

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

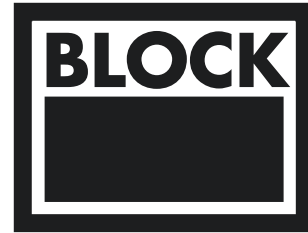
Número 1,  
agosto de 1997



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



# Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje

Graciela Silvestri

## 1. El problema

Alberti, que consideraba la belleza, dentro de la tríada vitruviana, como la «parte más noble de todas, a fuer de absolutamente imprescindible», edificaba este concepto sobre tres aspectos: la autoridad de los antiguos, los ojos de la razón, y la percepción espontánea del mundo dado. Los dos primeros son construcciones del espíritu; el tercero, en cambio, alude al placer inmediato provocado por la naturaleza misma (*quad natura data*) –por los colores de las flores, por el azul del cielo, por la voluptuosa variedad. Expertos y profanos podían disfrutar de este mundo, y no sólo con los ojos: también con los oídos, con el tacto, con el olfato. Los tres aspectos –la historia, la razón y el placer– se espejaban mutuamente en el mundo del *quattrocento*.

Alberti no se preguntaba por qué todos los hombres –al menos en la pequeña sociedad que conocía– sentían placer ante la belleza natural; esto era para él un dato, un argumento incontestable para convencer a sus lectores sobre la universalidad de la belleza. Que tematizara la belleza en tantos capítulos y con tantos rodeos nos indica que ya entonces los criterios de lo bello en los artefactos humanos no eran absolutamente compartidos<sup>1</sup>. Pero aún parecía sólido el argumento de la belleza natural.

¿A qué naturaleza se refería Alberti? No, sin duda, a toda la naturaleza. Se refería a un paisaje, al *bel paesaggio* italiano: un paisaje de «flores y verdor», a la «deliciosa campiña» de los alrededores de la Toscana, activamente transformada por el cultivo y en íntima relación con la ciudad. El *bel paesaggio* italiano era un jardín. Resulta interesante constatar cómo los tratados agrícolas de entonces observaban tanto consideraciones técnicas y económicas como estéticas, de la misma manera que los tratados de arquitectura. Es que éste había sido el camino de los autores clásicos, como Varrón, para quien la *utilitas* estaba en pie de igualdad con la *venustas*, la *voluptas* y la *delectatio*<sup>2</sup>. La forma agraria de entonces debía ser, también, una forma bella, y belleza implicaba necesariamente placer y utilidad.

Por cierto, el paisaje representado en el Renacimiento no abarcaba sólo el paisaje agrario. En la centuria que va desde los primitivos hasta los maestros de la *terza maniera*, se incorporan a la visión «parajes y desiertos, lugares fríos y umbrosos... vastas

extensiones de tierra desde las cumbres montañosas... valles profundos y la línea costera»<sup>3</sup>. Con el tiempo, todo el «caos» natural, la ciudad y aún los enclaves industriales se incorporarán al criterio de paisaje. Pero ya entonces, hasta los páramos vírgenes representados eran activamente transformados por la mirada estética. El sólo hecho de recortarlos del *continuum* natural implicó una acción sobre ellos y, como indicó mucho más tarde Simmel, una paradoja: para admirar la naturaleza es necesario tomar distancia; es necesaria la ruptura de la unidad del cosmos; son necesarios límites y fronteras, porque el paisaje construye una forma. La belleza natural ya no se refiere a la pura naturaleza; tampoco al puro artefacto; sino a *una terza natura, a cui non saprei dar nome*<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva, arte y naturaleza se transforman en *paisaje*.

Pero el Renacimiento nunca hubiera compartido la tajante afirmación de Hegel: la naturaleza, escribió el filósofo alemán, no se manifiesta bellamente a partir de sí misma, sino *para* el sujeto. Precisamente en este momento histórico es que la conciencia romántica comenzó a alejarse de la noción de paisaje, cuando esta figura parecía cubrir el mundo: ciudades diseñadas con técnicas paisajistas, literatura y política ancladas en la reverberación entre alma y lugar, multiplicación de parques, villas y jardines. En poco tiempo, la escena virgen, sin aparente intervención humana, venció los prados floridos, las *folies* inesperadas a la vuelta del sendero, el capitel en ruinas. A mediados del siglo XIX, en Estados Unidos, se dicta por primera vez una ley protegiendo la reserva del Yosemite, una escena comprendida como sublime, pero considerada pura, sin huellas del hombre. Para completar la ilusión de la *terra incognita* americana, se expulsó tanto a los capitales mineros como a los antiguos habitantes indígenas (que durante generaciones habían transformado el lugar agreste en el valle paradisíaco)<sup>5</sup>. El «embellecimiento» de la naturaleza que el criterio de paisaje suponía fue condenado, sin notar que, a pesar de la condena, los viejos criterios de belleza natural permanecían activos en la comprensión de la naturaleza.

No debemos, entonces, esperar a la segunda posguerra para planteos ecológicos innovadores. La versión del aprovechamiento de la naturaleza para el sujeto se complementa perfectamente con la conciencia romántica, que supone en cualquier acción humana formativa una huella de destrucción. En ninguna de las dos ver-



Carleton Watkins: *Washington Column*, Yosemite, c. 1861. Jeffrey Fraenkel Gallery.

Paisaje, pintura mural de Pompeya. Nápoles, Museo Nacional.

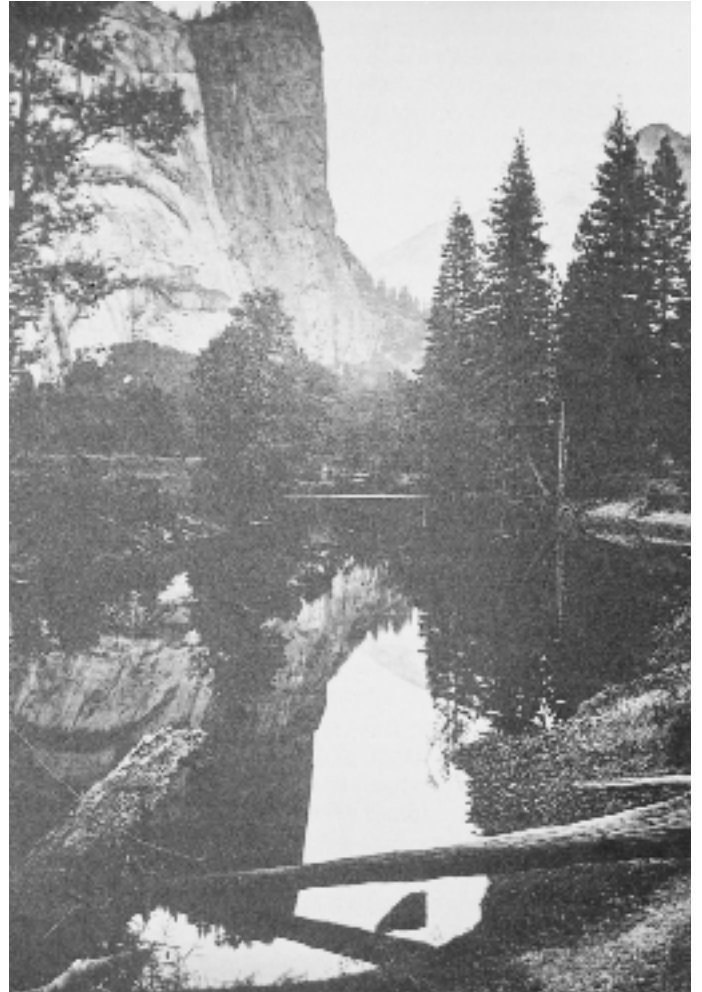
siones cabe el problema de la belleza natural. En la primera, porque cualquier manifestación en el terreno de las artes, o sea de la belleza, vale en tanto es el espejo de una idea –ya sea ésta un presupuesto metafísico, o una estructura supuestamente material, pero intangible e inmodificable por los hombres. En esta clave, la belleza natural –«la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la identidad»<sup>6</sup>– no tiene lugar, ya que ella no posee su sustancia en el concepto. En la segunda versión, el razonamiento es el mismo, ya que se parte del presupuesto hegeliano de que el pensamiento sólo impone, aplana, reduce la existencia a la lógica del sujeto. Al evitar la distinción humana, en las cosas naturales, entre lo bello y lo no bello, lo que sea belleza natural deja de tener sentido.

