, desde los proyectos de

Krier en Londres hasta las soluciones de Daniel Libeskind para Berlín.

En el caso de nuestro país, en cambio, ha primado una vocación conservadora. La estética de las principales acciones urbanas o al menos de las arquitecturas de gran escala que han trascendido el reducido círculo de los arquitectos, carece de todo interés por la innovación, o por la celebración modernista. La intervención de Puerto Madero es sólo la más estridente de una larga lista que comienza en el reciclaje de viejas estructuras como el Patio Bullrich o las Galerías Pacífico como centros de compras, sigue con la construcción de barrios enteros simulando lo que se tiene por arquitectura doméstica anglosajona del siglo XIX, o con la serie de eventos en antiguos edificios promovidos por Casa FOA, y culmina en la comercial y urbanamente ambiciosa pero estéticamente pasatista operación del Tren de la Costa.

Cuando afirmo que el fenómeno no es de menospreciar no sugiero legitimar formas con demasiada frecuencia mediocres o de ningún valor. Creo en cambio que debemos interrogarnos acerca de las carencias que determinan la búsqueda de esas soluciones o de las preguntas que las desencadenan.

El reciclaje de los viejos depósitos de Puerto Madero constituye, como los restantes ejemplos que mencionamos, un perfecto producto kitsch. Sus formas agradan: nos resultan «bonitas» porque las hemos visto infinidad de veces previamente, construidas por los medios de comunicación de masas. Vaciados de sus usos originarios, despojados de todo tipo de alusión dramática o desagradable, aderezados con elementos de confort moderno o con una cosmética que acentúa su presunta antigüedad, traen del pasado sólo la tranquilidad que da el creer que se poseen raíces o valores, aunque se ignore cuáles son.

El pasado real o escenificado de los docks, de los shoppings o de los diminutos dúplex presuntamente ingleses de La Horqueta nos permiten imaginar que no estamos solos y totalmente desnudos en un universo homogéneo y sin centro alguno. Como todo producto kitsch, estas arquitecturas nos hacen pensar que conocemos sus límites, que hay seguridades naturales sobre lo bello y sobre lo bueno.

Cuando se pensaba y se construía Catalinas Norte eso no era necesario, porque su proyecto estaba basado en la certidumbre acerca de sus contenidos de necesidad y de su colocación en el escalón de una sucesión temporal que era concebida como infinitamente ascendente. Catalinas Norte carecía de postulados estéticos autónomos no porque la estética le fuera ajena sino porque la suya era una estética de la ética y la lógica. Estábamos convencidos, en otras palabras, de que en Catalinas podía y debía resplandecer, por mérito de método, la bella luz de la verdad.



A diferencia de Catalinas, en Puerto Madero la estética en su variante kitsch ha podido independizarse, en buena medida porque ya nadie se anima a combinar verdad y futuro. Y no está mal que así sea; pero no porque el kitsch sea preferible, sino porque esa combinación se demostró catastrófica, y porque aunque nos parezca más angustiante, aceptar la incertidumbre resulta más realista y, cuanto menos, más inofensivo.

Además de la autonomía de la esfera estética en relación con otras esferas de la producción de Valor, otra de las demandas que se expresan en Puerto Madero es la de unidad y orden. Si la primera es una reacción frente a la homogeneización y la ausencia de diferencia generadas por un sistema orientado exclusivamente a la maximización de los beneficios económicos a través de la producción de mercancías, la segunda responde al crecimiento de la entropía y el caos metropolitano. Puerto Madero, la Avenida de

Mayo, el Tren de la Costa, los shoppings, son pequeñas islas de coherencia, de relaciones explícitas entre las partes, de espíritu confluyente.

¿En qué sentido estas pequeñas islas son solamente simulacros?, ¿cuáles son sus inconsistencias?, ¿cuáles sus advertencias?, ¿cuál su programa?

