

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

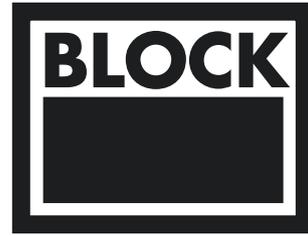
Adrián Gorelik
Silvia Pampinella
Graciela Silvestri
Ana María Rigotti
Luis Müller
Lina Streeuwitz
Jorge Francisco Liernur
Claudia Shmidt
Jorge Tarrago Mingo
Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

ARGENTINA 01+

Número 7,
julio de 2006



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**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. Juan Pablo Nicolini

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

Consejo consultivo:*

Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Jorge Hampton
Arq. Jorge Morini
Arq. Josefina Santos
Arq. Clorindo Testa

Comité ejecutivo:

Arq. Oscar Fuentes
Arq. Pablo Pschepiurca

Block

Director:

Arq. Jorge Francisco Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Mg. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

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

Dra. Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Dra. Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dra. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

* Enrique Fazio, Raúl Lier, *in memoriam*

Editoras del número 7:

Ana María Rigotti
Claudia Shmidt

Diseño:

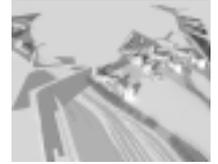
Gustavo Pedroza
Universidad Nacional de Lanús

No está permitida la reproducción
parcial o total del material que
aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los
artículos son de exclusiva responsabilidad
de los autores.

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77
C1428ATG Buenos Aires
Argentina
Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,
(54 11) 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu

Indice



BLOCK, número 7, julio de 2006

	Introducción	4
Ana María Rigotti - Claudia Shmidt	Argentina 01+: ¿qué pasó con la arquitectura?	6
Adrián Gorelik	El romance del espacio público	8
Silvia Pampinella	La ciudad cambió la voz	16
Graciela Silvestri	La lógica de la sensación	24
Ana María Rigotti	Esas raras arquitecturas nuevas	32
Luis Müller	Córdoba x 5: indagaciones	44
Lina Streeruwitz	Proyecto para otra Patagonia	52
Jorge Francisco Liernur	Equívocos porteños: todos somos afts	58
Claudia Shmidt	<i>Sweet home Buenos Aires</i> : la oportunidad de la arquitectura	64
Jorge Tárrago Mingo	Casas-taller anónimas y cartas a Giedion: Wladimiro Acosta	75
Fernando Aliata	Lógicas proyectuales	82
Alejandro Crispiani	El objeto madí o la conquista imaginaria de la ciudad	89

En la tapa:
J. Manuce, Sector
Puerto Norte,
Concurso de ideas,
Rosario, 2004.

El objeto madí o la conquista imaginaria de la ciudad

Alejandro Crispiani

Al tiempo que se presentaba como una superación de movimientos que reconocía como antecesores, particularmente la abstracción y el arte concreto, el movimiento Madí tuvo como una de sus características más distintivas la de revitalizar la antigua ambición de las vanguardias históricas de expandirse a todos los campos de la experiencia estética, y al terreno de la arquitectura y la ciudad. También el Arte Concreto intentó ser un movimiento abarcativo, pero su acercamiento fue básicamente conceptual, renunciando a cualquier idea de «integración» o «síntesis», sobre todo si estaban contaminadas de resabios de la noción de «obra de arte total». Madí no pudo o no quiso sustraerse a esta idea, aunque en el plano teórico pueden detectarse vacilaciones e intentos de conciliación con ideas familiares a los artistas concretos de la Argentina o de Suiza. Siguió un derrotero que ya había sido explorado infructuosamente: intentó recomponer el recorrido que va del cuadro a la ciudad, del objeto plástico a la urbe del siglo XX, sin que los valores estéticos perdieran nada de su intensidad ni visibilidad. El resultado final fue la llamada Ciudad Hidroespacial de Gyula Kosice de mediados de los '70. Este recorrido presenta tanta originalidad en sus detalles como es predecible en su resultado final. Es sintomático, sin embargo, de la histórica fuerza de atracción que la arquitectura y la ciudad ejercieron sobre la abstracción plástica.