En ambas perspectivas, hablar de paisaje deja, también, de tener sentido. En la versión hegeliana, la impronta netamente estética del paisaje lo convierte en una especie de barniz que oculta o expresa cuestiones de mayor importancia: el destino de la nación, el ascenso de una clase, el sentimiento religioso o la estructura psicológica humana. ¿Por qué, entonces, hablar de paisaje, y no utilizar otras nociones aparentemente no contaminadas por la accesoriedad belleza, como hábitat, territorio, espacio? En el caso del ambientalismo, la opción es la misma: paisaje implica necesariamente distancia estética, y lo que se busca, por el contrario, es una nueva reunión. Ballenas y pingüinos carecen de sensibilidad estética. ¿Es posible salir de este esquema dual, que tan weberianamente casa productivismo y puritanismo?

La multiplicación de estudios sobre el paisaje como figura cultural producida en estos últimos veinte años indica la voluntad de interrogar esta forma débil y ambigua acuñada por la mirada estética, para encontrar nuevas aproximaciones al problema de la relación entre hombre y naturaleza. La mirada paisajista siempre marcó una distancia con la naturaleza, al mismo tiempo que, haciéndola su motivo, sugería utopías de reconciliación y de armonía. Las claves de la «belleza natural» se encuentran precisamente en esta distancia y en esas nunca cumplidas promesas: la eliminación de la distancia lleva a la muerte de la libertad del sujeto, a la eliminación del horizonte de promesas, a la aceptación del destino.

## 2. Distancia

Entre el siglo V a.C. y el helenismo se despliega por primera vez la sensibilidad paisajista ante el mundo. Quienes investigaron el tema acuerdan en materia de inicios y ocaso del período, indicando el surgimiento de la pintura de paisaje y de la poesía pastoral en la Grecia clásica, y la ruptura de una imagen mimético-naturalista del mundo hacia la caída del Imperio Romano. Para enton-



ces, los jardines que se habían extendido en parques públicos, la elección de escenas naturales para descansar del trajín urbano, las sofisticadas composiciones arquitectónico-naturales como las de la villa Adriana, desaparecen en Occidente frente a una remarcada estilización, un olvido de las técnicas, un relato paratáctico, un afirmarse en límites pétreos –entre la ciudad y el campo, entre el jardín y el caos exterior. Queda claro, así, que esta forma de entender el mundo –el paisaje– no es un arquetipo ahistórico sino una forma contingente. Pero, ¿por qué se pierde, y, sobre todo, por qué es recuperada con tal fuerza mil años después? ¿qué es lo que liga nuestra sensibilidad moderna con aquellos fantasmas como para volver una y otra vez a Teócrito y Virgilio, al jardín de Livia, a las villas sobre el Mediterráneo azul?

La pregunta se convirtió en clásica formulada por Marx, en la *Crítica de la economía política*, cuando señaló la dificultad de comprender la permanencia del arte griego, el enigma de cómo aún pueda proporcionarnos goces artísticos y valga como norma y modelo inalcanzable. Y en su tautológica respuesta –Grecia es la infancia histórica de la humanidad, «el momento más bello de su desarrollo»– resuenan los aspectos principales del mito. Porque con *infancia* está aludiendo a una imagen irresistible y compartida, el momento ambiguo en que se adquiere la palabra pero no se ha perdido aún la intimidad con el mundo. Precisamente por esto ese encanto eterno «no volverá jamás». Es el *nunca más* de Marx el que le da sentido actual al concepto de belleza natural, una herida abierta; una nunca cumplida, pero presente, promesa<sup>7</sup>.

Por supuesto, Marx no podía ignorar, en el siglo del historicismo, cuánta arbitrariedad había en sus palabras. Los inicios míticos de la humanidad se multiplicaban de la mano de la antropología, de la arqueología, de la geografía, de las ciencias naturales. La arquitectura se movía libremente entre referencias neogriegas, neomedievales, o neobabilónicas; los jardines se poblaban de cabañas peruanas, iglúes y templetos chinos. La afirmación de Marx implica, entonces, una elección deliberada que se mueve en el terreno que habían abonado Winckelmann y Schiller: se trata de una estética de la razón, de la belleza de la claridad, de lo simultáneamente humano y natural, de la *noble sencillez y la serena grandeza*. Una estética pública de la que Marx, a pesar de sentar él mismo las bases para la crítica sociológica moderna del arte, no quería separarse. Una estética de la gracia, «tan lejos de la rigidez como de la desenvoltura», esto es, tan lejos de la pompa oficial como de la frivolidad. Una estética del equilibrio, no de la integración. Es el extraño espacio que evoca lo griego para los modernos, que se mueve en el filo ambiguo de la locuacidad plena y del silencio, el que seduce a Keats: «*Thou still unravish'd bride of quietness*»<sup>8</sup>.

En la versión de Winckelmann, el paisaje griego, el reino de la gracia, permitió el surgimiento de su arte. Como bien señala

Assunto, Winckelmann fue uno de los primeros en plantear esta relación entre naturaleza y belleza para fundar una estética histórica. «El clima es, para Winckelmann, un modo de hacer descender del cielo la idea de lo bello, que el clasicismo de sus predecesores dieciochescos había situado demasiado arriba, en la región de lo sublime que está por encima de la tierra, y en un antes de la historia que es también un fuera de la historia»<sup>9</sup>. «Bajo este cielo luminoso» había nacido Apeles, el pintor de la naturaleza; había nacido la sensibilidad paisajística.

Cuando Winckelmann hablaba de paisaje y arte, imaginaba una forma de habitar, una relación particular entre artificio y naturaleza que alguna vez, de manera efímera, se habría dado en la historia, en el mundo griego. De esta forma de habitar se dedujeron, en la modernidad, sensibilidades antitéticas que no casan con la interpretación de Winckelmann. Por un lado, la armonía que suponía este origen fue fundada en una concepción sagrada del espacio (cuando la naturaleza estaba aún, aparentemente, poblada de dioses naturales). Por otro, la utopía griega dio lugar a la versión negativa de la armonía, a la imposición de una razón única, de una forma sintética, sobre los múltiples fenómenos del mundo. En la primera versión, la belleza naturalista de lo griego deriva de la intimidad con los dioses. En la segunda, se impone el ceño adusto de la razón que habría cancelado, en nombre de una terrible armonía, todo lo no humano, todo lo no occidental. Por supuesto, el inestable y variado mundo griego, cruce entre oriente y occidente, federación de ciudades disímiles, permite este despliegue de interpretaciones.

