

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

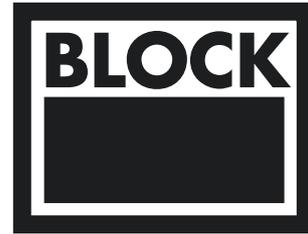
Número 1,  
agosto de 1997



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

---



# «¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»

Noemí Adagio

## Angel Guido y su apuesta a la dimensión artística de la disciplina

Hacia 1926 Francisco Romero explicaba el quiebre de importantes dogmas científicos a partir de la teoría de la forma que había alcanzado en la filosofía un status problemático. La *Gestalttheorie* que había nacido en medio del trabajo concreto de la ciencia contemporánea, en la elaboración de los problemas parciales de la psicología, de la lógica, de la gnoseología, proponía una novedad rigurosa al pensamiento contemporáneo: la peculiaridad irreductible de cada forma y su relación con el concepto de personalidad. Esto ya permitía revisar lo que hasta ese momento se aceptaba sin cuestionamientos, dejando fuera de cualquier intento de comprensión todo lo que no pudiese explicarse racionalmente, todo lo irreductible a los moldes de la matemática<sup>2</sup>.

Es posible advertir consecuencias de este nuevo paradigma también en el debate arquitectónico. Si bien seguían desarrollándose las ideas trazadas desde comienzos del siglo por quienes proponían crear un estilo arquitectónico propio basado en las construcciones de la época colonial y en lo que consideraban su singular espíritu de «fusión»<sup>3</sup> –las que cobraban día a día nuevas adhesiones<sup>4</sup>–, por otro lado, comenzaron a realizarse ciertos desplazamientos claves discutiendo el alcance de la mezcla y el sentido mismo de centrar la renovación de la arquitectura en términos estilísticos. En este contexto se inscribe el intento de Angel Guido por dar respuesta a una arquitectura americana, tratando de asumir algunos de los principales temas de la modernización –tecnología y ciudad–, que estaban cuestionando las bases, los fines y el rol de la disciplina. Conocedor actualizado de las principales hipótesis de las vanguardias y como respuesta a ellas, Guido define una posición de resistencia: una apuesta a la dimensión estética y artística de la disciplina que encuentra en el tema de la forma la justificación clave. Desde los trabajos presentados en 1927 al III Congreso Panamericano de Arquitectos (CPA)<sup>5</sup>, y en su producción historiográfica y teórica posterior, es posible seguir el sentido de construcción de este intento.

Si bien el trabajo de Guido por defender la responsabilidad del arte en la construcción de la identidad nacional se ubica en la línea de búsqueda americanista fijada en la década anterior, es en relación a las respuestas que la arquitectura debía dar a la construcción de la ciudad contemporánea como llega a definir los límites de la ingerencia del espíritu americanista como alternativa.

*Fuerza es volver a conectar el ritmo dislocado de la forma que surgiera por mandato imperativo de la raza y del paisaje. Preciso es aquel estado de fuerzas espirituales traducido en forma, para así proyectarla hacia el futuro. Una mano asida a lo nativo, a lo autóctono y la otra sujeta al alado corcel futuro. Tal es nuestra actitud. Tal la posición espiritual que aconsejamos. Tal nuestra profesión de fe.*

Angel Guido, Orientación espiritual de la arquitectura en América<sup>1</sup>

Sintéticamente, podemos decir que Guido se distancia simétricamente tanto de quienes defienden una práctica revivalista, sin asumir las condiciones del tiempo histórico, como de «las doctrinas de vanguardia» que pregonan una transformación disciplinar supeditada a los procesos productivos, negando cualquier relación con el pasado artístico. En esta última posición, Guido ubica las hipótesis técnico-culturales de Le Corbusier, a quien, como es sabido, se obsesionará en desacreditar con su *Machinolatric* desde antes de la visita del arquitecto suizo-francés a Buenos Aires. Posiciones que en ámbito local sostenían quienes al mismo tiempo, atacaban hasta el ridículo las aspiraciones regresivas de los tradicionalistas.

Con fundamentos provenientes de la historia del arte y a partir de hipótesis críticas e historiográficas sobre la arquitectura contemporánea centroeuropea, propone una conjunción entre «nuevas formas y tradición». En el valor y sentido que asigna a cada uno de los términos radica la principal diferencia con las ideas de una restauración americanista; y en la jerarquía de los términos de la ecuación, radica su insoslayable posición por las demandas del tiempo histórico.

## La historia para construir la tradición artística americana

Desde finales del siglo pasado y fundamentalmente a partir de la labor de la Nueva Escuela Histórica, quedaba en evidencia el papel relevante que la historiografía asumía en la construcción de la identidad nacional que se esperaba reforzar desde la educación patriótica<sup>6</sup>. Evaluando las razones por las que aún no había podido concretarse la vieja aspiración de un Arte Nuevo, Guido recriminaba a los historiadores que, concentrados en dilucidar las razones históricas de la emancipación política –justamente lo que la sociedad parecía imponerles como deber cívico–, no habían reparado en la producción artística<sup>7</sup>. Devenidos los historiadores en constructores o al menos garantes de la identidad nacional, la historia de la arquitectura y del arte debían finalmente –por contar con la formación necesaria– asumir la construcción de la tradición artística americana. Necesidad ya instalada, que puede

ejemplificarse con el discurso de Martín Noel al ingresar a la Junta de Historia y Numismática Americana (JHNA). Allí, en 1919, Noel defendía la singularidad de la historia de la arquitectura —«como la llave de un tesoro ignoto para el mundo de los vivos»<sup>8</sup>—, que no podía aportar sino ella. Definió a la arquitectura como «esa afanosa obra, inmensamente bella, con ansias de eternidad», que modificando los materiales que la naturaleza ofrece, se convierte «en ese eterno testimonio de cultura». Por otro lado, ya se había incorporado la enseñanza de la historia de la arquitectura americana en la formación del arquitecto<sup>9</sup>, lo cual no hacía otra cosa que cuestionar la historia que sólo proveía normas y preceptos para el proyecto, poniendo en crisis la enseñanza académica y convirtiéndola en enseñanza histórica. La relación entre historia y proyecto venía siendo una constante en Argentina; no casualmente la mayoría de las hipótesis de transformación cultural para la arquitectura provenían de quienes tenían algún grado de dedicación a la investigación histórica.

