

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Franco Rella
Noemí Adagio
Gustavo Vallejo
Anahí Ballent
Alejandro Crispiani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Nelson Brissac Peixoto
Carlos Rabinovich
Michael Hays

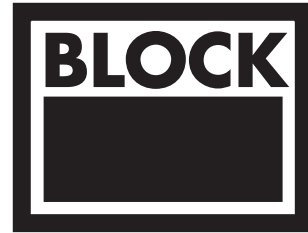
BELLEZA

Número 1,
agosto de 1997



Universidad Torcuato Di Tella

BLOCK



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

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



Universidad Torcuato Di Tella

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

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

Luis Arroyo
Universidad Nacional del Litoral

Anahi Ballent
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Adriana Collado
Universidad Nacional del Litoral

Alejandro Crispiani
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 1

Graciela Silvestri
Jorge F. Liernur

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 1, agosto de 1997

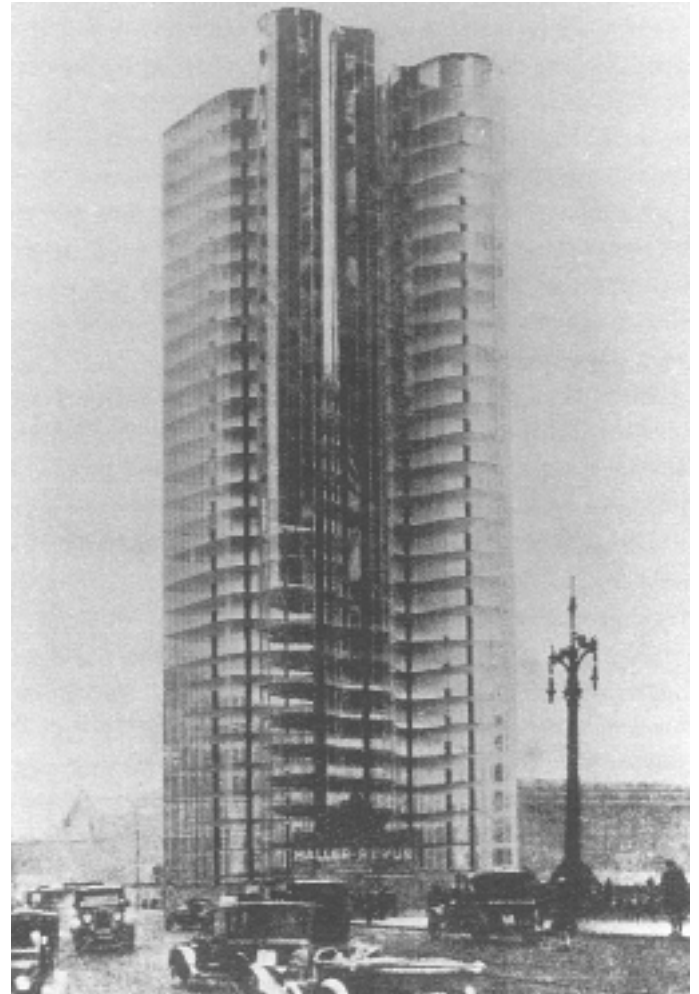
	Introducción	7
	Belleza	9
Jorge Francisco Liernur	Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?	11
Graciela Silvestri	Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje	18
Franco Rella	El enigma de la belleza: una mirada ulterior	30
Noemí Adagio	«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»	34
Gustavo Vallejo	La belleza en la universidad	43
Anahi Ballent	El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón	54
Alejandro Crispiani	Belleza e invención	61
Ana María Rigotti	«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»	71
Adrián Gorelik	La belleza de la patria	83
Nelson Brissac Peixoto	Intervenciones a gran escala	101
Carlos Rabinovich	Una arquitectura silenciosa. Diener & Diener Architekten, Basilea	106
Michael Hays	Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción de Mies	115
	Actividades 1997 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción de Mies

Michael Hays

«El arte perdura solamente por su facultad de resistir a la sociedad; de otro modo se reifica, se vuelve mercancía. Su contribución a la sociedad no es una comunicación con ella, sino algo más mediado: resistencia. La resistencia reproduce el desarrollo social en términos estéticos sin imitarlo de manera directa. El modernismo radical mantiene la inmanencia del arte, admitiendo a la sociedad dentro de su recinto, pero solamente en forma sombría, como si fuera un sueño. Si se rehusara a hacerlo de este modo, cavaría su propia sepultura»¹.