Pero, ¿qué ha pasado con la herencia de Winckelmann, que suspendió el cielo, recobró la materia en la figura de paisaje natural y planteó como núcleo de la belleza griega la pudorosa gracia del silencio? Un grupo de interpretaciones recientes, o redescubiertas recientemente, pueden situarse en esta tradición. En plena posguerra, Hannah Arendt pensó nuevamente coordenadas alternativas a la versión naturalista-sacra y a las interpretaciones banales sobre la irreductible y totalizadora razón griega que habría fundado nuestro mundo. De sus interpretaciones sobre la condición humana, se deduce un concepto de belleza en el que está ausente la integración plena con el mundo natural, pero no la articulación con él<sup>10</sup>.

La belleza es, para Arendt, un punto central en el mundo griego. Ligada con la utilidad, se separa de la necesidad inmediata, del consumo cíclico, de la naturaleza: sólo a partir de esta separación es posible comunicar, en el presente y hacia el futuro, aspectos no decibles del mundo –el dolor, el placer, el amor. La belleza, como la utilidad, construye un mundo objetivo, de relativa permanencia; permite el emerger del espacio público, que es aquel en el que el hombre, al encontrarse con el otro, el diferente, se reco-

noce a sí mismo. La belleza conjura la muerte, sin eliminarla –no apunta a la trascendencia sino a la profana gloria. La belleza es a la vez utilidad y pensamiento: porque es idea, pero en el sentido más material de la palabra, la idea previa que permite realizar un objeto estable y reconocible, una silla, una mesa, una casa. Y, sobre todo, una ciudad.

La interpretación de Arendt sobre el mundo griego implica una relación entre belleza y naturaleza ambigua y no lineal. Se trata de esferas separadas, y es precisamente en la separación en que una y otra pueden relacionarse. El problema de la modernidad, para Arendt, no es la artificialización de la vida, ni siquiera la extrema tecnificación: es la naturalización absoluta de las relaciones humanas. Y hoy, sin estado de bienestar, sin redes públicas, en las manos de la pura lógica del mercado, podemos darle la razón: la naturalidad de lo privado prima sobre los valores públicos. Si la belleza está ligada de alguna manera a lo público, es claro que nada tiene que hacer en el mundo actual.

En las huellas de Arendt, puede pensarse de otra forma el mito griego, puede pensarse de otra forma el mundo actual. Las condiciones de surgimiento de la belleza, en un sentido profano y no sagrado, que la experiencia griega significa aún hoy, aparecen ancladas en una sociedad que en lugar de suelo poseía barcos que en muchos momentos fueron su patria<sup>11</sup>; que separaba el hogar familiar de la ciudad; sociedad de comerciantes y de viajeros, que había muerto a sus héroes guerreros con Homero, y que no temía salir de su tierra para fundar otros lugares, llevando sólo el fuego –el recuerdo– como único don. La belleza griega se ancla en la movilidad, el comercio, y el exilio.

Antes de Ulises, el exilio significaba la desgracia mayor: carecer de la libertad de palabra. La franqueza, poder decir lo que se pensaba, era un don aristocrático; la democracia ateniense seculariza este don. Pero, ¿qué sucede cuando no se puede hablar, porque se está fuera de la patria? Aquí aparece Ulises. La astucia y los circunloquios de Ulises dieron lugar al arte: a la invención de máquinas (el caballo), al teatro (Ulises era excelente comediante) a la poesía (Ulises, él mismo narrador de historias, es el tema del poema fundante de la cultura occidental). La palabra de Ulises es la palabra moderna, que puede mentir y simular, que no identifica cosa y signo: es la palabra que permite el arte. Y al mismo tiempo, dice Calasso, Ulises es el último en quien las fuerzas primordiales están presentes y poderosas: «saludan en él al último viajero que ha podido verles con sus propios ojos y testimoniar»<sup>12</sup>. Ulises abre el tiempo: para ello, debe abandonar el intemporal paraíso de Calipso –la perfección de la belleza natural, en un tiempo suspendido que no es muerte ni es vida– para encontrar la traición en su casa. Debe regresar a la ciudad natal, para dar testimonio, para poder hablar; y, nuevamente, abandonarla.

### 3. Integración

El problema que nos plantea el mito griego es el problema de la forma. ¿Existe forma en la naturaleza, forma en la vida? ¿Existe una forma primordial, como quería Goethe? ¿O la belleza es una imposición de formas espirituales, falsas, sobre aquello que no entendemos? ¿O recogemos algo, en los simulacros que fabricamos, de esos enigmas que pueblan el mundo? Esta es la pregunta moderna por excelencia. Las respuestas a esta pregunta insoluble son variadas, pero pareciera que hoy tienden a dominar las líneas que intentan cancelar toda distancia con el mundo.

Este fue el camino de la estética romántica, que extremando el presupuesto naturalista de sus antecesores ilustrados, quiebra deliberadamente la aspiración al equilibrio y descansa sobre otro mito: la identificación plena del sujeto y la naturaleza –lo sublime. Volver al caos de la maternidad nutricia; o *crear* como los niños, producto de la naturaleza; o transportarse a abismos insondables en una experiencia mística. El horizonte del paisaje romántico es el de la integración sin residuos.

Los inicios de la revuelta romántica se han considerado principalmente en el área de las artes. Pero resulta de mayor interés las articulaciones de esta sensibilidad con la ciencia decimonónica, que se pretende separada y en oposición a estos planteos. Por el contrario, la preeminencia de las ciencias biológicas en el siglo XIX –cuando se estructuran como disciplinas tanto la biología, a principios de siglo, como el concepto de organismo, como la ecología a fines de siglo– recurre a bases ideológicas similares. La *Naturphilosophie* alemana pretendía precisamente ésto: eliminar fronteras entre artes y ciencias, conjurar el mecanicismo de la física newtoniana, reunir nuevamente el hombre y el mundo –antes de que la experiencia metropolitana convirtiera en realidad las predicciones sobre la artificialidad de la vida, sobre la ausencia de las cosas, sobre el reinado de la superficie por sobre el «fundamento».

Precisamente en el mundo alemán de las primeras décadas de este siglo pueden encontrarse formulados en toda su extensión –y consecuencias– los clisés que los profetas de la integración proponen. Si la imagen de la bella naturaleza que acompañaba la estética ilustrada y temprano-romántica recurría al repertorio de postales italianas –viñas y sol, flores y bosquesitos, siempre algún templo, alguna ninfa, algún estanque– la imagen que acompaña la tortuosa conciencia alemana, especialmente en la primera posguerra del siglo XX, es la de la montaña. Sigfried Kracauer describió con maestría las evocaciones sublimes que este género «exclusivamente alemán» producía en extendidas capas sociales: el entusiasmo prometeico de observar las masas desde las alturas, las búsquedas de una vida más simple y ruda, el hastío de la gran ciudad

Hans Poelzig: proyecto para el *Festpielhaus*.  
Salzburgo, 1919.