Otra razón tan fundamental como aquella, según Guido, radicaba en que sólo con el cambio del siglo se había comenzado a pensar «modernamente», abandonándose la adjetivación valorativa del canon de belleza clásica según el cual los desarrollos barrocos eran vistos como deformaciones inaceptadas. La nueva historiografía centroeuropea del arte a partir de los sistemas analítico-estéticos había definido esta nueva forma de ver al arte como superación de «la limitación clasicista» que podía proyectarse sobre los documentos provistos por la arqueología americana, cuyos avances ya permitían ubicar a esta cultura —a partir de su propia especificidad—, dentro de la historia artística occidental.

La morfología del arte se presenta entonces como la superación de las investigaciones artísticas a partir del *medio*, para poner en primer lugar la forma, aislándola de todo elemento social, histórico o religioso —que sólo interesaría en un momento analítico posterior. A partir de las cinco polaridades wölfflianas<sup>10</sup>, de las que se valdrá de ahí en adelante, y del *Kunstwollen* (voluntad de forma o voluntad artística) definido por Riegl hacia 1900 —como el resultado determinado y consciente del objetivo de la obra de arte que se afirma luchando contra el fin utilitario, la materia prima y la técnica<sup>11</sup>—, Guido proponía pensar al arte más allá de la hipótesis tecnicista semperiana y de la historiografía positivista definida por Taine. Hacia 1935 explicitó contundentemente que el historiador del arte debía dejar de ser el «arqueólogo frío y pasivo» de las historias escritas en el cambio del siglo; «la conversión de la Historia del Arte en Historia Natural, tal como lo pretendía el positivismo», ya no podía sostenerse, defendiendo una *actitud mediúmica* entre el investigador y la obra de arte sumida en la Historia<sup>12</sup>.

La existencia de la mezcla en los desarrollos del seiscientos y el setecientos americanos, al igual que la identificación de la dife-

rencia entre los desarrollos del norte y el sur, estaban fuera de discusión a partir de los trabajos de Greslebin y Noel entre otros, en Argentina, y de los del peruano Uriel García<sup>13</sup>. Las categorías utilizadas por Wölfflin y Riegl, le permiten a Guido liberarse de cualquier determinación no artística para identificar las leyes de la *mezcla* en los momentos de fusión. No se trataba de buscar las determinaciones técnico-estructurales y sociales de la arquitectura, sino de centrarse en los elementos figurativos: lo geométrico y rectilíneo. Hacia 1925 el propio Noel planteó los resultados que había conseguido Guido por haberse concentrado en la expresión plástica formal y en los principales caracteres de la ornamentación arquitectónica<sup>14</sup>.

No obstante las advertencias de Wölfflin sobre la aplicación arquitectónica de los pares polares —cuya investigación había realizado fundamentalmente sobre la pintura, destacando que más que de antítesis substanciales se trataba de una cuestión de grado y acento<sup>15</sup>—, la apropiación de este instrumental crítico-analítico le sirve a Guido para sostener el presupuesto de la autonomía artística: aún sin independencia político-económica, el arte había podido expresarse de modo genuino. Esto le sirve para pensar a la arquitectura librada de cualquier condicionamiento ajeno a ella (de cualquier influencia heterónoma) y para defender lo específicamente artístico de lo utilitario.

## Las nuevas formas

Con el instrumental crítico-estético de la morfología del arte, Guido analiza también los desarrollos contemporáneos que circunscribe a la arquitectura alemana y austríaca del novecientos en adelante y denomina Movimiento Moderno Europeo (MME). Justamente en él encuentra expresiones que dejaron de ser historicistas para constituirse en un puente entre tradición y nueva sensibilidad, clave que se propone defender como alternativa. En efecto, Guido sintetizó el problema esencial del arquitecto americano «en la necesidad de que éste mantenga una mano asida de la corriente biológico-estética europea más vigorosa (el MME) y la otra mano asida a lo autóctono».

Desde el presupuesto de la dimensión artística de la disciplina, reivindica que cualquier renovación de la arquitectura debía inscribirse en la evolución estética «que se descubre en las investigaciones históricas del arte del mundo». Es el preconcepto «desde donde» habla, a la vez que el objetivo a defender. Esto lo lleva a afirmar que «hasta que no se escriba una filosofía del arte que con rigurosa profundidad científica demuestre que en el arte moderno se deben invertir todas las leyes, teorías y deducciones que dieron lugar a las investigaciones histórico-estéticas desde el hombre

primitivo hasta el actual (...), que demuestre que solamente la época moderna es una excepción de la historia», seguirá creyendo que la tradición y el paisaje, la fuerza de lo nacional y el espíritu de la tierra influyen el arte, y aparecen latentes en cada obra igual que en el artista creador. Con esto se pone en evidencia la reivindicación de la filosofía del arte taineana como teoría de la producción artística, aunque niegue su valor como método historiográfico.

A partir de revisar «la propia fábula histórica» para sacar conclusiones sobre las equivocadas actitudes que en el pasado inmediato –incluido el siglo XIX–, habían llevado o a un «extranjerismo sin revisión», o a un trasplante –por falta de una sólida cultura artística– tanto de las técnicas como del espíritu de la obra de arte, como había sucedido –ejemplifica Guido–, con el impresionismo<sup>16</sup>, sostiene que para concretar un arte «verdadero, original y genuinamente americano», y asumiendo las irreducibles relaciones culturales que siempre ligaron a América con Europa, no debía necesariamente seguirse con una actitud anti-europeísta, sino considerar los desarrollos contemporáneos bajo una actitud crítica en relación a las propias necesidades. La ausencia de esta actitud en el pasado, había desencadenado el eclecticismismo sin sentido –que informaba tanto las prácticas, como el paisaje urbano y el gusto de los comitentes–, y había llevado a la dependencia exclusiva del academicismo francés, dejando pasar desapercibidos los verdaderos movimientos modernos europeos, de los que Guido pretendía extraer aspectos aleccionadores.

Guido justifica –a través de Hartmann– las equívocas posiciones de la arquitectura europea previa al novecientos, que había caído en un «blando tradicionalismo» por haberse sustentado «en lo ficticio de la tradición», o en un «exagerado capricho revolucionario» que pretendía prescindir de toda tradición artística<sup>17</sup>, y con las hipótesis de Max Eisler reivindica a Otto Wagner como el primer arquitecto que logró formalizar un puente entre la tradición y la arquitectura moderna, por haber descartado la arquitectura del siglo anterior ligada a las cortes ducales.