Tomemos el proyecto de rascacielos de 1922, por ejemplo, el primer intento de Mies van der Rohe de trabajar a través de la dialéctica mencionada de resistencia versus pura inmanencia. Por un lado, la óptica de la reproducción mecánica (como la denomina Detlef Martins²) recientemente adquirida por el rascacielos constituye una completa codificación de los avances técnicos de la sociedad de la posguerra, a partir de los cuales se construiría la cultura de Weimar. La intensa coordinación de superficie vidriada reflejante y refractante, los elementos repetitivos de la estructura de acero y las placas del piso, la planta contingente y el volumen aleatorio, la forma técnica de la torre en sí (todo lo cual debe ser entendido como formas históricamente específicas contextualmente emergentes) son testimonio del poder social de representación de la arquitectura, de su capacidad de incluir la sociedad en su recinto. Y esa misma opticalidad ofrece su propia contribución a la contradictoria experiencia del desarrollo de la sociedad, que comprende similares medidas de euforia y ansiedad, una mayor conciencia y alienación, y encuentra su localización principal en Berlín³. Aprendiendo de la angustiada estimulación del objeto en el expresionismo (en sí una proyección de los disturbios subjetivos), el *curtain wall* de vidrio miesiano, alternadamente trasparente, reflejante o refractante –dependiente de las condiciones de luz y de las posiciones del observador–



Mies van der Rohe: rascacielos de cristal, Berlín, 1922.

El presente trabajo ha sido extraído y traducido con la autorización de su autor del volumen editado por Detlef Martins *The presence of Mies*, y publicado por *Princeton Architectural Press*, Nueva York, 1994, como resultado del simposio organizado en la *Toronto School of Architecture and Landscape Architecture*. Reproducción autorizada por la casa editorial. La traducción ha sido realizada por John Peard y Jorge Liernur.

absorbe, refleja o distorsiona las imágenes inmediatas, en continuo movimiento, de la vida ciudadana. El propio cuerpo del edificio se retuerce para asumir la forma exigida por la configuración contingente del lugar, y para registrar las imágenes circunstanciales del contexto. Pero contrariando las tendencias subjetivas del expresionismo, la reiterativa estructura de acero mimetiza la repetición anónima de la línea de montaje y postula la mecanización como otro tipo de determinación contextual.

He trasladado aquí el mecanismo de lectura fenomenológica de Rosalind Krauss, para caracterizar la inmersión de esta arquitectura en una particularidad contradictoria, pero también su mímica sumisión al contexto alienante y reificado del que emerge⁴. En el otro polo de la dialéctica de Theodor Adorno, sin embargo, el rascacielos demuestra el poder de resistencia de la arquitectura mediante su autonomía, aquella existencia material independiente sobre la que ha insistido Solá-Morales Rubió⁵. Porque el otro aspecto del proyecto –más evidente en el dibujo denso, negro y silencioso de la elevación– pone en evidencia la inmediata materialidad de la superficie, procurando contrastar y negar el statu quo del contexto, y afirmándose como un objeto radicalmente intrusivo, no idéntico, dentro de un entorno social y físicamente insatisfactorio, como un opaco rechazo de la situación que lo ha patrocinado. Aquí Mies parece entusiasmado por poder escaparse del tipo de interioridad legada a la práctica estética por los valores burgueses tradicionales que habían inspirado sus primeras obras –el mapa de experiencias previas dibujadas por el cultivo de refinamientos subjetivos y discriminaciones estéticas, la fetichización de la experiencia como una suerte de propiedad privada, el individualismo que sustituye la vida y cultura grupal. Pero él también quiere escaparse de la «incomprensible trivialidad» (como diría Martin Heidegger) del producto social. Sus últimas obras habrían de enfatizar una y otra vez esta necesidad de salvar la pureza del gran arte respecto de la invasión de la producción masiva, de la modernización tecnológica, de la urbanización, es decir, de la moderna cultura de masas y de la vida cotidiana. Pero ya en el proyecto del rascacielos –o al menos en uno de sus aspectos, ya que el dibujo de la elevación parece incompatible con la socialidad «reflejante» de la maqueta– Mies ha preservado una dimensión de antisocialidad y rechazo. «*Denn Wahr ist nur, was nicht in dieser Welt pass*», diría Adorno⁶. La verdad es sólo aquello que no se adapta a este mundo.