Bruno Taut: diseño para el volumen *Architectura Alpina*, 1917-19.

que se abandona, el entusiasmo metafísico –teosofía, espiritismo, filosofías orientales que se propagaban con tanta fuerza como hoy<sup>13</sup>. La montaña abrazada por los espíritus aristocráticos se complementaba bien con los *scheebergärten*, los parques de la juventud y la sensibilidad *völkitsch*. Sobre esta base común, por cierto, los caminos fueron diversos, y en muchos casos ambiguos y contradictorios (recordemos, por ejemplo, la imagen de la montaña de Bruno Taut en relación a la *glaserne Kette*); la oposición extrema de la línea dura de las vanguardias arquitectónicas modernas puede entenderse en la tensión que suponía verse envuelto en la melaza y la pompa de semejantes representaciones.

Dos autores alemanes, Spengler y Heidegger, de gran difusión en las teorías y prácticas del habitar moderno –aunque en distintos momentos de este siglo– condensaron de manera elocuente la constelación de ideas aludida: la verdad hallada en la sangre, en la tierra, en la indiferenciación, en lo inmediato. Ambos otorgan un lugar central al arte, lo que permite preguntarse no sólo sobre su versión explícita de qué sea la belleza –si tal palabra posee, para ellos, un lugar– sino también sobre el sentido de las imágenes de la naturaleza que sustentan sus textos (ya que la experiencia estética de la naturaleza se refiere principalmente a imágenes).

Spengler escribió *La decadencia de Occidente* al finalizar la primera posguerra. Como señala Ortega y Gasset, no se trata de un texto original: se trata de un compendio de lugares comunes de la época, y es esto lo que permitió su rápido éxito. Lo interesante es que estos lugares comunes permanecieron activos mucho tiempo después de que el prestigio del autor se devaluó totalmente en el campo filosófico. Gran parte de la arquitectura y el urbanismo modernos se entusiasmó con sus concepciones vegetales de la cultura, el arte y la ciudad; y la *Großstadt* –«el coloso pétreo de la ciudad mundial (que) señala el término del ciclo vital de toda gran cultura», la sede del «pensamiento libre», del dominio de la razón, de la abstracción del dinero– es hoy denunciada en términos similares. Permanecen los clisés, pero nadie se atreve a seguir las consecuencias que claramente Spengler sacaba de estas denuncias: el paralelo entre el intelectual, el *fellah* nómada, el judío; las consecuencias para la mujer de la figura de fecundidad de la cultura, relacionada con la fecundidad de la sangre (la mujer es elegida en las culturas vivas como la «madre de sus hijos» y jamás como la «compañera de la vida»); y la relación decimonónica entre raza y paisaje («la raza no emigra») con las consecuentes alegorías de raíces, suelo, sangre y hogar. «El elemento vegetal y cósmico, la existencia sumisa al sino, la sangre, la raza, poseen el predominio originario y la conservan. Son la vida. Lo otro está para servir a la vida. Pero este otro elemento se subleva y se niega a servir. Quiere dominar y cree que domina. Una de las más de-





cidas pretensiones del espíritu humano es tener al cuerpo, la naturaleza, bajo su mando»<sup>14</sup>.

La belleza no cabe en la interpretación vegetal de la cultura humana. Cabe el arte, pero entendido como manifestación *directa* de los rasgos naturalizados de un tipo histórico. Así entendido, el arte está fundido con la vida, con las cosas mismas. Resulta interesante que el signo artístico de la disolución de la cultura sea ubicado por Spengler en el género paisajístico abonado desde el Renacimiento, y en el arte de la jardinería en su momento de esplendor, el siglo XVIII. También en esta interpretación Spengler utiliza lugares comunes difundidos hasta hoy: la perspectiva como racionalización del espacio; la aparición del horizonte desplegado en los parques versallescos, que significa la irrupción del infinito, la exclusión de las cosas y la disolución del espacio en un tiempo abstracto; el pardo de taller –las veladuras de Claude– o los colores suaves y transparentes, azul-verdosos, de Watteau, como testimonio de «algo sin esencia, sin realidad, algo falso, vacío, de una vacuidad interna que difícilmente podría expresarse con palabras»<sup>15</sup>. El «rasgo fatídico del jardín versallesco», es decir la lejanía, la dilatación espacial, la ausencia de límites, se extiende a la gran ciudad. Queda claro que la mirada paisajística es objeto de las principales acusaciones. «El parque barroco es el parque de la última estación del año, del fin próximo, de las hojas que caen... la perspectiva es la que evoca en nosotros la sensación de algo que pasa, que fluye, que muere»<sup>16</sup>. Su pretensión de fundamento no puede soportar la distancia que impone la mirada paisajística, que capta lo efímero, lo dudoso, lo etéreo; no puede aceptar esta dimensión estética.

Pocos citan hoy a Spengler pero, a través de la cultura francesa de posguerra, todos citan a Heidegger. Su discurso críptico ha dado lugar a un sinnúmero de interpretaciones que el mismo Heidegger, en vida, se encargaba de refutar. Pocos se han atrevido, como Bourdieu, a señalar cómo el discurso heideggeriano conserva, en una forma *louche*, de tal manera que no permite la argumentación en su contra, todos los tópicos aristocráticos y racistas que alguna vez lo hicieron afiliarse al partido nazi. Tan sublimado discurso ha sido una cantera de inspiración, hasta hoy, para las críticas de la ciudad moderna. Puede recordarse la fuerza con que se difundieron en la disciplina arquitectónica las versiones popularizadas del famoso escrito *Construir, habitar, pensar* (1951) que inicia el texto con una diatriba en contra de la vivienda social. En medio de la crisis disciplinar, que no se encontraba muy cómoda en la planificación, pareció una promesa de refundación sobre bases sólidas, asumiendo una versión «antropológica» del pensamiento heideggeriano. Las bases sólidas eran siempre las mismas: el hombre perdió la capacidad de habitar en la medida en que se sometió a la exigencia de fundar todo en la razón, que es lo que

«amenaza todo aquello que constituye para el hombre su país natal (*Heimische*) y que le priva de todo suelo y todo terreno para anclarse». Heidegger reclama «una verdad más genuina» en contra del «errar», un nuevo habitar que conjure al «extranjero y sin patria» (*Heimatlos*), volver a una «constelación más original» de hombre y dioses, cielo y tierra<sup>17</sup>.

Este regreso a una constelación original está en manos del arte: «el hombre habita como poeta». Nuevamente, para preguntarnos sobre el problema de la belleza, debemos preguntarnos sobre qué significa arte o poesía en las manos de Heidegger: no un «ornamento» ni (por supuesto) una «representación», mucho menos una fuente de placer. Nada tan profano como esto, sino una insistente versión romántica, que resume el arte en lo sublime. «La esencia del arte sería el ponerse en obra la verdad de lo existente. Pero hasta ahora, el arte tenía que ver con lo bello y la belleza, no con la verdad»<sup>18</sup>. Es conocida su versión de las botas campesinas en el cuadro de Van Gogh; lo que Heidegger señala en esta pintura como *autenticidad* es su conexión con el ser campesino. «Un par de zapatos de campesinos y nada más. Y sin embargo... por la oscura apertura del gastado interior del zapato se avizora lo fatigado de los pasos del trabajo (...) el cuadro de Van Gogh es la manifestación *de lo que es en realidad el instrumento*, un par de botas de campesino»<sup>19</sup>. El arte, en la versión de Heidegger, nada tiene que ver con la belleza, y la belleza nada tiene que ver con la verdad. Mucho menos, en este contexto, podríamos hablar de belleza natural, aunque Heidegger utiliza su permanente seducción para evocar una multitud de fantasmas sociales.