Las razones de la defensa de este MME para Guido radican en que «fue el único en Europa que levantó dignamente la jerarquía de la arquitectura como arte, que ya caía fatalmente en una burda repetición y en industria innoble», porque con la honda crisis espiritual que supuso la guerra, la arquitectura se había hecho *atea*, ya no creía en su propia fuerza como disciplina artística. Los resultados de este fenómeno residen para Guido en las formulaciones de Le Corbusier: las que considera «sus buenas intenciones», Guido se las adjudica a su predecesor Loos. Lo que más le molesta a Guido es que Le Corbusier pretenda desacralizar la disciplina y llegue «al disparate de igualar el Partenón a un auto» y aún más, que pretenda emocionar las fibras del sentido humano de lo

bello con algo no artístico<sup>18</sup>. Esta perspectiva del idealismo hegeliano donde el concepto clásico de lo bello es reemplazado por la belleza que radica en lo artístico, aparecerá recurrentemente en Guido, vinculado al proceso que desde el romanticismo hace depender la belleza de la expresión y la creatividad imaginativa del artista: la belleza asociada con los descubrimientos de la interioridad personal y el inconsciente.

Por otro lado, este MME también había sabido «llevar a la arquitectura a un problema plástico en el cual juegan con toda subordinación de la ornamentación, la masa, el plano y la línea», que suponen la «secreta cualidad de la arquitectura moderna». Subrayando la arquitectura como problema plástico –aunque no se encarga de explicitarlo–, da las claves para abandonar los criterios academicistas de composición. Esta inquietud plástica que constituiría a la forma arquitectónica antes que cualquier control compositivo y distributivo de la práctica academicista, la vemos ejemplificada en el proyecto más inmediato de Guido a esta exposición de sus ideas: el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, realizado en 1928. Es posible describir este proyecto con las mismas palabras que el autor utiliza para hacer lo propio del edificio de la Secesión Vienesa de Olbrich: «el principal motivo central está formado por un cubo, al cual se unen adyacentemente una serie de otras masas cúbicas más pequeñas a maneras de prismas de cristal»<sup>19</sup>, donde la mano asida a lo autóctono se expresa en la ornamentación.

El MME constituye un referente porque se ve inscripto en una evolución biológico-estética que ha sido determinado por la teoría y la historia empírica del arte; ha podido llegar a buenos resultados sin proponer una ruptura de la concepción artística, sabiendo formalizar el puente entre nuevas formas y tradición genuina. No pretende constituirse en referencia universal; su valor universal radica en sus hipótesis regionales. Y esto es lo que proyecta Guido como solución para el problema del arquitecto americano. Ligando la arquitectura a la experiencia más general de la cultura reconoce que las artes y la literatura ya «comenzaron a encontrar en el espectáculo del hombre y del paisaje nativos una inagotable fuente de inspiración sucesivamente renovada»<sup>20</sup>, que no se ha concretado en la arquitectura que «es la que esconde mayor razón de ser americanista, por ser el arte social por antonomasia»<sup>21</sup>.

La experiencia aleccionadora del MME, provee los instrumentos para la arquitectura moderna –la masa, el plano y la línea–, con los cuales los americanos deberán decir su propia palabra<sup>22</sup>. «En la libertad creadora sustentada durante el proceso de la aglomeración rítmica de cubos que habláramos, posee ya el arquitecto moderno los medios necesarios para expresar su intento, decir su palabra. Esta inquietud plástica-escultórica del arquitecto mo-

derno es, casualmente, la cualidad que caracteriza la época presente (...) este concepto plástico de la arquitectura lo poseían los griegos, los romanos y los renacentistas; pero los modernos poseemos una fuente nueva de influencias espirituales. Nos referimos en primer lugar, a que la materia –cemento armado, hierro–, se ha hecho más dúctil, más obediente a la imaginación del arquitecto (...) existe la conciencia mayor de lo que significa el ritmo de las masas, la música de los planos que se cortan y la expresión clara, elocuente, inteligente de ese intento. Es decir, la lección de la masa, el plano y la línea»<sup>23</sup>.

La definición de Guido de la experiencia aleccionadora de la masa, el plano y la línea<sup>24</sup>, no procede de la adhesión a una teoría específica, sino de conceptualizaciones que le proveen historiadores y críticos, como hemos citado; procede de la interrelación de categorías estéticas que Guido define a partir de las deducciones recogidas en el análisis histórico extendidas al campo operativo de la práctica, de las inducciones de su propia lectura de obras y, en buena medida, a partir de la apropiación de la teoría purovisibilista de Wölfflin –aunque no sea él el único exponente de ellas. Es a través de la instrumentalización de Wölfflin –que recorrió desde la empatía a la visión plana– como Guido lee y reduce la arquitectura a una imagen plana, que no considera la estructura espacial de la forma arquitectónica. Wölfflin pasó de su inicial interpretación psicológica a otra más visual-formal; sus análisis se fueron convirtiendo en «un método de visión artística», que trató de explicar a través de las polaridades de sus *Principios...* El concepto de empatía que había sido central para él, obsesionado por comprender el simbolismo oculto en los volúmenes arquitectónicos –cuando definió la arquitectura como el arte de la masa corpórea que tendría como elementos básicos a la materia y la forma, no al espacio–, fue desapareciendo y su historia del arte se convirtió en un análisis metódico de los aspectos formales del estilo<sup>25</sup>. Por leer la forma desde afuera como lupa excluyente, Guido no registra, entre otras cosas, las transformaciones de los interiores, la relación interior-exterior, la relación entre forma y espacio, que las arquitecturas a las que referencia y sobre las que se fundamenta estaban indagando, en mayor o menor medida, como tema principal de la modernidad<sup>26</sup>.

Por otro lado, para Guido estas nuevas formas fueron posibles gracias a la ductilidad de la materia –fundamentalmente del cemento armado–, que permitía responder a las fantasías creadoras pero, fundamentalmente, por la conciencia que la «nueva sensibilidad» permitía tener de ellas<sup>27</sup>. En Guido esta idea aparece asociada a una generación histórica que suponía un cambio de «sensibilidad vital» y consecuentemente una nueva comprensión del fenómeno estético, que se proyectó en la revisión del materialismo histórico y del positivismo, y que permitía ver de un modo

moderno los monumentos y la arquitectura en la historia; en síntesis, revisar la propia tradición.