Los dos aspectos del proyecto de Mies son, en consecuencia, el resultado del encuentro de estos dos impulsos contradictorios: representación y resistencia, sumisión y rechazo, mimesis y expresión (entendiéndose en este caso por mimesis disonancia objetiva, y por expresión el intento subjetivo de transcribirla). Quiero dejar por un momento como fondo esta dialéctica del proyecto de

rascacielos de Mies de 1922 (explicaré luego porqué opino que la noción correcta para abordar el trabajo de Mies es la de dialéctica, más que la de contradicción o ambigüedad) porque es una dialéctica a la que él volverá más de treinta años después, en las torres de Norteamérica. Propongo entonces mi tesis preliminar: la abstracción de la arquitectura de Mies en los Estados Unidos surge de una tensión en su programa arquitectónico general, la tensión entre el deseo de des-subjetivizar el fenómeno estético –de reemplazar las categorías de experiencia, conciencia, interioridad y otras por el estilo, centradas en el sujeto, con las partículas y piezas elementales del propio mundo objetivo– y el propósito de producir experiencia estética –para mantener alguna dimensión última del plenamente alcanzado compromiso con la forma, que la tendencia des-subjetivizante no puede desear negar. Lo que ocurrirá bajo esta presión es que la producción estética de Mies se recluirá en la condición límite de la forma arquitectónica, en el silencio, en la abstracción que termina declarando casi todo análisis de Mies.

La tesis central de Fritz Neumayer acerca de las mediaciones recíprocas entre arte y tecnología, gravitas y transparencia, etc., no es incompatible con lo que he afirmado al comienzo sobre el proyecto de rascacielos. Neumayer nos ha alertado sobre la presencia de una estructura dialéctica en los escritos de Mies, la «doble vía al orden»; examinando uno de sus manuscritos de 1927, por ejemplo, Neumayer advierte «una regular oposición a dos puntas: vida y forma, interior y exterior, informal y sobreformal, nada o apariencias, lo que fue o lo que fue pensado, cómo y qué, clásico y gótico, constructivista o funcionalista»⁷. Interpretando a Mies a través de sus subrayados del libro *Der Gegensatz*⁸ escrito por Romano Guardini en 1927, Neumayer continúa: «Este conflicto de opuestos no podía resolverse mediante una fórmula redentora. La vida no podía ser pensada como una «síntesis de disparidades» ni como un todo cuyas dos caras son «partes» complementarias. Existe más bien como una forma elemental, como una «dualidad ligada»»⁹.

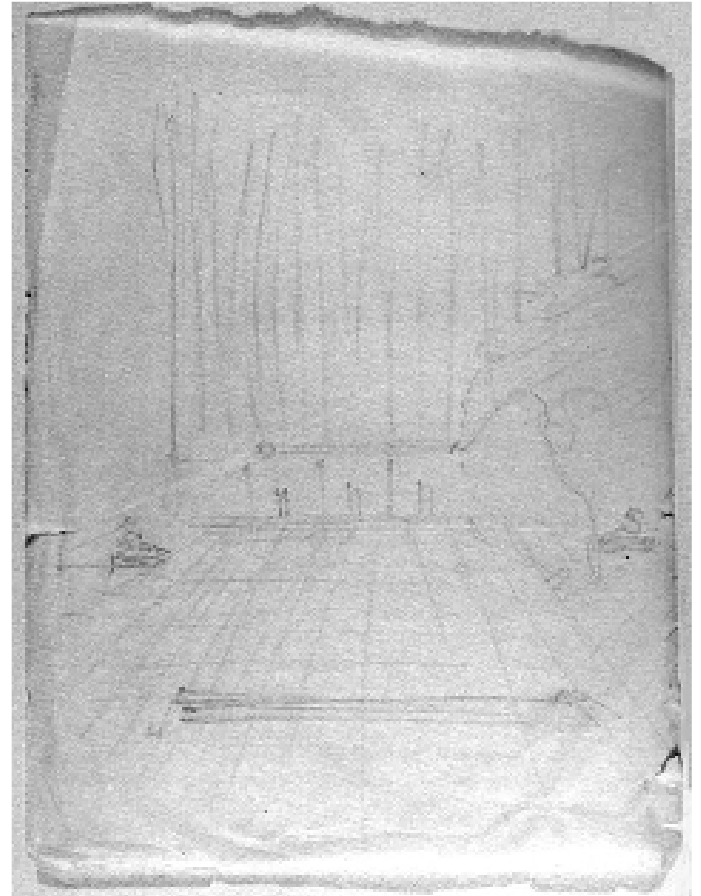
Las oscilaciones de esa misma estructura nos serán útiles en nuestra búsqueda, con Detlef Martins, del «más que» de Mies. Porque la condición límite de la dialéctica de Mies (llamada por ahora una dualidad ligada) es para Neumayer y Martins (no son los únicos) nada menos que el arte mismo, y, como concuerdan Martins y Solá-Morales, el «procesamiento» de esa condición límite entraña una reconceptualización de la significación y la subjetividad por fuera del dominio de la capacidad técnica y de la intervención magistral.