Ateniéndonos a los textos que el Movimiento va a producir en los '40 y '50, Madí se presenta como una suerte de compuesto de ideas en el que convergen la huidobriana de Creación, el concepto de Invención compartido por los artistas de la Asociación Arte Concreto Invención, nociones del Arte Concreto de Max Bill, intenciones marxistas y no poco del ideario de las vanguardias históricas. Esta particular combinación de ideas cercanas, pero no siempre claramente compatibles, se hace evidente en el Manifiesto Madí donde, luego de la ritual oposición al arte figurativo, se consigna una suerte de apretado programa:

«Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno, junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos los sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias. Sin descripciones fundamentales referentes a la totalidad de la organización no es posible construir el objeto ni hacerlo penetrar en el orden consistente de la creación. Es así como el concepto invención queda defi-

nido en el campo de la técnica y el de creación como una esencia definida totalmente. Para el madismo, la invención es un "método interno", superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA».¹

En este párrafo se hace presente, de manera sintomática, la conciliación entre el invencionismo de cuño concreto y el creacionismo huidobriano. Disminuida en su sentido, la Invención pasa a ser una suerte de herramienta destinada a objetivos parciales y subordinada a la Creación que apunta a una realidad más esencial y totalizadora.

Quizás lo más original haya sido la forma de concebir la autonomía del arte. En principio, el objeto madí asume la autonomía propia de todo arte concreto: liberación de las formas naturales y focalización exclusiva en los problemas que lo informan como «arte» en tanto ámbito diferenciado pero en comunicación con el campo del conocimiento y sus aplicaciones. Pero el objeto madí no se contenta con permanecer autónomo en medio de los objetos utilitarios, como una suerte de señal de referencia de otra realidad según Edgar Bayley postulara para el objeto invencionista. Por el contrario, adopta una actitud expansiva hacia lo extra-artístico; es lo que podríamos llamar una *autonomía absorbente*, distinta de la *autonomía útil* de Bayley.

Más que en la producción teórica, esta propiedad puede verse reflejada en la obra plástica de Kosice anterior a las esculturas hidrocinéticas. En ella se desarrolla una familia de piezas que absorben elementos o propiedades de los objetos de uso habituales para trabajar con ellos en términos de la plástica abstracto/concreta que preconiza. En tal operación, estos elementos pierden una parte de su sentido estético original para integrarse a las reglas de la construcción no figurativa.

Quizás el ejemplo más gráfico sean las famosas estructuras lumínicas del año 1946. Se trata de composiciones lineales hechas en tubos de neón. La línea dibujada o pintada a mano ha sido reemplazada por los tubos luminosos que, en principio, imponen ciertas limitaciones para su uso. Pero la composición a que dan lugar es indudablemente madí: rectas quebradas que componen un contorno con forma de paralelepípedo hendido diagonalmente, cada una de estas hendiduras marcada por un pequeño cuadrado que las resalta. Son variantes de esas estructuras sagitales que

agudizan el tema del marco recortado, compuestos en este caso a partir de una figura abierta y fluorescente. Un artilugio técnico masivamente utilizado en la publicidad urbana es trasplantado a la galería de arte. Nada de la estética que determina su uso masivo (escritura manuscrita luminosa, contorno de formas figurativas o grandes composiciones lineales) sobrevive. Madí se apropia de él sólo en términos de recurso técnico, anulando cualquier sugereencia a su vida anterior, exactamente en las antípodas del Pop. Lo suma a su autonomía artística, confiando que en el futuro esta autonomía habrá de expandirse y terminará por imponerse al objeto originario.

En esta primera etapa, Madí desarrolló también otro tipo de estrategia en relación con los objetos de uso diario. Tanto las pinturas articuladas como las esculturas móviles pueden ser manipuladas con las manos, se prestan directamente al tacto. Esta propiedad resulta más provocadora, y en cierto sentido disolvente de las condiciones de existencia de la obra de arte, que el hecho que sus partes sean móviles. Efectivamente, el contacto con la mano introduce una cualidad inédita en las obras pictóricas o escultóricas, las sujeta a la voluntad de la persona que se pone en contacto con ellas; como cualquier utensilio, proveen un cierto sentido de dominio sobre algo, hablan de la libertad del hombre con respecto a la materia. Por otra parte, tocar o tomar es también hacer que lo tomado o tocado se integre de alguna manera al cuerpo. Una parte importante de los objetos de uso son una extensión intencionada del cuerpo, los objetos madí rescatan esta propiedad pero sin ninguna intención aparente, sólo por el hecho de extenderlo. Pero en este contacto el objeto pone en juego sus cualidades táctiles que van a ser aprehendidas de manera directa, concreta. Esto es básico para cualquier objeto de diseño: un picaporte, una escoba, un revólver, han de responder con su materia y con su forma a la mano, su sensibilidad y sus movimientos. Existen tanto para ser tocados como para ser vistos. Hacer un cuadro o una pintura manipulable es ponerlos en sintonía con este tipo de objetos, introduciendo la cualidad de lo táctil que históricamente le ha sido negada a la pintura y la escultura, pero cuyas extraordinarias posibilidades han sido desarrolladas por las herramientas y utensilios. En el momento en que se la puede tocar, la relación con la materia tanto de un cuadro como de una escultura cambia totalmente: la manipulación afecta la temporalidad del objeto manipulado, lo desgasta, lo hace cambiar de forma con el paso del tiempo y el uso. Los objetos de uso por lo general quieren durar pero se arriesgan a la muerte, ya sea súbita o natural. Suelen ser efímeros, pero rara vez se presentan como tales. Este sumergirse en la temporalidad de los objetos de uso, que la manipulación a que somete Madí a sus cuadros y esculturas de alguna manera plantea, es sin duda la menos desa-