## El mito de la tradición

La tradición no coincide con todo lo pasado. Guido sostiene que existen partes ficticias de la tradición si ésta es entendida –como la había definido Ricardo Rojas en *Eurindia*– como registro de símbolos e imágenes de las relaciones que la sociedad se planteó con el espacio; la tradición que tiene capturada las relaciones espirituales, que se concretaron en relaciones con el lugar y con el territorio. Ubicar la tradición americana genuina en los desarrollos del seiscientos y el setecientos, como lo hace Guido, no es novedoso; como hemos señalado esto estaba fuera de discusión. Lo distintivo de Guido es que no acepta la presunción vigente que reduce la tradición artística al catálogo de «los vocablos formales», que estarían dispuestos para que el artista los eligiese y estilizase de acuerdo a las técnicas modernas<sup>28</sup>. Recurrentemente se encargará de explicitar que no se trata de una operación de estilización, ni de recuperación caprichosa, ni mucho menos ecléctica, sino de «la moderna interpretación americanista de las formas euríndicas». Pero en la exposición de Guido este es el punto menos evidente y más oscuro, justamente porque la tradición se ubica en una dimensión mítica, irreductible a las definiciones. Porque ella se hace presente desde las intencionalidades del artista y desde su mirada sensible. Los fines, principios y objetivos son para Guido hipótesis necesarias que operan en el plano cultural, sin los cuales se realizaría una obra vacía de proyecto histórico, «sin el alma del hombre en el punto de su evolución histórica». Sólo se puede ir a la tradición con una voluntad de forma, con una voluntad artística inscripta y formulada desde las necesidades materiales y espirituales del presente. El sentido de la voluntad de forma es moderno, insoslayablemente vinculado al tiempo histórico, a las necesidades contemporáneas en que el arquitecto-artista debe crear.

Guido no se refiere solamente al concepto de tradición dado por Rojas, sino a todo el sistema o unidad orgánica por él planteado. El concepto de tradición es inescindible del sistema de influencias que plantea: «por el reflujo consciente del espíritu, la cultura influye sobre la tradición, y ésta sobre la raza, y ésta sobre el territorio, en permanente unidad funcional. La cultura es, finalmente, la organización de las tradiciones en un cuerpo de instituciones políticas, de doctrinas filosóficas y de símbolos emocionales, que dan a la nación conciencia de sí misma». Es el fenómeno por el cual la nacionalidad llega a su madurez y se convierte en un actor de la civilización humana. Si para esta aspiración se confiaba en la tarea de los historiadores en general, los críticos,

historiadores y productores del arte debían asegurar que su especificidad tuviera también un rol activo en la definición del ser nacional.

Guido confirma la validez de los esquemas de la visión wölfliana que aparecen quebrados por lo nacional, como maneras invariables de ver y de representar las cosas a través de los siglos<sup>29</sup>, analizando la Exposición de París de 1925 donde, a pesar de todas las intenciones de originalidad y de renovación, siempre se podía identificar el espíritu nacional de cada uno de los pabellones<sup>30</sup>. En América, la necesidad de crear valores vinculados a la nacionalidad se hacía aún más urgente e inestimable, justamente por la diversidad de hombres e ideas que había convocado la modernización.

### **La ciudad como el campo de resonancia de una arquitectura moderna**

Desde la perspectiva de la ciudad, se hace evidente el lugar desde donde Guido mira la arquitectura y uno de los sentidos que otorga a la masa, el plano y la línea, como las formas para que el arquitecto americano exprese su carácter. Parafraseando a su referente intelectual (R. Rojas) y considerando al territorio como el «crisol de fuerzas cósmicas que obran sobre la raza, dándole un carácter regional y trascendiendo por el hombre a la historia», Guido defiende las obligaciones del arquitecto que deberá interpretar en el territorio su origen, su carácter y su destino. Para él, ya se habían definido dos tipos distintos de estética sobre los que –aclara– nadie se había detenido hasta ese momento a pensar como problema<sup>31</sup>, proponiendo para los pequeños poblados un destino diferenciado del de las grandes ciudades. El carácter de unos y otros radicaba en la distinción del crisol de fuerzas cósmicas. El territorio, que como obra del hombre había quedado orgánica y estéticamente constituido sin las consecuencias de los procesos de modernización, demandaba «una labor americanista más heroica». En el CPA de 1927 donde las «relaciones de la arquitectura con el urbanismo» se constituyeron en uno de los principales temas, se manifestaron acuerdos sobre la necesidad de que la nueva arquitectura –especialmente religiosa, administrativa y pública–, se inspirase en la arquitectura regional y conservase las características locales.

No podía mirarse la ciudad del mismo modo allí donde la asimilación de hombres e ideas era un hecho que no podía subestimarse, y donde la restauración americanista ortodoxa no comportaría sino otro eclecticismo. En las grandes ciudades convergían los «símbolos fragmentarios» que había identificado Rojas: los resabios de lo colonial o español, de lo nacional o argentino, de lo

indígena o americano, de lo europeo o cosmopolita, los que en ese momento, la arquitectura, «como arte social por antonomasia», debía integrar y articular a partir de una fuerte iconografía formulada en la masa, el plano, la línea. Es la «arquitectura mayor» la que debe ser moderna, la que sólo en la ciudad puede encontrar su campo de acción y su campo de resonancia. Sería ingenuo no leer justamente en la selección aleccionadora, en la específica jerarquía que propone –desde las formas modernas que determina el tiempo histórico ir a pulsar el espíritu nacional y la tradición– y en los nexos que establece respecto del destino diferenciado del territorio, las propias representaciones de Guido respecto de la modernización urbana. Pero hay una doble conciencia: la del valor simbólico de la arquitectura y la necesidad de fijar un rol técnico –considerando la débil e incipiente institucionalización profesional de la arquitectura– en la definición de las políticas de reorganización del territorio urbano. La explicitación de Guido al respecto no deja dudas sobre la conciencia de las determinaciones sociales, institucionales y culturales, a la que los arquitectos se ven obligados a asistir con un proyecto convincente. Es la especificidad de América, la especificidad de la demanda puesta al arquitecto americano. La arquitectura en su dimensión simbólica debía ofrecer una fuerte iconografía para la construcción de la cultura de la nación, proveyéndole los símbolos que mantuvieran viva su identidad. Es el mismo espíritu que el chileno Alcalde explicita contundentemente, extendiendo el concepto de «contingente joven» al de «arquitecto joven» que no es más que el de América. Pero no sólo se piensa este arquitecto *joven* en relación al ámbito donde debe obrar, sino indisolublemente ligado a la necesidad de definir una interlocución con el Estado y las nuevas clases dirigentes<sup>32</sup>. A la defensa artística de la disciplina se sobreimprime la necesidad de fijar el rol técnico-profesional dentro de los procesos de transformación urbana en marcha<sup>33</sup>.