2. Categorías

*Warum sind unsere Maschinen schön?
Weil sie arbeiten, sich bewegen, funktionieren.*
ABC

Para responder a estas preguntas y para extraer el máximo de sentido a las experiencias que hemos estado nombrando será conveniente hacer un rodeo y ponernos de acuerdo en el significado de algunos términos: nos hemos deslizado hasta aquí demasiado rápidamente de la demanda de *belleza* a la de construcción de una estética, y de ésta a la de un orden; pero aunque entrelazados, los tres conceptos tienen entre sí claras diferencias; *estética*, *arte* y *belleza* dan cuenta de fenómenos adyacentes que sólo en ciertas circunstancias coinciden. Puede haber experiencia estética sin arte, y arte sin belleza; y esta progresión es irreversible.

Debe recordarse que la *estética* es una creación del siglo XVII. Fue el filósofo Alexander Baumgarten quien en 1750 se ocupó por primera vez de ella como «ciencia de lo bello».

Terry Eagleton ha demostrado² que comenzó a organizarse de este modo y en ese momento como una suerte de colonización por parte de la Razón a la «*aisthesis* [vale decir] a la región de la percepción y las sensaciones humanas, en contraste con el más rarificado dominio del pensamiento conceptual». Para Eagleton, la preocupación por la estética coincide con la necesidad de conocer el mundo de la praxis humana, ese ámbito de los deseos, de la sensibilidad, de los impulsos, de las demandas de goce o los límites del dolor encerrados en el cuerpo. Una Razón triunfante, explica el estudioso británico, no podía soportar que su reinado se ejerciera exclusivamente en el mundo inmaterial de las ideas; ningún dominio sobre la realidad podía ser instalado de este modo. La ley moderna no se sostiene como mandato externo, proveniente del monarca o la divinidad, sino como expresión de una convicción profunda que tiene su núcleo en el alma del propio sujeto de esa ley. Como bien lo expresará Rousseau en su *Emilio*: «El corazón sólo recibe leyes de sí mismo; queriendo encadenarlo uno lo libera; o lo que es lo mismo, uno lo encadena sólo dejándolo libre»³.

Si la *estética* en general es el ámbito del conocimiento de las emociones humanas, las estéticas determinadas o particulares son

formas de comprensión y organización de esas emociones ligadas a variables estrategias de concepción y ordenamiento general de la sociedad.

Reconociendo esta función de las *estéticas* podemos avanzar unos pasos en la comprensión del debate contemporáneo. En primer lugar al advertir que el plural remite a una multiplicidad de estrategias analíticas y propositivas concernientes a la actual sensibilidad metropolitana. En estos términos será posible distinguir unas estéticas en las que prevalezca la nostalgia, de aquellas que celebren la subjetividad, o de las que sostengan la necesidad de una multiplicación sin límites de las posibilidades perceptivas o comunicativas; pero reconoceremos también estéticas personales, industriales, mediáticas, mágicas, religiosas o políticas; o primitivas, localistas, universalistas, modernas y antiguas; o, en otros registros bien distintos, estéticas de la seducción amorosa, estéticas del dominio médico, estéticas de la puntualidad.

A la luz de este concepto queda claro que no toda experiencia estética constituye una experiencia artística. Gozar el aroma de la rosa, acariciar un cuerpo amado, cantar un himno patriótico, encender la llama azul de un flambé, o afeitarse, son acciones estéticas sin por eso constituir productos artísticos.

En el mismo sentido, los docks de Puerto Madero o el interior de cualquiera de los centros de compras son elementos de construcciones estéticas deliberadas, como lo son, aunque difieran totalmente en su concepción y su estrategia, los bares sobre la costanera de Punta Lara, los escenarios de las fiestas escolares, las nuevas torres de viviendas en el barrio de Belgrano, el arreglo del jardín de María, o el museo Xul Solar. Todos ellos suponen en sus autores una determinada idea acerca de lo agresivo y lo seductor, lo popular y lo culto, el pasado y el futuro, lo personal y lo colectivo. Todos esos elementos son parte de concepciones más o menos difusas o explícitas de la organización de la sociedad.