No extraña que Heidegger haya apelado a zapatos campesinos; vuelve una y otra vez a este paisaje rural que se le ofrece simple, seguro, en conformidad con el mundo. Bourdieu comenta un pasaje de «¿Por qué nos quedamos en la provincia?» que es elocuente con respecto a lo que podríamos llamar la estética heideggeriana. «Cuando, en lo más profundo de una noche invernal, una tempestad de nieve rodea al refugio (*die Hütte*, la cabaña) y lo cubre todo, ha llegado el gran momento de la filosofía... el trabajo filosófico no se realiza como la empresa aislada de un individuo original. Pertenece al centro mismo del trabajo campesino... La pertenencia interior de mis trabajos a la Selva Negra y a sus hombres se funda en un arraigo centenario e irremplazable en el terruño germánico-suabo»<sup>20</sup>. El suelo estético de la filosofía de Heidegger es el *kitsch*: «El ascetismo provinciano consumidor de productos naturales y trajes regionales –comenta Bourdieu– que es como la caricatura pequeño burguesa del ascetismo estetizante de los grandes iniciados, aficionados a los vinos de Italia y a los paisajes mediterráneos». Heidegger jamás hubiera elegido como suelo cultural el paisaje italiano, alabado por los ilustrados alemanes, divulgado y reinterpretado por diletantes viajeros ingleses. En

éste permanecían fuertes las marcas de la palabra clásica, y, como se sabe, ella está ligada a la metafísica occidental y por lo tanto, al olvido del Ser. Pero pareciera ser que cada vez que se afirman los fundamentos ontológicos en el mundo moderno, aparece la metáfora de la montaña, la nieve, el campesino, la cabaña y el reloj cucú.

Es cierto: Heidegger nunca habló explícitamente de integración, antes bien, señaló sendas perdidas. Pero no interesa aquí la palabra filosófica por sí misma, ni si el hombre Heidegger se sentía cómodo ante la sangre y la tierra o ante la aventura en el desierto. Interesan las imágenes que dejan sus palabras, el suelo estético que prepara en la puesta en forma de su discurso, partiendo de la hipótesis de una conexión buscada entre esta forma, estas imágenes, y los presupuestos de su filosofía, aunque esta conexión no sea directa o lineal. Porque fue a partir de las imágenes que su palabra evoca y no a partir de la comprensión de su arduo discurso, que los textos que citamos permanecen en las disquisiciones sobre el habitar de la segunda mitad del siglo.

¿Ha cambiado el suelo estético en las actuales tendencias integracionistas? Heidegger, referencia activa en la filosofía de fines de siglo, ha sufrido varias trasmutaciones. En principio, fue pasado por aguas francesas y de allí zarpó a engarzarse con el radicalismo ambientalista norteamericano y los variados neopopulismos. Heidegger fue levantado en los años setenta como el «primer pensador ecológico»<sup>21</sup>, y por cierto que, así como fue posible interpretar un Heidegger «antropológico», muchos motivos en sus textos tardíos parecen autorizar una relectura ecologista.

Me interesa pensar aquí la versión norteamericana de la integración, la versión ecologista, que es la que marca hoy el tono del debate internacional, y en la que encuentro motivos similares a los esgrimidos en la cultura alemana de entreguerras. Debe tenerse en cuenta para este análisis la particularidad de la cultura norteamericana con respecto a los ideales naturalistas. Por un lado, la bucólica pastoral y sentimental es el suelo de una sensibilidad extendida socialmente, que se traduce en la huida de la ciudad (desde los chalecitos de los suburbios hasta las comunidades alternativas), el localismo rural levantado por las más variadas series televisivas y grupos alternativos de derecha e izquierda, y en el hálito romántico y patriótico de la marcha hacia la frontera. Leo Marx, en un libro ya clásico, ha trabajado diversos aspectos de este naturalismo que encuentra presente, también, en la base de la cultura de masas<sup>22</sup>. Sobre esta sensibilidad extendida se produjeron algunas de las obras maestras de la literatura y el arte norteamericanos; la tradición trascendentalista, continuamente reformulada, abrevia de los mismos presupuestos. Y también sobre este fondo es necesario pensar la recepción, en la segunda posguerra,

de tantos motivos de la teoría crítica en los ámbitos de izquierda: por cierto que Adorno puede utilizarse en contra de la administración federal, a favor de la vida orgánica y comunitaria, o contra la identidad impuesta por el sujeto.

Pero la clave estética de la nueva sensibilidad americana ante lo natural (la naturaleza misma, o las comunidades orgánicas del medio-oeste, o los restos de las culturas indígenas) se encuentra en la progresiva eliminación de la percepción estética en función del rechazo de la cultura de las ciudades (ya sea éste un rechazo político o intelectual). La belleza, aunque opera oblicuamente en los argumentos ecologistas, no puede encontrar lugar en los discursos ambientalistas radicales, por las mismas razones que no podía encontrarlo en las versiones de Spengler o Heidegger.

Hacia 1860, las fotografías de Carleton Watkins llevaban a la tensión extrema la interpretación de la pura belleza natural sin aparentes huellas humanas –aunque la presencia del ojo artístico era contundente. Hoy, el ideal ambientalista consiste en eliminar todo ojo humano; el ideal neopopulista radica en eliminar el ojo urbano, intelectual, artístico, «culto», para aceptar plenamente, sin objeciones normalizadoras o correctoras, el ojo de la comunidad orgánica «real».

¿A qué figuraciones remiten estas posturas? Carece de interés que nos detengamos en los imposibles planteos de los ambientalistas radicales, o en los ingenuos motivos *light* que transitan los anuncios publicitarios. En cambio, el neopopulismo norteamericano, teñido de motivos originalmente «de izquierda», intentó en los últimos años construir proyectos de habitación humana viables; así, en él puede encontrarse una llave hacia esta constelación ideológica de mayor interés.