Pero debo ser prudente con mis atribuciones, porque hablar de arte en general (pensemos en él con una A mayúscula) debe presuponer normalmente una acumulación primitiva del capital de la experiencia estética, alude a lo que se sabe acerca del arte, y debe

también apelar a la grandeza de la Idea o del Espíritu, o de algo por el estilo, y si todavía no se sabe nada acerca de ellos, nadie habrá de aclararlo. Podría decirse que en las cuestiones del arte así entendido, hay sólo la experiencia misma o su ausencia. Insistiría sin embargo (y trataré de hacerlo brevemente) en que la experiencia estética producida en la arquitectura de Mies es diferente de las esencias o ideales o de algún flotante *Geist*¹⁰ esperando ser descubierto y hacerse palpable. Es más bien una experiencia prácticamente sin precedentes, una compactación de lo estético con lo antiestético: *le fait social mise-an-architecture*. Mies lucha contra la ineludible contradicción de que todo lo que aparece arquitectónicamente, tematizado a través de los signos de la disciplina, corre el riesgo de caer por un lado en la red del discurso subjetivante, con todo su apaciguante esteticismo y mercantilización visual, y por el otro lado, en la escabrosa superficie de lo ordinario en donde de manera similar es transformado en un síntoma del proceso objetivo fetichizado. Y sin embargo, la arquitectura no puede renunciar completamente a su vocación estética sin volverse hacia lo informe; la capacidad de representación, de ficcionalidad y de imaginación no es un suplemento del arte de construir, sino por el contrario, su característica distintiva. Tales problemas están historizados en la obra de Mies, y subyacen en la trayectoria de su programa arquitectónico comenzado en 1922, hasta cruzarse con otro rascacielos en un momento y un lugar absolutamente distintos, en 1954-58 en Park Avenue (el primer encuentro de Mies con un comitente canadiense) hacia donde ahora podemos dirigirnos.

Los datos del *Seagram Building* son bien conocidos: el deseo de Samuel Bronfman y Phyllis Lambert de construir un edificio de sólida elegancia patricia que se irguiera por sobre la mediocridad de acero y vidrio de Manhattan; la posición central de Mies en el discurso estadounidense en la década de 1950, el «americano» diálogo axial, frontal, del edificio Seagram con el *Racquet Tennis Club* de McKim, Mead y White; el «europeo» juego de volúmenes elementarista; y el diálogo negativo de la plaza de granito rosa del Seagram con las cavernosas calles de Nueva York¹¹. Sólo deseo subrayar aquí uno de esos datos: a juzgar por los documentos, el foco de atención de Mies parece ser desde el principio la plaza misma, con la superficie del edificio entendida como una suerte de marco o soporte para esa clarificación primaria en la moribunda espesura de la grilla de Manhattan. Según los curadores, el boceto de la plaza es el único, además de unas docenas de otros bocetos de esculturas para la misma plaza, «de mano de Mies».