Dijimos que conviene distinguir entre *estética* y *arte*. Y si Eagleton nos ayuda a entender la primera como el ámbito interesado por las condiciones y las posibilidades comunicativas de la sensibilidad humana, para definir el *arte* no podemos prescindir de la forma en que Kant lo ha presentado.

Porque desde el siglo XVIII no usamos la palabra con su significado primitivo –el *ars* o la capacidad de definir, disponer y organizar los medios necesarios para operar una transformación de la realidad– sino que la entendemos como el concepto que fue sistematizado en la Crítica del Juicio⁴ como *arte bello*.

Kant hace allí una distinción entre arte, ciencia, y arte de oficio, y dentro del primero entre arte mecánico y arte estético, dividiendo a su vez este último entre arte bello y arte agradable. En la ciencia debe poder predeterminarse el efecto deseado, lo que no ocurre en el arte; éste es libre y con espíritu de juego mientras que

el arte de oficio es mercenario. El arte mecánico tiene por propósito realizar los actos perfectamente necesarios para producir un objeto, a diferencia del arte estético cuyo propósito es el placer. Por último mientras que en el arte agradable «el placer acompaña las representaciones como meras sensaciones», en el arte bello «el fin es que el placer acompañe las representaciones como *modo de conocimiento*».

En otras palabras: no hay arte en sentido moderno si no hay producción premeditada y libre de un saber que excede a la mera representación.

Como es sabido, además del *arte agradable* que nosotros podemos asociar a las prácticas estéticas en general, y del *arte bello*, al que volveremos enseguida, se reconocen a partir del sistema kantiano otras dos formas de satisfacción artística: las de lo sublime y lo pintoresco.

De todos modos, en la concepción de Kant, *estética* y *arte* siguen en cierto modo unidos, puesto que tienen en común la sensación. La imposibilidad de una separación clara entre los dos ámbitos induce, o al menos permite, el intento de colonización del arte por parte del tipo de razonamiento sistemático al que tiende, por propia definición, la estética.

Fue Konrad Fiedler quien introdujo una importante distinción que nos ayuda a separar estos ámbitos. Fiedler⁵ admite que la estética se interesa por el gusto y reconoce que lo *bello* constituye una particular categoría del juicio estético, pero rechaza categóricamente su homologación con el juicio artístico. Según Fiedler el mérito de la obra de arte no radica en la producción de sensaciones subjetivas que pertenece al ámbito de la estética, sino en la producción de conocimiento, de verdad. Por ese motivo Fiedler puede separar del arte el sentimiento de lo bello, y llega a admitir incluso la posible fealdad de la obra de arte en tanto ésta sea capaz de transformar el saber. Precisamente por constituir una vía de conocimiento, el arte debe ser juzgado desde la esfera del conocimiento y no exclusivamente desde las sensaciones: «la belleza no se deja deducir de conceptos, pero el valor de una obra de arte sí. Una obra de arte puede desagradar y ser igualmente meritoria. El juicio estético no exige ningún conocimiento preliminar de la cosa; el juicio artístico se forma sólo a través del conocimiento».

No es ésta la sede, ni quien firma se considera autorizado como para profundizar en las diferentes concepciones del *arte*, incluyendo las de quienes, como Heidegger, lo niegan para afirmar la sola existencia de *obras* y *artistas*. Pero podemos convenir que tal como el concepto circula en nuestro tiempo, resulta claro que cuando nos referimos a él aludimos a una producción humana, kantianamente *sin fin* y *sin concepto*, que es capaz de brindarnos misteriosamente un conocimiento, de abrirnos nuevas dimen-

siones de comprensión de la existencia. Para decirlo con Jan Patotchka: «el arte nos coloca en una esfera creadora donde la verdad no se recibe del exterior, donde ella no es la simple conformidad empírica, función de cosas exteriores. Es una esfera en la que el hombre es capaz de penetrar el misterio de la naturaleza creadora, *natura naturans*»⁶.