La resistencia al «blando tradicionalismo» que una restauración americanista «sin proyecto moderno» supondría en las grandes ciudades, insinúa algunos aspectos clásicos del romanticismo, por los que se rechaza el liberalismo y sus emergentes prácticas profesionales. Su propuesta tiene, en última instancia, una finalidad didáctica dirigida a influir sobre la producción contemporánea: combatir el eclecticismo que, aunque ideológicamente desgastado, todavía va a sobrevivir como práctica durante mucho tiempo más. Pero ¿cómo y hasta dónde moderno? A partir de formas que puedan aludir a una estética moderna y a un mundo moderno pero sin un compromiso sustantivo, porque no considera la transformación de los interiores ni el tema de la vivienda como clave de transformación, cuestiones estas que recién más tarde, con su participación en el Plan Regulador de Rosario (1929-1935), comenzará a tratar pero como operación de espacialización. Se

trata de defender una transformación arquitectónica y urbana que tiene su base de articulación en el espacio colectivo, en el espacio de lo público, en donde la nacionalidad debe quedar permanentemente reforzada. Por ello en la posición de Guido cobra un valor significativo el énfasis en la estética de la tradición como «reacción» a la progresiva abstracción espacial –que los desarrollos económicos no dejaban de condicionar–, con su consecuente falta de identidad con el lugar y como ruptura del sentido de continuidad histórica; fenómeno que recientemente ha sido analizado y registrado como denominador común de los modernismos<sup>34</sup>. La tensión entre universalismo y localismo y entre modernismo y tradición, deja al descubierto los signos de una permanente disyuntiva, que no deja de señalar los principales problemas a los que se enfrentaron tanto Guido como sus contemporáneos, a la vez que inscribe sus hipótesis dentro de las búsquedas de los modernismos aún fuera del continente.

El proyecto del Monumento a la Bandera de 1940, realizado por Guido junto a Bustillo, Bigatti y Fioravanti, cristaliza en formas arquitectónicas de modo ejemplar su posición sobre la arquitectura: monumento de concepción plástica y escultórica que, por su escala y su relación con la ciudad, construye un espacio urbano para la congregación colectiva en torno al símbolo patrio. El proyecto debía transformarse en el «templo máximo de la nacionalidad», formalizado desde las técnicas modernas pero a partir de un juego de proporciones y ritmos de masas controladas según los cánones de la belleza clásica; una conjunción que se merecía «una nación que reverencia a su pasado».

## El mito del Arte Nuevo

Al estado alcanzado por las ciencias históricas, a la moderna manera de ver el arte, a las nuevas formas disponibles para expresar contenidos americanos, se suma la conciencia sobre la especificidad del continente, estimulando la idea de una posibilidad para concretar la segunda emancipación de América, que debía darse en el ámbito del arte y la posibilidad de gritar el mito del arte nuevo, sobre el que Guido se refirió de este modo: «Europa frente a este momento trascendental de rehumanización del arte, encuentra al hombre europeo con menguado vigor. Parece más dispuesto a un arte cómodo e intrascendental, que a emprender la aventura del Arte Nuevo, indecisa coexistencia de las más diversas y antagónicas posiciones. (...) El mito que el Arte Nuevo requiere para gritar su autenticidad, se escurre de las manos del Hombre Europeo de hoy, pues salta de la mano izquierda a la derecha, con facilidad desconcertante. (...) Para esta conquista robinsoniana –diría Ortega y Gasset–, América está mejor dotada que Europa»<sup>35</sup>.

La segunda emancipación de América en el ámbito del arte subtendía también una oposición a la fuerte presencia de España y su promoción cultural: el conocimiento creciente que Hispanoamérica y la metrópoli madre habían adquirido de sí mismas, se consustanciaba en este momento en un desplazamiento considerable de la relación entre ambas<sup>36</sup>. Esta formulación de América como el lugar de la posibilidad de un Mundo Nuevo no fue sólo una aspiración construida por los americanos del norte y del sur<sup>37</sup>; una serie de intelectuales aportaron sus ideas bajo distintas hipótesis, con Spengler, Eugenio D'Ors, Ortega y Keyserling, entre los principales. América aparece como el reservorio que se opone a la devastación de la civilización tecnológica que en Europa ya no podía ser de otro modo, subsumida por las leyes del mercado y el desarrollo técnico. En relación al atraso relativo, América aparece como posibilidad justamente porque aún no perdió «su forma»; lo que permitiría apoyarse en la cultura como tabla de salvación de ahogados, aferrándose a la dimensión espiritual y reivindicar el espíritu de una naturaleza y un mundo material aunque no incontaminado<sup>38</sup>, al menos en un estado aún reversible. Todavía estaba la posibilidad de moldear las formas de las ciudades, promoviendo paisajes urbanos y culturales distintos de los europeos, para fomentar el desarrollo de la vida, atado a la tierra. Posición que para Guido defendía magistralmente Uriel García y que se encargó de difundir en la revista que dirigía<sup>39</sup>.

## El rol de los intelectuales

*No se nos escapa las dificultades escabrosas con que se tropezará al llevar a la práctica nuestra tesis. No debemos extrañarnos ni admirarnos por el hecho de que se tilde a esta teoría, de lírica e irreconciliable con la realidad. Tampoco debe arredrarnos el hecho de que la arquitectura moderna llamada colonial no haya tenido un éxito deslumbrante. Justo es confesar que los esfuerzos en tal sentido han sido aislados, individuales, ha faltado el nexo que lo elevara a la categoría de escuela... También se ha cometido un error al pretender hacer ya arquitectura colonial monumental. La historia de la arquitectura monumental siempre está precedida de un proceso de evolución a través de arquitecturas menores. El ascenso hacia las formas grandiosas siempre es paulatino, por etapas<sup>40</sup>.*

Guido sabe de la provisionalidad de cualquier obra inmediata. Para el monumento no hay otro fundamento que la tradición. La importancia de cada obra estará en la medida en que ella satisfaga las necesidades espirituales vinculadas al paisaje y a la tierra, creando imágenes y valores que reconduzcan a la «sociedad a los generosos manantiales de la vida, de los que el industrialismo se aleja cada vez más»<sup>41</sup>. Las obras realizadas bajo tal espíritu adquirirán con el transcurso del tiempo su «pasaporte de inmor-

talidad» y llegarán a constituirse en monumentos. El transcurso histórico hará que ellas arraiguen en lo colectivo; sólo de este modo se convertirán en regla y en norma. Se apuesta a la Historia y a la enseñanza histórica, porque se es conciente del estado de las circunstancias materiales de las ciudades argentinas y de que aún no se han construido los consensos necesarios, aún no se ha formado *escuela*.