Gyula Kosice,
Estructura lumínica
madí A-4, 1946.
Tomado de *Kosice.
Obras 1944/1990.*
Museo Nacional de
Bellas Artes, Buenos
Aires, abril/mayo
de 1991.



Gyula Kosice,
Royl, 1944.
Tomado de *ibid.*



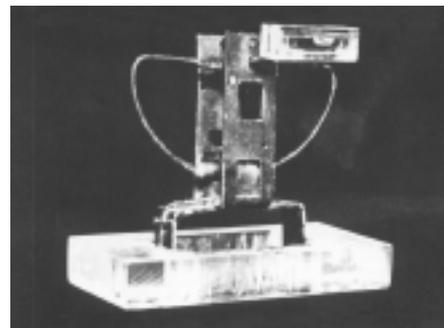
Gyula Kosice,
Pintura madí marco
recortado B-5, 1946.
Tomado de *ibid.*



rollada de sus propiedades. Podría decirse que la Institución Arte se ha entrometido para que la misma no se haga presente; potencialmente anida en estos objetos madí que no quieren ser efímeros, pero que se arriesgan al desgaste. Los museos, las colecciones privadas, con sus requerimientos de intangibilidad de los objetos que alojan, son discretamente puestos en duda por estas piezas cuya inmovilidad parece señalar, sin aspavientos, todo lo que estos espacios tienen de esterilizante. No deja de ser paradójico que si se los extrajera del «ámbito arte», estos objetos perderían gran parte de su sentido ya que no es mucho lo que el mundo de las formas útiles puede extraer de ellos y su supuesto sentido lúdico debería someterse a la prueba de la realidad.

Kosice también produjo una familia de esculturas poco documentada que supone una familiaridad directa con los objetos técnicos de uso diario: se trata de las esculturas móviles accionadas eléctricamente a partir de la utilización de un interruptor o, según se especifica en algunos escritos, de un control remoto. El ejemplo más conocido es la escultura *Una gota de agua acunada a toda velocidad* de 1948. Sobre una suerte de pedestal, chato y alargado, se levanta una pieza prismática metálica de medianas dimensiones. Se trata en realidad de dos planchas metálicas unidas en su base pero separadas entre sí. En el intersticio se coloca una cinta metálica con forma de semicircunferencia que contiene en uno de sus extremos una caja transparente con una gota de agua. A partir de su accionamiento eléctrico, la cinta puede obedecer a rápidos movimientos oscilatorios que agitan el agua hasta que pierde su forma de gota. Probablemente la escultura estaba pensada para ponerse en acción cada cierto tiempo, pero estaba la posibilidad de que fuera el espectador quien la pusiera en funcionamiento. Hace pensar en la tradición de las *máquinas inútiles* que el arte moderno desarrolló desde Duchamp y el dadaísmo. Sin embargo la escultura madí tiene un cometido no tan distante del de algunos electrodomésticos; sirve para la pulverización de una cierta cantidad de agua. El fin de la escultura es poner en escena esta pulverización, no utilizarla para un fin práctico. Pero también en los electrodomésticos hay algo de puesta en escena: las viejas licuadoras con su vaso de vidrio también querían hacer visible el trabajo de las afiladas cuchillas y mostrar el proceso de transformación de la materia expuesta y su vertiginoso movimiento que conmociona el pequeño interior; en un espacio ínfimo toda la velocidad exaltada por los futuristas en automóviles y locomotoras se pone de manifiesto. Esta velocidad envasada es la que le interesa a este objeto madí. El arco metálico al que se adhiere la caja transparente con agua está para dramatizarla, como una suerte de péndulo frenético que se pone en acción con un simple movimiento de dedos. Al igual que en la licuadora, el proceso está más allá de las capacidades mecánicas del cuerpo hu-

Gyula Kosice, *Una gota de agua acunada a toda velocidad*, 1948. Tomado de *ibid.*



mano, al menos en términos de tiempo. La electricidad «ahorra tiempo»: la velocidad envasada es también tiempo envasado. En tal sentido, puede creérselo a Kosice cuando dice que los objetos madí absorben de manera directa, sin acudir a ninguna representación, los cambios en la relación con la materia y el tiempo que la técnica moderna ha introducido en la vida cotidiana del hombre. Que esta absorción tenga el sentido alto que él le adjudica, es otra cuestión.