3. ¿Hablamos del aura?

...Aschenbach sintió, apesadumbrado, que la palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla.
Thomas Mann, Muerte en Venecia

Si después de este repaso rudimentario regresamos a nuestras observaciones iniciales podemos volver a preguntarnos: ¿qué necesidades encierra la búsqueda de *belleza* para Buenos Aires?

Dejemos de lado una respuesta obviamente mercantil: la demanda de una suerte de imagen de producto con el objeto de mejorar su condición de venta. Lo que queda: ¿es sólo una suerte de impulso kitsch, una ingenua búsqueda de sensaciones agradables, de decorativismo superficial, de una *estética* intrascendente?

Creo que no, y creo además que más allá de la conciencia de sus protagonistas acerca de la densidad del problema, la búsqueda de *belleza* intenta dar respuesta a unas crisis mucho más profundas.

La primera de ellas se desencadena frente al caos de la actual condición metropolitana.

El caos es percibido como la absoluta ausencia de forma, o al menos como la tendencia a la disolución de los límites y la estructura comprensible del aglomerado urbano en relación con la formación tradicional de la ciudad. Si la razón de ser de ésta consiste en su capacidad de re-unión en un proyecto común, la hipermetrópolis contemporánea es, en su opuesto, el no lugar, la quebradura de todo lazo. Y si para esa re-unión el Proyecto supone la constitución de una unidad re-conocible, su ausencia en la condición hipermetropolitana genera en sus habitantes simultáneamente una absoluta libertad y una total y angustiada soledad.

En el origen mismo de la concepción occidental de lo bello, Aristóteles lo concibe precisamente en este registro frente al abismo de un universo informe e incomprensible: «sea en un organismo viviente o en cualquier otro objeto formado por partes –dice en el séptimo capítulo de su Poética– lo bello requiere en esas partes no sólo que exista un determinado orden, sino también un límite definido y un tamaño apropiado, porque lo bello reside en el tamaño y en el orden»⁷. Es más, en lo que se refiere a nuestro tema, Aristóteles postula que la *belleza social* depende de una correcta relación entre el número de los habitantes y la dimensión de la ciudad⁸.

Rem Koolhaas, una de las más lúcidas personalidades de la cultura arquitectónica de nuestro tiempo, apunta en una dirección similar. Por un lado identificando a la belleza con «un retorno a la forma»⁹, y por otro, en relación con el caos urbano, formulando una lúcida crítica a quienes aplicando una vez más el antiguo concepto de mimesis de una manera superficial proponen la analogía: «si lo que hay es confusión, nosotros creamos confusión; si hay falta de estructura nosotros ignoramos la estructura; si impera la vulgaridad nosotros creamos vulgaridad, si hay caos reflejamos este caos...». «La única relación que los arquitectos podemos mantener con el caos –concluye– es ocupar nuestro legítimo puesto entre las filas de aquellos destinados a prevenirlo, y *fallar*»¹⁰.

La demanda de *belleza*, entonces, debe ser leída en este primer sentido como una crítica a la rizomática expansión de fragmentos de urbanidad sin medida, sin límite y sin articulación, y como un reclamo orientado a oponer a esa expansión no un gesto totalitario que pretenda retrotraer la situación al Uno originario, sino una acción no menos fragmentaria que, conciente de su propia impotencia, proponga esas cristalizaciones que, como toda forma de vida, son impulsos en sentido contrario a la entropía.

Pero la demanda de *belleza* puede tener otra lectura en clave social.

La cohesión, el límite y el orden requeridos por Aristóteles habían sido reclamados anteriormente por filósofos presocráticos como Heráclito y Pitágoras en la forma de la *armonía*¹¹. La armonía es ante todo *ensamblaje*, la condición de la re-unión de las partes. Y por debajo de la apariencia, lo que determina ese ensamblaje de las cosas, de la totalidad de las cosas, es una red de relaciones que se establecen entre todas ellas en el universo. La base de esas relaciones está dada por el número, y por este motivo la relación entre el objeto y el mundo es un elemento inescindible de la condición de lo bello tal como fue construida históricamente.