Observemos ese boceto. Perduran aún en él rastros de Karl Friedrich Schinkel, testimoniando la noble herencia de esta nueva arquitectura; también está allí el dibujo del *Crown Hall* con



sus cinco intercolumnios con dibujos de figuras humanas, y el claro espacio «universal» de su pabellón; la Nueva Galería Nacional está de algún modo prefigurada, con las obras de Alberto Giacometti reemplazadas por los garabatos del propio Mies para las esculturas. Pero sobre todo ahí está precisamente el espacio de la plaza y los escasos elementos –bordes, niveles y marcos– que su definición requiere. Neumayer querrá ver esto como la demarcación de un «espacio de contemplación». Supongo que con toda su promesa de experiencia subjetiva esta noción perdida. Pero me resulta difícil comprender el *Bilderverbot*¹² como prometiendo algo así como la experiencia en su antiguo sentido; creo que más bien testimonia acerca de la completa fungibilidad tanto del sujeto como del objeto.

Parece más apropiado pensar este boceto como un intento por parte de Mies de ir más allá de las contradicciones entre repre-

sentación y resistencia, o entre mimesis y expresión, manifestadas en los dos aspectos del proyecto de rascacielos de 1922 —es decir el compromiso de la maqueta con el contexto, y la inexorable autonomía proclamada por el dibujo de la elevación— hacia algún punto evanescente donde de algún modo el «espacio de la apariencia» (Baird refiriendo a Arendt¹³) y el «casi nada» (Comay refiriendo a Heidegger¹⁴) se unen, y la arquitectura los liga tenazmente para afirmar que ni uno ni otro son posibles por sí solos. Dicho de otro modo: la arquitectura no puede, por supuesto, erradicar por completo la apariencia (el intraducible *Schein* es probablemente la mejor formulación para mi propuesta porque captura el artificio estético o *la ilusión* de la apariencia), o al menos no puede hacerlo sin destruirse a sí misma, transformándose en un reductivo materialismo, y abandonando los síntomas no mediados de la insatisfactoria realidad que desea cambiar. Pero Mies mira con desconfianza cualquier apariencia porque ese concepto que posibilita fabricar un espacio en el que el sujeto moderno puede realmente emerger, también acarrea la persistente preocupación que provoca advertir que lo que impulsa la representación arquitectónica (lo que está detrás de la apariencia, digamos) son precisamente esas fuerzas sociales —la tecnología instrumental, el mercado, las masas, *das Licht der Öffentlichkeit*¹⁵— a cuyo servicio la arquitectura está constantemente forzada. Si la arquitectura pudiera deshacerse de la apariencia, si cualquier rastro de referencia pudiera eliminarse, quizás ella podría entonces ser lo que realmente *es*, lo cual no obstante es social; y quizás podríamos contemplar *eso*, si no fuera por las ilusiones necesarias.

Esta producción simultánea de diferencia e integración con la ciudad social, este imposible tercer término o «dualidad ligada» es lo que trata de llevar a cabo la plaza del Seagram como construcción. Es un recorte en la ciudad, una nada literal que sin embargo está dotada de una presencia positiva mediante su precisión material y dimensional. Lo que llegaría a ser el el atributo más significativo del edificio Seagram, su *curtain wall* de acero y vidrio, está denotado en este boceto simplemente por un veloz y rítmico zig-zag del lápiz. Sin embargo, es necesario que esto sea tomado en cuenta, porque sin esa velada materia-por-venir no habría cuerpo arquitectónico para sostener el efecto estético y social, ni habría idea para contemplar (si aún se insiste en esa formulación), ni evocación de ninguna verdad esencial dentro de la experiencia de la modernidad así trazada.

Permítasenos entonces introducirnos rápidamente en esa materia tal como fue construida. Y permítaseme nuevamente apropiarme del mecanismo de lectura de Krauss, esta vez en referencia al minimalismo de Agnes Martin, y aplicarlo, como ella lo permite, con muy pequeña modificación a la superficie del Seagram.