En principio, la idea de arquitectura que preconiza Madí se deriva directamente de los principios formales que caracterizan a su pintura y escultura. Del cuadro de marco recortado, Madí va a derivar el principio arquitectónico de la no ortogonalidad, el rechazo al ángulo recto y sus implicancias. De las esculturas móviles o articuladas, Madí va a deducir la arquitectura móvil, referida tanto a los elementos que hacen a un edificio (cerramientos exteriores y divisiones interiores desplazables, etc.) como al objeto arquitectónico mismo. Para Kosice la relación entre pintura y arquitectura es sustancialmente formal. La pintura de caballete, de marco ortogonal, sería para este artista una derivación hacia el campo de la plástica de los principios que regirían a la arquitectura y al edificio, donde el cuadro se instalaría. Su ortogonalidad respondería a la de los elementos arquitectónicos básicos (puertas, ventanas, paredes, etc.) que a su vez darían cuenta de todo el edificio, dominado en última instancia por un tratamiento de las fuerzas naturales separadas en verticales y horizontales que representan la fuerza de la gravedad y su negación. El uso del ángulo recto en la arquitectura mostraría la solución tradicional que habría predominado como principio en la construcción de edificios: el equilibrio estático, dado por la anulación de las fuerzas contrarias. Este equilibrio estático conlle-

varía un sentido de quedarse en el sitio absorbido por el habitante, haciendo de él un ente fundamentalmente pasivo. En palabras de Kosice: «El ritmo, el equilibrio ortogonal, su naturaleza estática van específicamente pegados a las confrontaciones contemplativas. De allí la aceptación del individuo con respecto a su permanencia de lugar y tiempo. Propaga, quizás sin saberlo, la miseria traslaticia de que nos hablan algunos sociólogos del arte».²

El arte madí vendría a poner remedio a esta situación: «lo que Gropius no ha podido fundamentar es la persistencia de bloques de edificios que se levantan con pocas variantes en su forma exterior, registro pasivo de ciudades en que la gente vive abarrotada en reducidos departamentos y donde la ventana, queriéndose apoderar de la fachada, no resuelve tecnológicamente el porvenir arquitectónico».³ Del rechazo del «cuadro ventana» se va a derivar el rechazo de la ventana misma y de todo lo que implica históricamente para la arquitectura. Pero no se trata sólo de romper con la ortogonalidad; el cuadro de marco recortado significaba un quiebre en las fronteras que separan al objeto de su entorno: en el cuadro madí no habría un «adentro» y un «afuera», sino un principio de continuidad. Lo mismo se propone para la arquitectura, muros móviles y transparentes y una nueva relación interior/exterior que diera cuenta del espacio como totalidad. Pero esto tampoco es suficiente, lo que Kosice termina por proponer es una arquitectura móvil, un hábitat trasladable en el espacio que rompiera definitivamente la estaticidad histórica de la arquitectura y terminara por incorporar la radical ruptura con las condiciones naturales que otros productos de la cultura moderna ya habían experimentado. Una arquitectura definitivamente liberada de la gravedad: «si la vivienda coincide *exterior e interiormente como obra de arte*, si puede utilizar el espacio como base sin límite y no la corteza terrestre como único sostén se habrá conseguido en parte el objetivo primordial: la función de estructuras *for living* liberadas y de traslación en el espacio».⁴ No eran ideas nuevas para ese entonces, pero toman una serie de problemas que se actualizarán en los '60 dando cuenta de manera más precisa de las cambiantes relaciones entre la tecnología y sus usuarios, entre la política y la capacidad de acción del arte.

Puede decirse que Kosice toma el supuesto poder activador del objeto madí para trasladarlo a la arquitectura y desde ella a la ciudad, acompañado por la «liberación» de todas las artes y con ellas de toda actividad humana: «Nuestro propósito es que Madí, llegado a adulto, tenga el poder suficiente de disolver la política en arte».⁵ El camino trazado sigue una línea recta e imperturbable. Los recursos que garantizaban la autonomía de la pintura y la escultura se expanden indefinidamente, como si en su camino nada les saliera al cruce, inclusive la ciencia y la tecnología son dóciles frente a sus objetivos.