El nuevo giro político sugiere un repertorio distinto al que las instalaciones pro-ecológicas, el *land art* o las plazas autoconstruidas con paredes de adobe en donde crece el pasto, parecían prometer en los años setenta y ochenta –convengamos que con poca inventiva, por decirlo livianamente. Por un lado, los populistas proponen que cualquier opción debe dejarse abierta a la propia comunidad de referencia (y en la medida en que ésta es, por excelencia, la comunidad del medio oeste americano, su estética puede deducirse). Pero por otro, sus propuestas deben avanzar más allá de la situación real, que es objeto de una crítica global. Tim Luke ha presentado, en dos artículos de la conocida revista *Telos*, una imagen de lo que la habitación en estas comunidades puede llegar a ser, si se logra el ideal de una vida «rururbanizada», es decir, la síntesis entre campo y ciudad tantas veces proclamada por la arquitectura moderna<sup>23</sup>. Las «ecocomunidades» de Tim Luke poseen como modelo las anticiedades que recientemente, al amparo de la política de Reagan y las nuevas tecnologías, han crecido en estados apartados, con bajos impuestos, alejadas de los conflic-

tos raciales y de clase que asolan las grandes ciudades, sin una mínima organización cívica, cada familia mirándose placenteramente su propio ombligo. En tanto quasi-utopía, la deliberada eliminación de la belleza natural o artificial en función de disquisiciones ecotécnicas aparece en forma ostensible, si comparamos este texto con el conocido *News from Nowhere* de Morris, que tanto éxito tuvo desde fines del siglo pasado, y que podría colocarse en relación con esta aspiración clásica de fundir ciudad y campo. En el texto de Morris, la utopía socialista realizada «es» la belleza como forma de la vida «de todos», y la belleza está directamente ligada al placer sensual de los colores, de los sabores, de los aromas. Veamos, en cambio, algunos aspectos del pueblo ideal para Luke: «alojamiento centrado en el hábitat, nutrición basada en el bioma, ropa ambientalmente adecuada, tecnología microcomputarizada, simplicidad voluntaria». Suma elemental de tecnología avanzada y naturaleza «pura», no existe una sola palabra para el arte, tal como se comprende en todo el ciclo moderno. Y si eso ocurre con el arte, me temo que en esta utopía también el placer aparece totalmente eliminado.

#### 4. Placer

*Spuma fui*<sup>24</sup>

La aprehensión humana de la naturaleza puede ser ecológica, religiosa, o científico-técnica: es decir, sujeta a la más inmediata necesidad vital, dictada por simbolismos arcaicos o reducida a esquemas teóricos que se prueban en la eficacia técnica. Pareciera ser que sólo en breves momentos de la historia humana la naturaleza pudo ser aprehendida como paisaje, es decir, como experiencia de la belleza. Aparentemente esta sensibilidad está íntimamente ligada a la sofisticación de culturas metropolitanas, ya que presupone la existencia de una interioridad subjetiva, de elaboradas metáforas que no se sujetan sólo a formas arcaicas, simbólicas –por lo tanto, a la existencia de libertad para la reelaboración de tópicos que, aunque se anclen en largas tradiciones, puedan ser reformulados, y de entendimiento para comprender y reconocer las sutilezas de esta elaboración, que permite incluir tanto la confirmación, la selección, como la ironía sobre el pasado.

Uno de los modelos más antiguos, más difundidos y más extraños de esta sensibilidad es el *Cantar de los cantares*, que precisamente por su textura emocional, la innovación de metáforas, la celebración del placer carnal, y la obvia autoría individual, ha constituido un enigma para los investigadores (¿cómo ha alcanzado estatus canónico mucho antes de que se lo releyera como alegoría del amor de Cristo y su iglesia?)<sup>25</sup>. En el poema puede identificarse un elemento que ha acompañado siempre la concep-

ción de la belleza natural, como es la relación entre el amor –en tanto puro placer– y la naturaleza.

«Un jardín cercado es mi hermana, mi esposa; / una primavera encerrada, una fuente sellada. / Tus plantas son orquídeas y granadas, con placenteros frutos; con nardos, nardos y azafrán; clavo de olor y canela, con todos los árboles de incienso, / mirra y áloe, con los mejores perfumes: / fuente de los jardines, / manantial de aguas vivas, / y arroyos que bajan del Líbano.

Despierten, oh vientos del Norte; y vengan, vientos del Sur; / soplen sobre mi jardín, para que las especias puedan brotar»<sup>26</sup>.

La esposa es el jardín en primavera (el momento de eclosión), un jardín cerrado, un *ortus conclusus*. La belleza natural reside aquí en un trabajo humano con materiales naturales, efímeros: en el agua, en los perfumes, en las flores y los árboles, que no son invocados genéricamente, como símbolos, sino con precisión empírica, nombrando tal o cual río, tal tipo de flor o fruto, que así explotan en novedosa variedad. Fuera del jardín, la naturaleza deja de ser, en sí misma, bella. La belleza natural en estos poemas fundantes de la sensibilidad paisajista occidental es una belleza blanda y femenina: no femenina como la madre tierra, ni femenina como la madre de los Gracos, sino femenina como Afrodita, como Helena, como Eva. El placer es el aspecto más sistemáticamente cancelado en lo que evoca la belleza natural: su condena es una condena moral.

Muchas claves de la mirada paisajística sobre la naturaleza se encuentran en el jardín –en la medida en que, como planteaba Williams, el jardín salta el muro de su clausura e «inunda» la naturaleza exterior. Muchas de estas claves responden, obviamente, a la elaboración humanista del programa del jardín, que se separa claramente de los huertos monásticos. Comito ha señalado las características distintivas de este jardín<sup>27</sup>. El huerto monástico descansa por un lado en la utilidad y por otro en esquemas simbólicos que remitían a otro mundo y no a éste. Se trataba de un espacio abstracto y sagrado, o directamente útil. El jardín humanista, en cambio, constituía un fragmento protegido en donde la variedad natural, cuidadosamente seleccionada, estaba materialmente presente. El jardín humanista era simultáneamente el lugar del placer, del *otium* y del pensamiento: y los tres aspectos dependían uno de otro.

La relación entre placer, ocio y pensamiento se despliega ejemplarmente en el conocido cuadro de la *Primavera* de Botticelli, sobre el que Warburg trabajó para sus estudios sobre el renacimiento del paganismo antiguo. Esta es su descripción sintética: «La así llamada Primavera representa el momento sucesivo (al Nacimiento de Venus): Venus que en real ornamento aparece en su reino; sobre su cabeza, en la cima de los árboles, y sobre el suelo bajo sus pies, se extiende el nuevo vestido de la tierra con

inmenso y espléndido florecimiento, y alrededor de ella, que impera sobre todo aquello que pertenece al tiempo de las flores, se recogen como fieles ayudantes de su señora: Hermes que abre las nubes; las Gracias, símbolo de la belleza juvenil; Amor; la diosa primavera y el viento del Poniente cuyo amor hace esparcir flores a Flora»<sup>28</sup>. El reino de Venus, nacida del agua, es el jardín en primavera, el jardín que describe el autor de los Cantares, recortado sobre un amable bosquecito. Y, como en los Cantares, Botticelli no se detiene en alegorías impersonales: se reconocen tipos de flores y de árboles, se reconoce en Venus, en Flora, en las Gracias, el rostro de una mujer concreta, la famosa «ninfa» florentina, Simonetta.