En la interpretación morfológica del arte cobra centralidad el papel del sujeto<sup>42</sup>, apareciendo una relación indisoluble entre la obra de arte y el sujeto que la ha creado o la disfruta. Mientras los datos empíricos de las diferentes ciencias pueden ser estudiados con total independencia del investigador, no es lo mismo con la obra de arte que, en sí misma, no es una entidad objetiva independiente y acabada, y que –como parte sensible de lo artístico–, está vinculada a un componente subjetivo. Con esto, no sólo se defiende la especificidad y la autonomía del arte, sino también la función irremplazable de artistas e historiadores dentro del desarrollo social y cultural, y la responsabilidad intelectual que tiene el moderno historiador del arte que, «en no pocas ocasiones puede llegar a ser un inspirador –franco o solapado– de artistas de su tiempo»<sup>43</sup>, defendiendo un papel activo para la crítica. Al negar cualquier posibilidad de ruptura histórica, la renovación de la arquitectura se presenta como una cuestión de destino inevitable, aunque paradójicamente se apela a la necesidad de «fijar rumbos» y de una «conducción intelectual» –un rol activo para las instituciones organizadoras de la cultura–, que sólo cuando haya conseguido que los nuevos valores estén internalizados en imágenes podrá surgir como desarrollo espontáneo.

Esta responsabilidad radica para Guido en la generación de la «nueva sensibilidad». Tema central en la posición de Guido, que fue recurrente en el debate filosófico, artístico y literario contemporáneo. En Argentina, para citar sólo los extremos, algunos dudaban de su existencia más allá de términos retóricos (Giusti) y otros (Bianchi) hasta le otorgaron partida de nacimiento en 1916 con la primer visita de Ortega y Gasset<sup>44</sup>. En Guido aparece asociada a la reivindicación de la generación reformista que se percibía a sí misma como la vanguardia de una modernidad libertaria, ilustrada, urbana y científica<sup>45</sup>. El movimiento reformista había servido de vehículo a esa nueva generación mesocrática que buscaba encontrar su propia identidad en medio de sociedades que aceleradamente transitaban hacia una constelación cultural moderna. Su exaltado discurso, su sentimiento de encontrarse en una encrucijada de la historia, su compromiso de luchar «por el advenimiento de una nueva humanidad», su invocación de la necesidad de «crear hombres y hombres americanos», todo esto representaba el «despertar espiritualista, romántico, filantrópico». Sólo podían concebir el fin de su dependencia en el plano del espíritu<sup>46</sup>.

#### Notas

1. Angel Guido, «Orientación espiritual de la arquitectura de América» (OEAA), *III Congreso Panamericano de Arquitectos* (CPA), Actas y Trabajos, Buenos Aires, 1927, pp. 141-62.
2. Francisco Romero, «La teoría de la forma», *Nosotros*, tomo 53, N° 205, 1926, pp. 256-60.
3. Jorge F. Liernur, *La máscara bajo la máscara. La construcción de un «estilo propio» en la arquitectura latinoamericana del temprano siglo XX*, Buenos Aires, 1994, inédito.
4. Un caso elocuente es el de Carlos E. Ancell, *La biblia de piedra. Estudios de estética arquitectónica*, Porter Hnos., Buenos Aires, 1924, donde llega a proponer un «americanismo arquitectural».
5. En el III Congreso Panamericano de 1927 Guido reúne bajo un sentido único, el de pensar la «Orientación Espiritual de la Arquitectura de América» (OEAA), la serie de temas que venía trabajando –la falacia de la standardización, la decadencia de la arquitectura francesa, la crisis del eclecticismo, las doctrinas de vanguardias, entre otros–, publicados en *Arquitectura*, revista del Centro de Arquitectos de Rosario, durante los primeros meses de 1927. Complementariamente a dicho trabajo, el autor presenta en el mismo congreso la «Arquitectura Hispanoamericana a través de Wölfflin» que constituye el punto de partida de la apropiación instrumental de la nueva historiografía del arte centroeuropea del cambio de siglo, de la cual se constituirá, como es sabido, en uno de los principales defensores y divulgadores en el ámbito latinoamericano.
6. Fernando Devoto, «Estudio preliminar», *La historiografía argentina en el siglo XX* (tomo I), CEAL, Buenos Aires, 1993; y del mismo autor, «Idea de Nación, inmigración y cuestión social en la historiografía académica y en los libros de texto de Argentina», *Estudios Sociales*, N° 3, 1992, pp. 9-30.
7. Juan Rómulo Fernández contemporáneamente afirmaba que en el siglo anterior habían quedado resueltos los problemas primarios de la nacionalidad –emancipación política, organización civil y definición económica– y que había llegado la hora de tender el espíritu hacia el «más calificado pensamiento universal», «Los estudios históricos», *Nosotros*, mes aniversario, año 1927, pp. 168-88.
8. Martín Noel, «La Historia y la Arquitectura», *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Buenos Aires, 1919, pp. 7-15.
9. Por lo menos ya se habían incorporado a la currícula en Buenos Aires, Córdoba, y desde 1924 a la Escuela de Arquitectura de Rosario. Algunas de las principales defensas del valor de la historia en la enseñanza fueron sostenidas por Héctor Greslebin, Martín Noel, Alejandro Christophersen y Angel Guido.
10. Guido explicaba que al aplicar los pares polares demostraba la «diversidad barroca» entre la arquitectura peruboliviana y la mexicana del siglo XVIII, a partir de la diversidad psico-estética y del estudio del «pathos» artístico. De este modo, Guido contestaba en el campo historiográfico a los «no muy versados en temas arquitectónicos» que habían calificado de platerescas a la producción del barroco español en sede americana, en la región incaica, donde él llegaba a definir una inversión del sentido barroco, una linealización, un renacentismo, a partir de la propia idiosincracia del indígena y de la concepción incaica de la forma y de sus técnicas, «Diversidad barroca en la arquitectura hispanoamericana a través de la teoría de Wölfflin», CPA, op. cit., pp. 119-28.
11. Alois Riegl, *Industria artística tardoromana*, Sansoni Editore, Firenze, 1903, p. 8.
12. «Antes, libre de todo prejuicio histórico, pero todo él antena (...) tratará de sintonizar con la “forma” incorporándose anímicamente en su topografía estructural para deflorarla (Wölfflin) o con la “voluntad de forma” (Worringer) que le conectará con la “voluntad artística” del hombre Histórico Colectivo –pueblo, raza, cultura– para sorprenderlo en sus más finos matices estético-espirituales». Angel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la Einfublung en la moderna historiografía del arte*, Impr. de la Universidad, Santa Fe, 1935, p. 11.
13. Entre estos autores vale destacar una diferencia: mientras Noel por las relaciones tan cercanas a la metrópoli madre, realizó sus investigaciones históricas centradas en identificar la influencia española en la arquitectura hispanoamericana, Uriel García insistía en que era más adecuado hablar de incanización de la cultura española trasladada a nuestro continente, tesis a la que adhiere Guido.
14. «(...) Usted encara en él (su libro) una nueva faz en la marcha de nuestros estudios “arquitectónico-arqueológicos” (...) desentraña más tarde, la fábrica o arquitectura formal de los elementos ornamentales y penetra usted en el estudio analítico de todos cuantos factores participaron en la gestación de los arquetipos básicos (...) señala usted cómo lo geométrico, arcaico y rectilíneo aborígenes, van invadiendo el campo de los trazados ondulantes de las ornamentaciones Renacentistas». Martín Noel, «Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial», *El Arquitecto*, N° 59, 1925.