La arquitectura madí permaneció en un plano discursivo. Era un horizonte necesario para cargar a los objetos madí de un contenido revolucionario. La apelación a la arquitectura y la ciudad, los saca imaginariamente de la dimensión artística y los transforma en prefiguraciones no figurativas del futuro. A la supuesta acción creativa que despertarían en el espectador, se suma su *utilidad* y le da una connotación, que podríamos llamar social, a su autonomía. Este no era un punto menor para Kosice, quien en 1961 declaraba:

Una civilización industrial, mecanicista y científica tiene su correlato en un arte que refleja y las más veces preanuncia una nueva dimensión de lo inédito. Madí pretende ejercer esa prerrogativa incansablemente. El artista no se conforma con ser un sobreviviente de la sociedad. Propone un canje directo entre creación y utilización. Se ha hablado mucho con respecto a la “aplicación” o “integración” de las artes. No se trata de convertir a la arquitectura en arte monitora, sino por el contrario, disolver en un alto espíritu de nivelación y colaboración todas las disciplinas estéticas, para que las partes más activas de ellas, es decir su carga de transformación, tengan un sentido, una realidad y una utilidad comunitaria.

Muchas de estas proposiciones pueden encontrarse en el proyecto de la Ciudad Hidroespacial. Este proyecto fue hecho público en septiembre de 1971 en la Galería Bonino de Buenos Aires, habiendo sido precedido por un «Recorrido Hidroespacial» realizado también en Buenos Aires el año anterior; en 1972 se da a conocer su Manifiesto.⁶ A partir de esta primera formulación, el proyecto fue conociendo distintos grados de precisión y Kosice no dejó de trabajar en él a través de imágenes o maquetas, ganando en vistosidad pero permaneciendo cercana a su concepción original.⁷ Está compuesta por un conjunto abierto de células diferentes entre sí pero que responden a un mismo principio formal. Cada una tendría la propiedad de desplazarse, en principio, a una altura de 1.500 metros. Estas células derivan su forma de las esculturas hidrocínicas de Kosice, aunque «arquitecturizadas». Su patrón formal es relativamente simple e invariable: una plataforma transparente de perímetro aproximadamente circular sobre la cual se disponen en un orden no aparente, una serie de piezas también transparentes y de formas curvas más o menos regulares y de tamaños diversos. Arcos, anillos, bóvedas semiesféricas o doblemente seccionadas, espirales, tubos, cilindros de distintos tamaños y espesores, combinando sus formas y elevándose, en ocasiones, sobre plataformas más pequeñas, hacen las veces de elementos arquitectónicos, componiendo un hábitat transparente y laminar, dominado por los efectos ya probados para sus esculturas hidrocínicas. Cada una tendría un tamaño no muy superior a un edificio mediano, y se presentan como una especie de plaza suspendida poblada por un conjunto de casquetes imbricados o superpuestos que dan pie a distintos lugares.

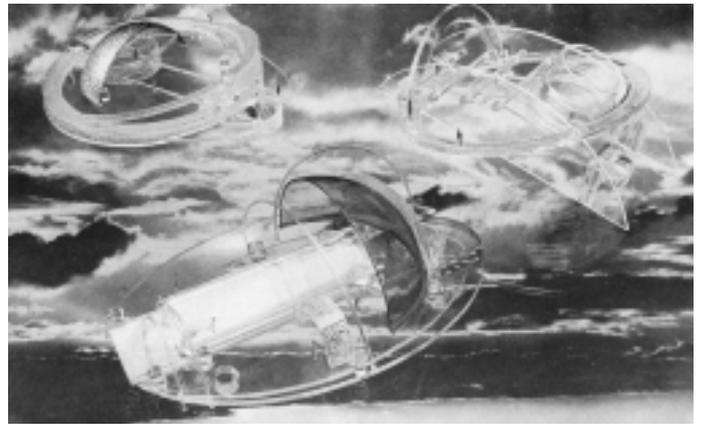
El propio Kosice las describe:

Sostenidas por partículas invisibles de agua cristalizada que sirven de plataforma, centenares de millares de viviendas están suspendidas en el espacio. Las ventanas y las puertas están abolidas por su falta de función. Volúmenes parabólicos, formas semiesféricas y curvilíneas dinamizadas para su desplazamiento, emergen en este cosmopais de maravilla. Cada grupo de células hidroespaciales está provisto de un sistema de controles y de comunicación. Cualquier nuevo acontecimiento planetario es registrado automáticamente. Bien entendido la vida se articula con regocijo, con júbilo. El amor es más intenso y vibrante, hay otra tensión arterial.⁸