A diferencia de la percepción de lo agradable a los sentidos que pertenece a la esfera subjetiva de lo estético, la *belleza* sólo existe en la dimensión social de lo humano. Hans-Georg Gadamer lo expresa de este modo: «Y sin embargo, la clase de verdad que nos sale al encuentro en la experiencia de lo bello reivindica de modo inequívoco que su validez no es meramente subjetiva. Esto significaría que carece de carácter de rectitud. El que cree que algo es bello no dice sólo que le gusta, como podría gustarle una comida, por ejemplo. Si yo encuentro bello algo, entonces quiero decir que *es* bello. O para decirlo con Kant: “Exijo la aprobación universal”»¹².

El reclamo por la *belleza* es por este motivo un intento de superación de la regresión individualista y subjetivista, tanto al plano de lo meramente estético como incluso al de la iluminación no necesariamente compartida de lo artístico. Una condición

para la existencia de la *belleza* es, en otras palabras, la de su articulación, como categoría, dentro de una construcción cultural global.

Es cierto que, como recordamos más arriba, la obra de arte no se sujeta o restringe a la idea de lo bello; y no puede ser ignorada asimismo la tentación autoritaria que subyace en el concepto mismo de la belleza. Pero precisamente por eso, para hacerlo productivo debemos entenderlo como una paradoja, como un problema abierto.

Y esta condición de apertura nos lleva a una tercera lectura, en la clave de la incertidumbre.

Franco Rella advirtió recientemente la importancia del texto de Baudelaire sobre *El elogio del maquillaje* para una comprensión de la hondura de la cuestión de la belleza¹³. Rella nos ayuda a leer en ese texto para mostrarnos lo que él llama el *enigma* de la belleza, o la búsqueda de la belleza como *insatisfacción*. «También lo bello es sobrenatural –escribe–, y el ornamento, la *parure*, el *maquillaje*, demuestran “un disgusto” por aquello que simplemente es, y expresan así un ansia metafísica». Y parafraseando a Baudelaire continúa describiendo esos aderezos efímeros como «un esfuerzo nuevo, más o menos feliz hacia lo bello, una aproximación cualquiera hacia un ideal, cuyo deseo solicita sin descanso el espíritu humano insatisfecho».

Pero la insatisfacción de la *belleza* no se produce por sus carencias, es decir por lo que el objeto bello no contiene, sino por aquello que contiene y nos es inaccesible, por su sobredeterminación. Tan inaprehensible es lo bello que a pesar de ser aparentemente codificable por no reducirse a impresión subjetiva, todos los intentos de su mera reproducción a través de códigos fracasan, y las obras así producidas nacen casi siempre con la apariencia de la muerte. Como si la tarea más difícil de todas fuera la de obtener una obra de arte bella, vale decir una obra que ilumine bellamente una verdad.

Como traté de expresarlo en otra sede¹⁴, en su completitud la *belleza* se constituye en este sentido como denuncia. Porque por el hecho mismo de estar singularmente localizada e identificada ilumina su ausencia más allá de sus bordes. En el contexto de la hipermetrópolis contemporánea, y muy especialmente en el caso de sus expresiones más subdesarrolladas, como ocurre en el nuestro y en otros países latinoamericanos, la belleza hace más estridente e inadmisibles la fealdad, en el sentido de Marc Cousin¹⁵, que es excrecencia, basura, materia despojada de todo su significado, o lo que es lo mismo de todo su contenido humano. Es la posibilidad de lo bello, la esperanza de la belleza, lo que nos empuja con mayor fuerza a la necesidad de evitar la inhumanidad de la fealdad.