Los aportes de Warburg para la comprensión de las figuras del resurgimiento pagano no se acaban en esta identificación. Su aporte revolucionario para la interpretación del renacimiento italiano radica en la observación de los vestidos de estas Venus, Floras y ninfas. Los vestidos son velos, «sutilísimos velos, telas sutiles y transparentes», que dejan a las diosas casi desnudas, pero no desnudas; el movimiento de los cabellos, las curvas de la danza de las Gracias, la presencia, en ambos cuadros, de los vientos suaves que «hacen nacer» a las flores. Así Alberti, en el tratado de la pintura, impulsa y glorifica al artista capaz de representar «*i movimenti moderati et dolci ... che maraviglia di fatica alcuna*»<sup>29</sup>; Alberti, que en el tratado de arquitectura parece conjurar, en las definiciones más conocidas, todo movimiento y toda ambigüedad para lograr la perfección arquitectónica. Pero esta contradicción sólo es tal si los párrafos y los tratados albertianos se observan aislados. En conjunto, jardines, paisajes, arquitectura, pintura, ciudad, familia, política, van trazando su espacio en referencia a los demás. La descripción del sitio donde debe edificarse un edificio vuelve a recordar las descripciones del jardín: un espacio elevado, donde corra «agradabilísimo aire en forma de brisa continua», con abundancia de cosas «que serán a diario útiles y fuente de placer»: agua, fuego (bosques), alimentos<sup>30</sup>. El agua misma, la antítesis de la piedra, es objeto de largas disquisiciones en el tratado. Si en el edificio predomina proporción y número, no es sólo por las versiones pitagóricas de la armonía: es porque sin la referencia a la línea recta, sin la relación proporcional, no se podría apreciar el movimiento y la variedad del sitio natural. La arquitectura renacentista se instala en un paisaje de gradación sutil: la casa, el jardín, el paisaje, la naturaleza exterior.

Pero detengámonos nuevamente en el significado profundamente ambiguo, seductor, efímero, de las figuras veladas y en movimiento que dan sentido al jardín florido, al mismo tiempo que el jardín florido las acompaña siempre. Venus nació del océano: *spuma fui*; y algo del encaje de la espuma, de los momentos que desaparecen irremisiblemente y que apenas pueden ser aferrados,

se halla en la figura del velo. «El velo –dice Calasso– es el objeto último que encontramos en Grecia. Más allá del velo, no hay otro. El velo es lo otro. Es el anuncio de que lo existente, por sí solo, no se sostiene, que necesita ser cubierto o descubierto, aparecer y desaparecer». El velo es «el excedente, la fragancia de la cosa»<sup>31</sup>.

«Se entiende por qué –agrega Warburg– ya Savonarola alzó su voz amenazante contra la *Nympha*, como encarnación de la vida pagana y contra el uso de *veliere* que para él y para sus secuaces eran el símbolo de la lujuria mundana»<sup>32</sup>. Para los puritanismos sacros, y para los actuales puritanismos ecológicos, el velo, lo que oculta, lo que adorna, lo que seduce, el velo que carece de significados precisos, claros, esquemáticos, representa la mujer en su ambigüedad acuosa –no de tierra nutricia ni de heroico sacrificio. No es la madre, sino la figura peligrosa de la mujer «pública», la «prostituta», la que se entrega al amor. La pura desnudez no es el peligro, ni por supuesto tampoco la cobertura total que plantea actualmente el fundamentalismo musulmán, sino el semiocultamiento que, como Savonarola sabía, es la base de la seducción. El mismo jardín guardaba estos significados: el jardín secreto, el jardín del amor tardomedieval.

Pero la belleza del velo que expresa esta imagen de lo femenino posee un significado ulterior: como se sabe, Eva comió y ofreció la manzana, y la manzana es al mismo tiempo la fruta del sexo y la fruta del conocimiento. En la leyenda bíblica, la «curiosidad» de Eva es la que destruye el habitar en el jardín por excelencia, el Paraíso –podemos pensar en el juicio de Heidegger: la cháchara de la conversación, el chisme, la exhibición pública; sexo y conocimiento, en fin, destruyen la unidad. Por el contrario, las figuraciones del jardín humanista, plagado de figuras paganas, articulan en un único *locus* conocimiento y placer. ¿Qué es el velo? El velo es la palabra, es la representación: sin duda, un simulacro. Pero el simulacro es también realidad: el jardín es simulacro, es reflejo, y es realidad. «¿Cómo matar el reflejo, si no se mata el agua?»<sup>33</sup>.

Gran parte del arte moderno intentó matar el reflejo: la ambigüedad, la «inautenticidad», la femenina blandura, las cintas y velos –los ornamentos. Una supuesta verdad de la cosa, del útil, de lo «a la mano» emergería puro por fuera del baile de máscaras de la metrópolis. Y para quienes, de manera aparentemente inversa, aceptaban como destino el juego esteticista de las modas, la profusión ornamental pasó a significar sólo el sometimiento a la lógica de la naturalidad del mercado. La absorción en lo natural es el idilio de ambas posiciones, que hasta ahora se han leído como antitéticas. Lo «natural», en ambas, consiste en rasgar definitivamente todo velo, toda palabra.

Ningún jardín, ninguna arquitectura puede evocar hoy el momento en que la belleza natural hablaba en la única forma en que

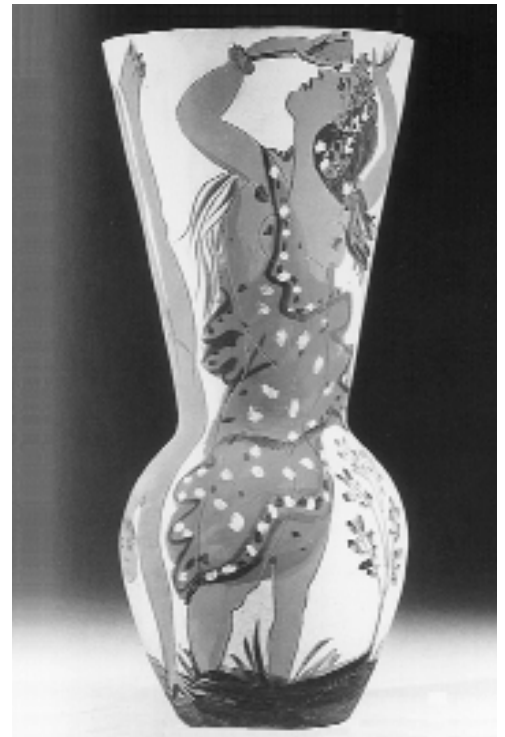


Muchacha recogiendo flores, pintura mural de Stabiae. Siglo I d.C.

Pablo Picasso: Flautistas y danzarines, cerámica. Vallauris, 1950.

podía hablar, en forma velada. Sin embargo, emblocar los modernismos estéticos en esta antítesis por lo menos aburrida, en donde el pensamiento no tiene lugar porque es forma que se impone a la vida, en donde el placer no tiene lugar porque es ficción o pecado, implicaría una ignorancia histórica mayúscula. ¿Acaso podemos evitar en el recuerdo las figuras de la gracia con que Picasso, una y otra vez, se pregunta por la condición de su arte cada vez que agota alguna de sus investigaciones pictóricas? ¿Alguien pensó que su obstinada persecución de la mujer, en la figura del placer, en la renovada mitología de entreguerras o de Antibes –la recuperación de las formas plásticas del primer renacimiento en la figura de las mujeres en la playa, o las formas débiles, oscilantes en el dibujo a lápiz, de las obras expuestas en la galería Lucie Weill en el 58– podían expresar una búsqueda bastante distinta que la que se lee a través de las tauromaquias? Joyce, tal vez uno de los ejemplos más conspicuos de la palabra moderna, pone en escena la cúlmine del simulacro en el *Ulises* –un catálogo de formas que permite el emerger de la fragancia de la vida. Es, sin duda, propositivo y proyectual, pero deja en claro que el proyecto, a pesar de lo tantas veces repetido a fin de siglo, no es una forma impositiva sino la única que conocemos hasta ahora que, dejando emerger lo que no es forma, permite la aparición de lo distinto. *Ulises* se cierra con una evocación del jardín de los *Cantares*, en el soliloquio inconciente de una mujer; la perspectiva ya es exclusivamente la de la amada, cuyo recuerdo español resume la idea helenística del jardín –preservada para Europa a través de los árabes de Granada y de Palermo. El desafiante *sí* que otorga el ritmo al larguísimo párrafo no es la afirmación de ningún dominio, de ninguna verdad; es la afirmación de un horizonte que, por lo que sabemos, Molly Bloom sólo obtuvo en promesas y recuerdos de aquello que no era su patria.