A primera vista aparece como una suerte de sumatoria de hidro-esculturas a gran escala, que terminan por componer una unidad habitable. El arte, aparentemente, ha terminado por conquistar el ambiente humano en su totalidad, los principios estéticos que rigen para las hidroesculturas acaban por adueñarse del mundo de las formas y de los objetos: «¿Para qué entonces la pintura, la escultura, el objeto, las artes plásticas, si todo ello ya está contenido en el volumen, el recorrido interno y externo del hábitat (hidroespacial)?».⁹

Esta fusión completa entre objeto utilitario y objeto artístico no representa una novedad en la relación arte/arquitectura/diseño y ha sido una operación recurrente desde finales del siglo XIX, por lo menos. Las esculturas hidrocínéticas ya habían conocido este impulso: una mesa circular de agua móvil (1952), un conjunto de joyas y un par de lentes (1969), y supuestamente algunos elementos arquitectónicos como puertas y ventanas, dan cuenta de la intención de extender sus recursos formales al circuito de los objetos de uso diario y a escala personal. La voluntad por medirse con la ciudad real se manifestó tanto en diversos «monumentos urbanos» u obras a gran escala, como el «Hidromural móvil» expuesto entre 1965 y 1966 en un edificio de Marcelo T. de Alvear y Florida, o la escultura «Tiempo para hidroespaciarse» de 1969, por citar sólo dos experiencias de las varias realizadas. Pero no intentaban una relación con el espectador que las acercara a la arquitectura en términos de espacio habitable o interior recorrible.

La Ciudad Hidroespacial recoge en gran medida esta posibilidad de ser una gran hidroescultura recorrible, pero en ella se ha extirpado cualquier relación con el universo de las formas útiles existentes, que el Hidrocinetismo había esbozado: «Debemos reemplazar a las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico, living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas pero en todo diferenciadas, propuestas de *lugares para vivir*».¹⁰ Estos lugares para vivir responderían a un conjunto de funciones variables según cada célula y completamente *inventadas*: «Lugar de hiperpresiones para consolidar la serenidad», «Lugar de sorpresa en sorpresa sin gárgara ni aureola científica», «Lugar para dormir sobre la inactualidad. Dormir × dormir. Fabulación de bostezos en retirada», etc. Nada de la relación construida por el objeto madí con las formas útiles cotidianas



Gyula Kosice, Ciudad Hidroespacial.
Tomado de Chierico, Osiris: *Reportaje a una anticipación*, Ediciones Taller Libre, Buenos Aires, 1979.

sobrevive, ningún contacto con el universo de lo existente; podría decirse que la negación de este universo es también una negación «imaginaria», dada la vacuidad de lo que se propone. La Ciudad Hidroespacial sólo se alimenta de las formas del hidrocinetismo y de los deseos de dominio de su autor, convenientemente arrojados por la Institución Arte. Su aparentemente absoluta novedad termina por ser una fantástica coartada para arrogarse el triunfo del arte sobre las condiciones históricas y dada su exclusiva referencialidad a las ambiciones y al mundo estético de su autor, termina por ser inofensiva y en última instancia prescindible.

El fundamento técnico y científico sobre el cual se asentaría la Ciudad Hidroespacial no es menos fantasmagórico que su relación con la arquitectura. Según su autor,

La opinión de algunos astrofísicos e ingenieros espaciales coinciden en que tomando agua de las nubes y descomponiéndola por electrólisis, es posible utilizar el oxígeno para respirar y el hidrógeno introducido en una máquina de fisión nuclear proporcionaría energía más que suficiente. Energía capaz de mantener suspendido el hábitat incluido su desplazamiento, mientras otras opiniones se refieren a la posibilidad de cristalización del agua y derivarla hacia una polimerización que la cualifique energéticamente. Así pues, no se trata de vencer las leyes gravíticas sino crear la energía de sustentación. Por ello me dirijo a todos los científicos de la N.A.S.A. para recabar sus opiniones.¹¹

Sobre estas bases endeble se va a proclamar la unidad entre el arte, la ciencia y la técnica, tan largamente preconizada desde Giedion. Esta idea le sirve a Kosice para proclamar que el proyecto no es ni quiere ser una utopía; reclamando la posibilidad de volverse realidad en un futuro. Su factibilidad sería sólo una cuestión simplemente económica, según Kósice: «con sólo detener la producción bélica del mundo por veinticuatro horas e invertir dicha suma en este proyecto, su realización es posible».¹² Todas las ambiciones acumuladas por Kosice y Madí a lo largo de su historia van a dar a este vistoso aunque sumario proyecto de

arquitectura, que se va a presentar como una instancia de revolución y de liberación de las ancestrales condiciones que sujetaban al hombre a la tierra y lo sometían a la ley de la gravedad.