15. Como lo señala Renato De Fusco, *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. Documentación-Debates, Madrid, 1974 (1ª edición italiana, 1970).
16. Cuya enseñanza en las soluciones de problemas de luz y de aire habían inmigrado más como espíritu que como técnica. Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit.
17. «Quieren los unos formas completamente nuevas, que no hayan existido nunca y reclaman los otros un piadoso respeto y fidelidad a la herencia artística del pasado, única que puede proporcionar la base sólida e inmovible para una evolución ulterior fecunda y llena de posibilidades. El desprecio absoluto de la tradición y la renuncia a las conquistas espirituales del pasado ha traído el imperio del capricho y del exterminio revolucionario entre los artistas que militan en la línea extrema de los modernos, porque al desviarse de los estilos tradicionales no aparecieron formas propias y adecuadas a las necesidades de los tiempos que pudieran substituir a aquéllos. (...) Pero la arquitectura necesitaba crear nuevos tipos. Las luchas y los esfuerzos incesantes para afianzar la reforma han puesto en claro que los más resueltos defensores de las tendencias modernas extremaban desde el primer momento sus ideas y exageraban sus pretensiones, antes de haber creado valores nuevos y definitivos. Terreno mucho más firme pisaban todos aquellos que desde un principio buscaban su ideal en las antiguas tradiciones artísticas de sus respectivos países, cuyos tipos pretendían adaptar a las nuevas necesidades artísticas». Hartmann citado por Guido, OEAA, CPA, op. cit., pp. 142-43.
18. Buscar la «fervorosa forma ultraprecisa que exite la más escondidas fibras del sentido humano de lo Bello, con la búsqueda interesada, comercial, de la estandarización industrial, que lleva, ante todo, la orden marcial de abaratar el producto a todo trance. Dos mundos distintos, dos concepciones absolutamente incompatibles. El arte es otra cosa.» Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit., pp. 145-46.
19. OEAA, p. 148.
20. «Todos sabemos que de poco tiempo a esta parte, quizá en todo Hispanoamérica, existe un fervor cada vez mayor hacia lo genuinamente nuestro. La novela, el cuento, la poesía dejó un poco de imitar los temas explotados en Europa, para alimentar su inspiración con motivos de tierra adentro, lejos de las urbes. (...) La música. (...) La pintura, arte decorativo, comenzaron a encontrar en el espectáculo del hombre y del paisaje nativos una inagotable fuente de inspiración sucesivamente renovada». Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit., p. 157.
21. Del mismo tenor son las fundamentaciones de Noel respecto del ideal nacionalista, que lejos de conducir a un arte localista sin trascendencia permitiría contestar «las insulsas alegorías de los ideales abstractos e incoloros». Martín Noel, «La historia y la arquitectura», luego incorporado a *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, Peuser, Buenos Aires, 1921, p. 9.
22. Jorge Manrique sostiene que durante la década del veinte se logró en las artes plásticas americanas, más claramente en México y en Brasil, la aspiración presente desde antes del cambio de siglo, de expresar un arte nacional o americano en términos universales: lo propio en un lenguaje universalmente comprensible, cuestión que Guido destaca en su ponencia. Para Manrique esto reactualiza el eterno problema de la contradicción entre identidad y modernidad. Jorge A. Manrique, «¿Identidad o modernidad?», *América Latina en sus artes*, Siglo XXI editores, México, 1989 (1ª edición de 1974).
23. Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit., p. 148.
24. Debemos aclarar que en un momento el término masa se reemplaza por el de volumen, pero no supone un cambio de acepción. También Virasoro hablaba de planos vastos, líneas simples y masas geométricas para definir la belleza de una construcción como el ajuste entre la obra y su objeto al plantear las posibilidades del cemento armado. Alejandro Virasoro: «Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas», *Revista de Arquitectura*, mayo de 1926.
25. Wölfflin en *Renacimiento y Barroco* (1888) desarrolló la tesis —siguiendo a Vischer— del *Lebensgefühl* de la época idealizado en el volumen corpóreo, justificando la clasificación histórico-estilística de las distintas épocas. Ver Cornelius Van de Ven, *El espacio en arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 128-29.
26. Recordemos que entre las figuras que Guido citaba como representativas de «los que buscaban su ideal en las antiguas tradiciones artísticas de sus respectivos países», estaban Otto Wagner, Josef Olbrich, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Oskar Strnad, Alfred Messel y Oskar Kauffmann.
27. La actitud del sentido más escultórico, más monumental de la arquitectura y la conciencia intelectual de lo que significaban el plano, la masa y la línea, la habían conceptualizado los ensayistas que estudiaron la evolución objetiva y subjetiva de las formas en el espacio. Aunque Guido tiene sus reservas sobre el término expresionista, rescata la «proyección subjetiva de lo real» como algo que había sido científicamente explicado con el estudio del hombre y sus sensaciones en el espacio y fundamentado a partir de la psicología y la fisiología.
28. Martín Noel había definido al diccionario de la tradición en términos similares, como fuente de vocablos y medios de expresión cuya libertad de articulación residiría en el artista, pero en sus proyectos su alusión a ella es más estilística. Martín Noel, *Contribución...*, op. cit., p. 8.
29. La fuerza de lo nacional reflejada en el arte la define Wölfflin de esta forma: «Hay una manera especial para los italianos o para los alemanes, de representarse las cosas, la cual se manifiesta invariable a través de los siglos, ya es hora de que no se haga la presentación histórica dividida solamente según lo gótico, (...) sino por fisonomías nacionales, las cuales no se borran del todo a pesar de los estilos importados a ellas...». Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1924.
30. «Lo nacional, el espíritu de la tierra y el alma del hombre en el punto de su evolución histórica, marcaron su sello, dieron la fisonomía propia a cada uno de aquellos monumentos, pese a la obstinada inclinación a lo nuevo, a lo inédito». Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit., p. 156.
31. Más tarde sintetizará estas diferentes estéticas de esta manera: «el *gran estilo* de las ciudades y el estilo personalísimo *popular*, de los lugares y zonas relativamente alejados de los centros urbanos». Angel Guido, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 87. (la cursiva es del propio Guido).
32. «(...) nacidos cual más cual menos en países, en ciudades en donde incesantemente se abren nuevos caminos y se fijan nuevos rumbos en busca del alma nacional, en ciudades en donde todo está en formación, en donde cualquier obra por pequeña que sea no está bien todavía, porque las avenidas cercanas, las construcciones vecinas no se han ejecutado aún, porque no flota en el ambiente que soñamos ni anima el nuevo cuadro nacional, el paisaje que con tanta facilidad y atrevida mano trazamos en el papel». José Alcalde H., «Cómo debe definirse el arquitecto en América y cuales deben ser sus actividades en el ejercicio profesional», CPA, op. cit., pp. 47-9.
33. Los integrantes de la Comisión de Estética Edilicia Municipal también habían fundamentado su plan para Buenos Aires en las determinaciones sociales e históricas y defendían la dimensión artística de la ciudad, luchando por definir a los arquitectos como los directores de orquesta de las transformaciones urbanas en una disputa de la competencia hegemónica con las posiciones pseudo-científicas y tecnicistas. No obstante, en las formalizaciones de sus proyectos no lograron formular una estética alternativa y apelaron a las formas instauradas de la *Beaux Arts*, a las formas del arte urbano.
34. David Harvey, *La crisis della modernità*, Il Saggiatore, Milán, p. 334.
35. Angel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, 1941, pp. 33-34. Las mismas ideas están ya presentes en OEAA, ya citado.
36. Cuestión que analiza Tulio Halperín Donghi, «España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)», *El Espejo de la Historia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987, pp. 65-110.
37. «...no sólo asumían la defensa de la «contaminación», del «crisol de razas» como consecuencias de los procesos de modernización, sino que consideraban que esto haría del continente nuevo la sede natural del mundo nuevo. (...) El concepto de una cultura «euríndica», elaborado por Rojas en Buenos Aires no era lejano a la raza superadora concebida por Nicolás Palacios en Santiago de Chile, o la raza cósmica entrevista por Vasconcelos en México». Jorge F. Liernur, *La máscara bajo la máscara...*, op. cit.
38. Sólo algunos sostenían la hipótesis de la pureza del territorio casi de modo excluyente, entre ellos Uriel García defendía que la nueva arquitectura sólo saldría de los Andes.
39. «...no volveremos a ser incas o incaicos puros, que esto sería antihistórico, pero tampoco continuaremos siendo coloniales, simplemente mestizos. (...) Pero no es el proceso pasivo por el que el hombre es moldeado por el medio, sino al contrario, la interpretación simbolizadora y la creación del medio por el hombre, en cuyo flujo y reflujo se armonizan ambos términos y gira la historia, es decir, la vida». Uriel García, «Arte Colonial, Arquitectura y Arte Decorativo», *Arquitectura*, N° 1, enero de 1927.
40. Angel Guido, OEAA, CPA, op. cit., pp. 160-61.
41. Giulio Argan sintetiza el sentido de las operaciones revivalistas en el arte de este modo: «...se va constituyendo una teoría y una crítica del arte en tanto que «pura visibilidad». Se efectúa una separación cada vez más radical entre los contenidos narrativos y conceptuales, entendidos en tanto que componentes históricos, y el significado autónomo e intrínseco de las formas, de su estructura, de su «vida». La búsqueda del significado intrínseco de las formas remite a concepciones esenciales y originarias del espacio y del tiempo y de la vida, a cosmologías y mitologías remotas y profundamente enraizadas en el inconsciente colectivo. Si el arte constituye el modelo de una actividad no teleológica, su ámbito no es la historia sino la vida: vuelve a surgir, así, la concepción de un auténtico carácter social del arte: será el arte el que, mediante su constante revival, reconduzca a la sociedad a los generosos manantiales de la vida, de los que el industrialismo se aleja cada vez más.» Giulio Carlo Argan, «El revival», *El pasado en el presente*, Gili, Barcelona, 1977 (1ª edición italiana 1974).