Cuando Hannah Arendt¹⁶ nos muestra la diferencia entre la producción de cosas mediante la labor destinadas a permanecer,

en relación con aquellas generadas por el trabajo y destinadas al consumo, nos ofrece la cuarta clave para una lectura del sentido contemporáneo de lo bello: su capacidad de resistencia.

Refiriéndose a las características ontológicas de la mercancía, Gadamer ha escrito: «Lo cierto es que (las) “cosas” ya sólo se fabrican en serie, que sólo se las vende por medio de anuncios lanzados a lo grande y que, cuando se rompen, se las tira. Pero en ellas no hacemos la experiencia de lo que es una cosa. No hay ya nada en ellas que se haya convertido en presencia, que se sustraiga a la sustituibilidad, ningún fragmento de vida, ninguna parte histórica»¹⁷.

Por este motivo, en la actual condición de homogeneización unidimensional y de reproductibilidad la *belleza* se consituye como un núcleo inexpugnable. Todo puede ser consumido, y especialmente corren ese riesgo las experiencias artísticas que se presentan como negación virulenta y contingente de lo existente, porque en tanto tales alimentan la serie de reemplazos infinitos exigida por la maquinaria de la producción capitalista. En esa maquinaria el destino abominado pero inevitable de la vanguardia es la publicidad.

La *belleza* se opone a esa consumibilidad porque el acuerdo, la re-uniión humana en la que se basa, más allá de las sensaciones subjetivas, no tiene los límites del momento, y ni siquiera los de la época. No nos preguntaríamos por la belleza si no recibiéramos, perplejos, su experiencia en otras generaciones, e incluso en otras geografías.

Ese es el sentido de la paradoja de la arquitectura de Mies van der Rohe. El *Seagram Building* es la más perfecta respuesta a las condiciones de producción contemporáneas, y por ese motivo se constituyó en un tipo que fue reproducido hasta la náusea sobre toda la superficie del planeta. Pero esas reproducciones revelan justamente la pobreza inevitable de una operación en la que sólo pueden existir como diferencia porque la repetición es tan imposible como el Quijote de Pierre Menard. Las reproducciones han perdido la condición de «cosa» a que se refiere Gadamer. El *Seagram Building* brilla por su apertura de conocimiento y por su completitud; en cambio, dado que «no hay nada en ellas que se haya convertido en presencia...», las reproducciones son opacas, arbitrarias, reemplazables.

4. Últimos romanos

A partir de la fenomenal transformación de los modos de comprensión de la arquitectura moderna provocada por Manfredo Tafuri en la década del 70, quedó claro como nunca antes que la profesión tenía en nuestro tiempo un destino trágico. Acosada

por la reproductibilidad, por la ley del máximo beneficio económico, y por la tendencia a la liquidación de los valores, la Arquitectura tendía a su final.

Buena parte de las investigaciones y reflexiones realizadas desde entonces han contribuido a dar encarnadura a la mayoría de las intuiciones y observaciones del genial teórico italiano. Algunas críticas inteligentes y la actividad de los arquitectos, sumadas a la expansión de la industria editorial y al redescubrimiento de las cualidades propagandísticas de las obras por parte de líderes políticos y empresariales han permitido, sin embargo, que no sea posible extender aún definitivamente el certificado de defunción. Y hasta es probable que esto nunca ocurra tal como nosotros lo imaginamos.

Fritz Neumayer¹⁸ demostró que, mediado por la lectura de Guarini y Landsberg, el interés de Mies por San Agustín radicaba en el rol jugado por el filósofo en la construcción de una nueva forma de entender el final del mundo antiguo y el comienzo de una nueva era. Pensar qué hacer en medio de un proceso de cambio continuo, que por ignorarse sus bordes se percibe como caótico, fijar unas pocas certidumbres desde las que intentar comprender ese proceso, fue la tarea de toda la vida del gran maestro alemán.