«O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and the pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl when I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes»<sup>34</sup>.



Notas

1. En efecto: ya entonces estaba extendido el criterio de que el gusto es cuestión de cada cual, un criterio relativo e inestable. Cfr. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Akal, Madrid, 1991, libro VI «Sobre la ornamentación», capítulo II, p. 247.
2. Cfr. E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari, 1993, p. 59.
3. Leonardo, «Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose» en *Trattato della pittura. Condotta sul cod. Vaticano Urbinate 1270*. Roma, 1890. Facsímil: Comarex, Yugoslavia, 1989. Primera parte, p. 7.
4. Bonfadio, citado por Puppi Lionello en «*Natura, artificio, inganno. Il giardino in Italia nel Cinquecento: temi e problemi*», en M. Mosser y G. Teyssoit, *L'Architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*. Electa, Milán, 1991.
5. S. Schama, *Landscape and Memory*, Fontana Press, Bath, 1996.
6. T. W. Adorno, *Teoría estética*, Orbis-Hyspamérica, Madrid, 1983, p. 101.
7. K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (1857), trad. J. Aricó, M. Murmis y P. Scaron, Siglo XXI, México, 1971, pp. 31-33.
8. John Keats, «Oda sobre una urna griega», *Odas y sonetos*, edición bilingüe a cargo de A. Valero, Hiperión, Madrid, 1995.
9. R. Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudios sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Visor, Madrid, 1990, p. 89.
10. H. Arendt, *La Condición humana* (1958), Paidós, Barcelona, 1993.
11. El lugar central del barco en el destino de Atenas, y su relación con la construcción y el sentido de la ciudad y de su arquitectura, está tratado originalmente por Indra Kagis Mc Ewen en *Socrates Ancestor. An essay of architectural beginnings*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.
12. R. Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 314. La interpretación de la figura de Ulises como el primero de los modernos es también del propio Calasso.
13. S. Krakauer, *De Caligari a Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausana, 1973, p. 121.
14. O. Spengler, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal* (1917-1922), 2 vol. Traducción castellana de M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1923, con prólogo de Ortega y Gasset. Reproducido por Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1993, p. 22.
15. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, op. cit., p. 321.
16. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, op. cit., p. 313.
17. Las frases y paráfrasis han sido tomadas de M. Heidegger, *El principio de la razón* (1957), trad. castellana de B. y A. Piccione, Cefyl, Cuaderno N° 9, Buenos Aires, y de *Construir, habitar, pensar* (1951), trad. F. Soler, en *Teoría*, Santiago de Chile N° 5-6, 1965.
18. M. Heidegger, *Sendas perdidas* (*Holzwege*, 1950), Losada, Buenos Aires, 1960, p. 29.
19. M. Heidegger, *Sendas perdidas*, op. cit., p. 27 y sig.
20. Cit. por M. Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Folios, Buenos Aires, p. 144.
21. A. Lotahr Kelkel y R. Scherer, *Heidegger*. EDAF, Madrid, 1975.
22. Leo Marx, *La máquina en el jardín. Tecnología y vida campestre*, Editores Asociados, México D.F., 1974. Para la hipótesis acerca de la relación entre una civilización industrial avanzada y el sentimentalismo pastoral, Marx cita un párrafo de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset (1930) para quien el americano típico es un *Naturmensch* emergiendo en el mundo tecnificado, utilizando sus bienes como frutos espontáneos de un árbol edénico.
23. T. Luke, «*The politics of Arcological utopia: Soleri and Ecology, Architecture and Society*», *Telos*, N° 101, 1994, pp. 55-78 y «La búsqueda de alternativas: populismo posmoderno y ecología», en AA.VV., *Populismo posmoderno*, Introducción de Elías Palti, UNQUI, 1996, p. 143. La comunidad rururbanizada solidaria y armónica descripta por Luke contrasta con la realidad de los *ruburbia* descriptos por Leo Marx en un artículo reciente, que son su modelo efectivo (cf. L. Marx, «*The American Ideology of Space*» en *Denatured visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*. The museum of Modern Art, NY, 1988.)
24. Ovidio, *Metamorfosis*, libro IV, III. En la versión castellana (Espasa Calpe-Austral, trad. F. Sáenz de Robles, Madrid, 1963, p. 76) la frase de Afrodita ante Neptuno, en defensa de su nieta Ino, hija de Armonía, se traduce así: «Acuérdate de que yo he nacido de tu océano».
25. Muchos investigadores han trabajado sobre el enigma que constituyen los Cantares dentro de los libros canónicos, cuyo autor permanece desconocido (aunque el título hebreo los atribuye a Salomón). La interpretación religiosa aborda el libro como una alegoría del amor de Dios por Israel o de Cristo por su Iglesia, visiones incompatibles con el carácter sensual de los escritos. Algunos han argumentado sobre la influencia de las bucólicas de Teócrito; otros sobre la dependencia de estos poe-

mas de la poesía lírica alejandrina, a su vez marcada por modelos orientales; la versión mitopoeítica los relaciona con antiguos cultos de la fertilidad. Lo cierto es que el *Cantar de los Cantares* aparece reunido con otros cuatro libros en la Biblia hebrea en relación con el calendario de las fiestas: éste corresponde a *Pessah*, celebrada en primavera en el hemisferio Norte. El debate es retomado por Chris Fitter en relación al tema de las formas de aparición de la naturaleza en la Biblia. Cf. C. Fitter, *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*, Cambridge Un. Press, Melbourne, 1995.

26. Cantares, 4.12.
27. T. Comito, «*Il giardino umanistico*», en M. Mosser y G. Teyssoit, *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milan, 1990, p. 33.
28. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. La nuova Italia editrice, Florencia, 1966, p. 46.
29. L. B. Alberti, *De pictura*, Bari, 1975.
30. L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Akal, Madrid, 1991, libro I, capítulo IV, p. 69.
31. R. Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, op. cit., p. 330.
32. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, op. cit., p. 95.
33. Calasso, R., *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, op. cit.
34. «Oh ese horroroso torrente profundo Oh y el mar el mar carmesí a veces como el fuego y las gloriosas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas las extrañas callejuelas y las casas rosadas y azules y amarillas y los jardines de rosas y de jardines y de geranios y de cactus y Gibraltar cuando yo era chica y donde yo era una Flor de la Montaña sí cuando me puse la rosa en el cabello como hacían las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedí con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí.» James Joyce, *Ulises*, traducción de J. Salas Subirat, en Edición Santiago Rueda.

Pablo Picasso: Mujeres corriendo en la playa, telón para el ballet *Le train bleu*, 1924.



# 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**.

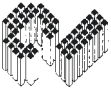
**Block** recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.



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