Pero poco tiene que ver el objeto madí con la Ciudad Hidroespacial. El objeto madí se alimenta de lo *extra-madí*, es capaz de deglutir en su estética abstracta objetos útiles y principios técnicos de aplicación práctica cotidiana. Su autonomía absorbente lo arranca de su situación anterior, liberándolo de su historia y su principio técnico, podía valer por sí mismo, teniendo sentido como expresión *per se* de la superación de lo natural. La Ciudad Hidroespacial no quiere establecer ningún vínculo con lo real, pretende ser absolutamente artística; antes que derivarse de una intención de crítica radical a las condiciones existentes, su autonomía proviene de la concentración en el mundo de intenciones artísticas y de otra índole del autor.

El objeto madí es un objeto concreto. Sobre él flota una densa nube de significados y de sentidos imaginarios; quiere ser revolucionario y apunta a otra realidad pero sin dejar de ocupar un lugar muy cierto en esta. Es en esta tensión entre el objeto que quiere ser lo que es y no otra cosa, y el deseo de que esta operación sea también reflejo de otra realidad (llámesela utópica o de cualquier otra manera) donde reside su interés y el poder de sugestión. El proyecto para la Ciudad Hidroespacial está rodeado por una discursividad que termina por quitar realidad al objeto al que se aplica, contaminándolo de su virtualidad. Al fin y al cabo no es más que un conjunto de dibujos y maquetas de arquitectura. Como tal, su característica central es que no vale por sí, sino que apunta a representar otra realidad; es figurativo, aunque lo que figure sea algo imposible o por venir. La relación más fluida, aparentemente, entre el discurso y el objeto le resta realidad. En tal sentido no se diferencia de los muchos proyectos de ciudades del futuro que deambulan por los años sesenta. Su apoyatura técnico científica es demasiado débil como para que pueda ser vista como algo más que un recurso literario.

La discusión sobre si la Ciudad Hidroespacial es efectivamente una «metáfora epistemológica»,¹³ una profecía, una forma prospectiva, una «convocatoria a movilizar y liberar definitivamente todas las potencias de la imaginación creadora»¹⁴ o cualquier otra cosa, ha primado en la consideración de la crítica.¹⁵ Básicamente se trata de una abstracción en el sentido que Worringer le da a este término, como movimiento de retirada de la realidad e inmersión en el yo. Nada impide llamar a esto autonomía, pero se trata de una autonomía artística mal entendida a la que todo le está permitido. En los límites de la ingenuidad, no hace más que reafirmar por encima de cualquier otra cosa, la transitada figura del artista-dios ya ensayada por Huidobro en su obra, a la que Kosice no se resiste a expresar:

Hace más de siglo y medio el arquitecto tenía miedo.
Y miles de millones de hombres-humanos tenían el miedo inmemorial de la especie.
Entonces —se decían— cómo vivir en el espacio y hacer del espacio, lo que la Tierra para los terráqueos.
Y Dios tenía miedo.
Otro verbo iba a nacer.
Había que HIDROESPACIAR.
Había que amaestrar la distancia y la velocidad, transformar los climas y la temperatura, usar las propiedades energéticas del agua, elevar la Gran Nebulosa a una potencia real, sublime y poética.
Y vino kosice y habló y pocos lo escucharon.
Y kosice se elevó sobre sus contradicciones.¹⁶