«En primer lugar está la lectura minuciosa, en la que uno se dedica a la fabricación y dibujo de la obra, en los detalles de su materialidad, en su más ínfima precisión»¹⁶. Aquí el famoso perfil doble T del montante de acero del Seagram es crucial; es el nexo de significado de la totalidad de la superficie del edificio: funcional, constructivo, simbólico; un lugar común elevado sin embargo al estatus de la representación en la matriz que es la superficie del Seagram; la marca primaria que posibilita el tejido de efectos de esa superficie. Es más, el perfil doble T del montante puede ser interpretado como el estado final en una serie de transformaciones que va desde el fragmento puramente técnico, instrumental, hasta la nueva forma que organiza el *intercambio visual* entre la obra y su lector; es decir, desde el uso del perfil doble T como componente de carga en un hipotético edificio de estructura metálica hasta su rol tectónico en el marco relleno de ladrillo de los muros del IIT (donde el perfil doble T todavía funciona como soporte estructural detrás de la línea de vidrio o encastrado en el muro), hasta el Seagram, donde el perfil doble T actúa como sinécdoque de la estructura metálica ubicada aquí detrás del vidrio, pero tornándose más cosa y más *presente* que nunca, mediante la disolución de su identidad constructiva en un rasgo de discurso.

De aquí que, en «un crucial segundo momento» de la lectura (para continuar con Krauss), retrocedemos un poco hasta que la construcción de la arquitectura es sobrepasada por su visualidad, es decir por esa lógica de percepción de la superficie. Las series de los montantes de acero bronceado ahora producen sombras sobre el vidrio bronceado, borrándose a sí mismos como figuras y al *curtain wall* como fondo «en la inmediata continuidad de una extensión puramente óptica»¹⁷. Las modulaciones de la superficie —la grilla reticulada de los montantes y paneles soldados— tan tectónicamente gruesas como son, no pueden ser leídas «en profundidad» como la agonizante superficie del proyecto de 1922, la cual aún proyecta perturbaciones subjetivas y disonancias contextuales en el cuerpo del edificio. Esas modulaciones pueden más bien ser sólo examinadas en busca de información textural; son calibraciones metálicas de visión autónoma. Aún cuando refieren a un proceso de fabricación y a una cierta destreza, esas marcas señalan precisamente la renuncia a la expresión y a una acción de control en favor de una uniformidad inmanente de la superficie abarcando toda su extensión, como si se hubiera prescindido de cualquier intento subjetivo. Esta es la abstracción de Mies: el esfuerzo por tornar la experiencia subjetiva en forma e imágenes que, objetivadas, pueden así volver a ese aún abierto espacio de la experiencia.

Es útil considerar el muro construido del edificio Seagram junto con los bocetos de Mies para las esculturas: el muro como la construcción de un concepto que es pleno desde un primer

momento, casi sin necesidad de transiciones posteriores (no encontré estudios de desarrollo en los archivos), y las esculturas concebidas a lo largo de numerosas variaciones finalmente descartadas. Los bocetos tienen cierto descuido; pueden ser tomados livianamente, como si no hubieran sido pensados para terminar siendo concretados, como si hubieran surgido de las meditaciones de Mies, con su famoso cigarro y su whisky, en los momentos de reposo permitidos al mandarín social de vuelta en su departamento de Chicago. Ahí está el implacable campo óptico del edificio y la insegura figura plástica de la escultura, el objeto *ya* encontrado, y el objeto no-encontrado-aún. Y ambos adquieren sentido sólo como negaciones mutuas. Pareciera que en 1958 si todavía habría de existir una figura, en ella la actividad de la arquitectura estaría excluida. El campo abstracto iba a desplazar al objeto figurativo, retirado a las últimas páginas del cuaderno de notas, o sumergido en los espejos de agua que finalmente aparecerían en la plaza en su reemplazo, y por lo tanto él mismo asumiría lo suficiente de la sustancia estética necesaria como para permanecer en la experiencia.

Recuérdese aquella ocasión en que, mientras bailaba su *Broadway boogie-woogie* favorito, Piet Mondrian miró repentinamente a su compañera y le dijo: «sentémonos; escucho una melodía». Quizás la abstracción de Mies alberga esa negatividad del rechazo modernista; quizás Mies es como todos los otros de la vanguardia, o un poco más. Pero pienso que hay algo más todavía, y deberíamos tratar de ir más allá de la lectura fenomenológica de las superficies. El deseo miesiano de construir «casi nada» está vinculado con la «edificación de la vida pública» detectada por Baird¹⁸, la «deliberada intención de elevar la conciencia del observador en la particular historia de su situación»¹⁹. Si la abstracción pudiera finalmente disponer de alguna melodía conciliatoria, pero de tal modo que pudiera ser bailada, entonces la arquitectura estaría en condiciones de descubrir otros medios de experiencia significativa; le sería así posible establecer una relación distinta con el mundo, crear una experiencia que la cultura todavía no ha inventado ni banalizado. «Casi nada», efectivamente, porque poco queda por hacer.