42. Como se sabe, más adelante Guido se encargará de defender la influencia de la «filosofía de la vida» (el clima filosófico que dio el tono a la historiografía del arte) y la «notable y certera teoría del fenómeno estético de la *Einfühlung*», en la renovación del concepto de la historia del arte. *Concepto moderno...*, op. cit.

43. Cuando Guido sintetiza el vuelco que produce Wölfflin respecto del punto de vista clásico como absurda apreciación histórico-artística, explicita que ésto no había sido sólo ventajoso para esclarecer el barroco o el gótico, sino especialmente «para esclarecer y comprender el arte actualísimo de nuestro tiempo». Angel Guido, *Concepto moderno...*, op. cit., p. 59.

44. Roberto Giusti, «Sobre la nueva sensibilidad», *Nosotros*, abril de 1925; Alfredo A. Bianchi, «Una generación se juzga a sí misma», *Nosotros*, Tomo 76, 1932.

45. Pero además agrega Brunner «representa la matriz ideológica de un discurso típicamente generacional perteneciente a una categoría de jóvenes intelectuales, que es lo que eran los hijos de esa clase media en ascenso y en sociedades donde todavía predominaba el analfabetismo y donde la incipiente modernidad tenía más que ver con las expectativas e imágenes culturales de esas contra-élites emergentes que con las bases orgánicas de sus propias sociedades». José Joaquín Brunner, *Educación superior en América Latina: cambios y desafíos*, Fondo de Cultura Económica, Chile, 1990.

46. Ver Juan C. Portantiero, *Estudiantes y política en América Latina. El proceso de la reforma universitaria*, Siglo XXI, México, 1978.

# 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**.

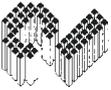
**Block** recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.



**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