Notas

1. *Manifiesto Madí*, en Gyula Kosice: *Arte Madí*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982. Si bien en la publicación que se cita se pone como fecha para este texto el año 1946, el manifiesto efectivamente aparecido en esa fecha no contiene esta parte final.
2. Gyula Kosice, «Ortogonalismo y nuevas relaciones en la composición», en Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte y otros escritos*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 71. Originalmente en *Revista Madí Universal*, n° 7/8, Buenos Aires, 1954.
3. *Ibidem*, p. 72.
4. *Ibidem*.
5. Gyula Kosice, *Manifiesto preasistématico*, catálogo de la exposición Arte Madí Internacional, Galería Bonino, Buenos Aires, 1956.
6. Resulta difícil una datación precisa de la génesis del proyecto: en diversos escritos Kosice lo retrotrae a 1946, cuando en el Manifiesto Madí se plantea la posibilidad de una arquitectura móvil. En *Arte y arquitectura del Agua*, Caracas, Monte Avila Editores, 1974, muestra un supuesto primer proyecto de «Una Ciudad Hidráulica en suspensión» realizado entre 1946 y 1957. El proyecto para una célula hidroespacial dataría del año 1970.
7. Una segunda exposición tuvo lugar en 1975 en el Espace Pierre Cardin de París, volviendo a presentarse en 1977 en la Conferencia Mundial del Agua en Mar del Plata. Un conjunto de maquetas mostrando las características formales del proyecto fue presentado en 1979 en el Planetario de la Ciudad de Buenos Aires.
8. Gyula Kosice: «Discurso de week-end e hidrocontinuum de ER», en *Arte Hidrocinético. Movimiento. Luz. Agua*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 90.
9. Gyula Kosice, «Arquitectura y urbanismo hidroespacial», *Arte y arquitectura del Agua*, *op. cit.*, p. 148.
10. Gyula Kosice, «La Ciudad Hidroespacial. Manifiesto (1972)», en *Kosice. Obras 1944/1990*, Museo Nacional de Bellas Artes, abril/mayo de 1991, p. 71.
11. Gyula Kosice, «La Ciudad Hidroespacial. Manifiesto», *op. cit.*
12. *Ibidem*.
13. María José Herrera: Introducción al capítulo «La Ciudad Hidroespacial», en *Kosice. Obras 1944/1990*, *op. cit.*, p. 69.
14. Jorge B. Rivera. Citado en *ibidem*.
15. En tal línea, el trabajo sin duda más interesante es el de María Soledad García, «La Ciudad Hidroespacial», en María de los Angeles de Rueda, coord., *La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.
16. Gyula Kosice, «Discurso de week-end e hidrocontinuum de ER», *op. cit.*, p. 90.

La Universidad Torcuato Di Tella es una institución sin fines de lucro fundada en Buenos Aires en 1991, por el Instituto y la Fundación Torcuato Di Tella. Con la misión de formar a las nuevas generaciones de dirigentes empresariales, académicos, sociales y políticos, se ha constituido en un ámbito de enseñanza e investigación básica y aplicada, partiendo del pluralismo de ideas, la excelencia académica y la igualdad de oportunidades. En la actualidad dicta 6 carreras de grado (a partir de 2007, lanza la nueva carrera de Arquitectura) y 22 programas de posgrado, conformando una comunidad académica vibrante al servicio de la sociedad, a través del fomento de los valores humanos, la provocación intelectual, la internacionalidad y la rigurosidad académica.

Arquitectura en Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea (CEAC) es una unidad académica de la Universidad Torcuato Di Tella concebida para estimular, renovar y transmitir el conocimiento de las teorías y las prácticas de la arquitectura y los estudios urbanos. Es un organismo flexible, dinámico y abierto que procura captar los acelerados cambios de la época, a la vez que reflexionar sobre los valores que permiten decidir acerca de su conveniencia, y promover acciones académicas que contribuyan a mejorar los espacios públicos y privados en el país. Desde 1996, el CEAC realiza actividades de forma permanente en las que han participado 160 profesores invitados provenientes de Asia, Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Oceanía.

Carrera de Arquitectura

Título: Arquitecto.

Duración: 5 años.

Dedicación: Tiempo completo.

Opciones: Campos menores.

Perfil del graduado: estará preparado para desplegar sus mejores aptitudes individuales en cualquiera de las formas del ejercicio profesional: independiente, en empresas vinculadas a la edificación, en los diferentes organismos del Estado o en el sistema de investigación. El elevado nivel académico de la Universidad, el constante intercambio con el conjunto de sus alumnos y de sus profesores *full time* y sus programas de posgrado le permitirán completar su formación y encauzar su carrera en variadas especializaciones, garantizándole los medios para un proceso de permanente actualización.

Posgrados

Programa de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*.

Duración: 2 años.

Programa de Arquitectura y Tecnologías.

Duración: 1 año.

Programa de Arquitectura del Paisaje.

Duración: 1 año.

Programa de Preservación y Conservación del Patrimonio.

Duración: 1 semestre.

Maestría en Economía Urbana.

Duración: 2 años.

* Maestría en trámite. Expediente n° 8110/04 del Ministerio de Educación.

Departamento de Admisiones

Tel.: (54 11) 4784 0088/0553

Desde el Interior: 0800 777 8838 (UTDT)

E-mail: admisiones@utdt.edu

www.utdt.edu

Universidad Torcuato Di Tella.

Autorización Provisoria por Resolución Ministerial n° 841/91 del Ministerio de Educación.

Las imágenes de los distintos proyectos
y obras de este número fueron suministrados
por los respectivos arquitectos y estudios.

Cantidad de ejemplares: 500
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723