En ese mundo temporalmente fronterizo de San Agustín, los pocos soldados romanos que aún quedaban en las murallas observando la cada vez más cercana masa de los ejércitos bárbaros –la metáfora es de Spengler– tenían sólo dos posibilidades: pasarse de bando abandonando las armas y los uniformes que los identificaban, o aceptar seguir siendo romanos a pesar de todo.

Es posible que las actividades de la construcción experimenten en el futuro transformaciones difíciles de concebir ahora. De hecho esto está ocurriendo en las técnicas, en los criterios de organización, en los actores, en los medios y modos de concebir. En este sentido, la permanencia de las viejas formas de la profesión se hace cada vez más dudosa. De las formulaciones vitruviana y albertiana acerca de sus fines, la mayoría se han perdido: pese a la vocación totalizante de Morris, a los arquitectos ya no se les piden proyectos de relojes, ni de naves, ni de cañones, ni de cloacas, ni de puertos, ni de diques, ni de camiones, ni de tortugas para cegar fosos. En las condiciones de mercado más exigentes y codiciadas los *developers* determinan las características precisas que habrán de tener las plantas de los rascacielos, y en los más diminutos emprendimientos de los miles de graduados de todas las escuelas del mundo, los clientes que aún aceptan pagar sus servicios les imponen precisas indicaciones organizativas, técnicas y estéticas. Cuando se trata de gestar marcas políticas, comerciales o personales definidas, la firma prestigiosa funciona, como en otros productos, a la manera de una garantía contra fracasos o ineficacias comunicativas.

Louis Kahn: Instituto de estudios biológicos Jonas Salk, San Diego, California, 1959. Planta.

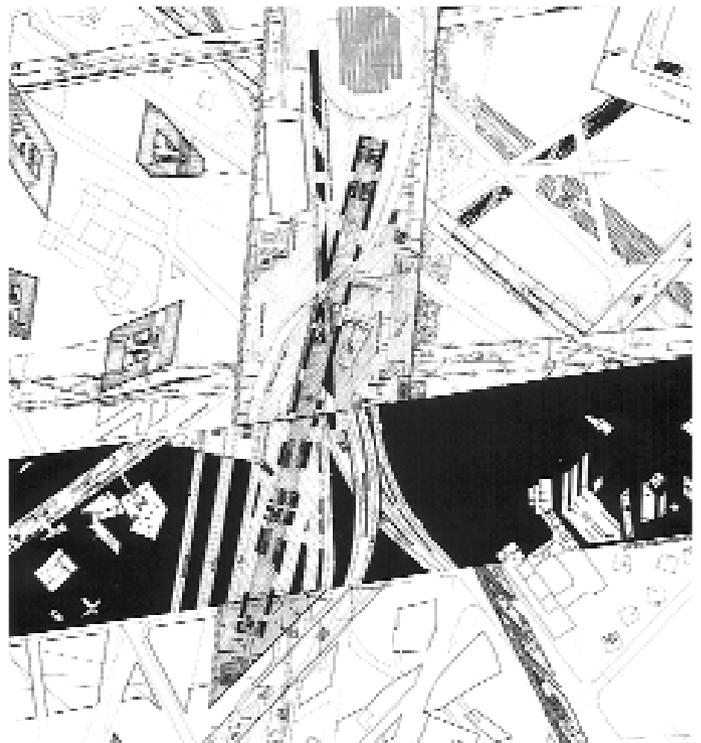
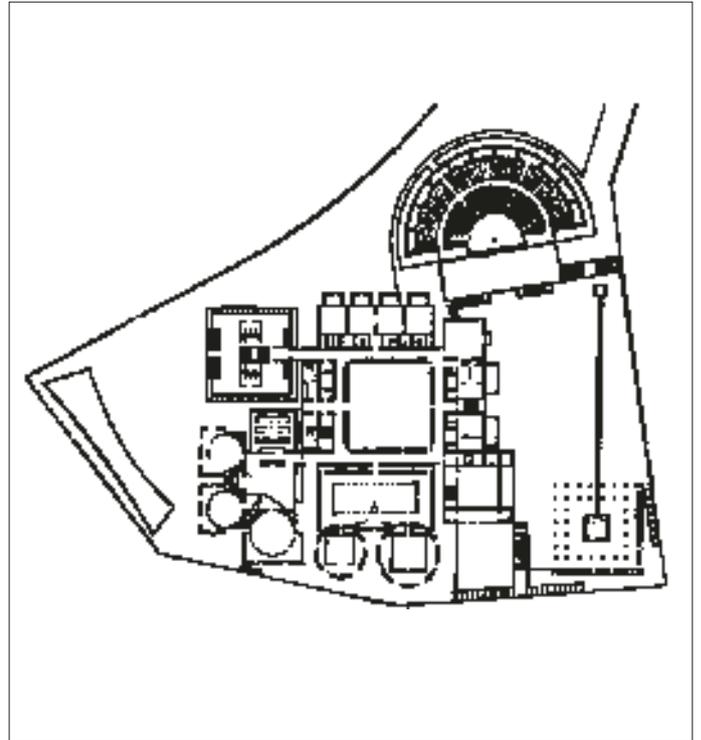
Daniel Libeskind: proyecto para la *Posdamer Platz*, Berlín, 1991. Planta parcial superior y franja planta bajo rasante.

Ante estos cambios es posible elegir por la solución menos melodramática de la opción de Spengler. Paradójicamente, en este caso se sobrevive a costa de la desaparición de la propia identidad.

Además de las otras consecuencias a que hemos aludido, la reivindicación de una suerte de «utopía de la belleza», quizás constituya también una alternativa de supervivencia. «Un programa de reconstrucción de la mitología del arquitecto», lo ha llamado Koolhaas. Si como bien lo observa Carlos Rabinovich en otro de los trabajos de este número, *utilitas* y *firmitas* son prendas de negociaciones imposibles de evitar y receptoras de las exigencias del presente y de las tensiones hacia el futuro, el resguardo de la sabiduría acerca de *venustas* acumulada por siglos de experiencia humana pareciera ser el único sentido posible de esta disciplina inactual; al menos para quien se obstina en preservarla a pesar de saberse condenado a *fallar*.

Notas

1. Cfr. Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos* (Viena/Leipzig, 1903), Madrid, 1987.
2. Terry Eagleton, *The ideology of the Aesthetic*, Cambridge, Mass., 1990.
3. Cit. en Eagleton, *ibidem*.
4. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*; Madrid, ed. 1984.
5. Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte*; ed. Milano, 1945.
6. Jan Patothcka, *L'Art et le temps*; Viena, 1992.
7. Aristóteles: *Poética*; cit. en Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*; Köln, 1980.
8. Aristóteles: *Política*; cit. en Grassi, *op. cit.*
9. Rem Koolhaas, *S.M.L.XL*, New York, 1995.
10. Rem Koolhaas, en Alejandro Zaera Polo, *Encontrando libertades; conversaciones con Rem Koolhaas*; en *El Croquis*, 53, 1992.
11. Cfr. Patothcka, *op. cit.*
12. Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*; Barcelona, Buenos Aires, México, 1992.
13. Franco Rella, *Elogio della bellezza*, en Rella, Franco, comp.: *Forme e Pensiero del Moderno*, Milano, 1989. Cfr. también del mismo autor *Bellezza e Verità* y *L'Enigma della Bellezza*.
14. Jorge Liernur, *Hacia una cultura ex-corporada*, en VV.AA., *Anybody*, New York, 1997.
15. Marc Cousins, *The Ugly*, en AA, 1995.
16. Cfr. Hannah Arendt, *La condición humana* (Chicago, 1958), Barcelona, 1993.
17. Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*; Madrid, 1996.
18. Fritz Neumayer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*; Berlín, 1986.



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.

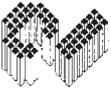
Próximo número: **Naturaleza**.

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 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