La abstracción es la última vía que le queda a la arquitectura moderna para penetrar el hecho social, una parte de ese «poder social de resistencia a la sociedad», para recordar la formulación de Adorno con la que empecé. En la que constituye probablemente la más provocativa y elíptica interpretación del edificio norteamericano de Mies, Manfredo Tafuri ha visto la abstracción de su superficie —construida como una oposición adorniana filtrada a través de la «escritura blanca» de Roland Barthes— como la última, desesperada no-solución de la culpa histórica de la arquitectura moderna. Tafuri:

Mies van der Rohe:
edificio Seagram,
tres estudios de
escultura para la plaza,
Nueva York, 1954-58.



«El “casi nada” se ha vuelto el “gran vidrio” (...) reflejando las imágenes del caos urbano que rodea la pureza sin tiempo miesiana. (...) en el espejo neutral que rompe la trama de la ciudad. En él, la arquitectura alcanza el límite final de sus propias posibilidades. Como las últimas notas que hace sonar el doctor Fausto de Thomas Mann, la alienación, habiéndose transformado en absoluta, testimonia únicamente acerca de su propia presencia, separándose del mundo para delatar la incurable enfermedad del mundo.»²⁰

Para Tafuri, la abstracción es un signo de la clausura formal y de la retirada frente a las arrolladoras fuerzas históricas. La abstracción arquitectónica se legitima precisamente porque reproduce el sistema social mismo de la producción de mercancías, ubicando su mejor rostro en la racionalización de la sociedad y en la planificación del sujeto, lo que en definitiva abarca todo con ese inconveniente, y reduce la elección subjetiva a los deseos del mercado. Al mismo tiempo, Tafuri observa en la obra de Mies un impulso a neutralizar lo social, lo que no debe interpretarse como algo logrado, o incluso que tenga algún sentido, porque lo social podrá todavía ser encontrado pero, a juicio de Tafuri, *fuera* de la obra.

Quiero modificar esta afirmación ligeramente, para descubrir lo social como aún inherente a la obra. Es importante historizar

el esfuerzo de Mies en el Seagram, y tener en cuenta el shock antropológico sufrido por el mandarín europeo en contacto con la nueva democracia norteamericana que constituía su entorno social, y en particular con las prácticas sociales que permitían la destrucción de los últimos restos de las formas aristocráticas sobrevivientes pero que, a diferencia de lo que había ocurrido en el Viejo Mundo, se habían producido con cierta independencia de las luchas de clase respecto del aristocrático *ancien regime*.

Porque la cultura popular norteamericana de los años 50 era tan tecnológicamente avanzada como nunca hubiera esperado el modernismo –o mejor: se produjo simultáneamente un avance tecnológico y cultural, en el que ambos desarrollos se articularon a sabiendas, resultando en la emergencia de lo que llamamos cultura de los media. Es allí donde podemos focalizar en relación con nuestro tema la cuestión de las imágenes según fue tratada por Beatriz Colomina²¹. Porque a diferencia de lo que había ocurrido en las primeras fases del modernismo, en los cincuenta fueron la *imagen* de la producción y el consumo masivos, y la lógica de la publicidad y de la recepción de la imagen, los que pasaron a primer plano respecto de las técnicas de producción mecánica de los «maestros» modernos. La lógica de la *recepción de la imagen* comenzó a desplazar a la de la *producción del objeto*.

La emergencia apenas posterior del *pop art* no hizo sino verificar ese fenómeno. Y la obra de Archigram, de los Smithsons, y del *Independent Group* en Gran Bretaña, así como más tarde la de Robert Venturi y Denise Scott Brown en los Estados Unidos, son sólo los ejemplos más obvios de los estrechos compromisos de la arquitectura con la cultura del consumo y la publicidad masiva, y del consecuente desafío a los tan apreciados ideales de profundidad y autonomía. Durante los años del edificio Seagram y en los que inmediatamente siguieron, la arquitectura misma comenzó a ser vista, más que en ningún otro momento de la historia moderna, como parte de la cultura de la mercancía en general. Esto no sólo implica que los gustos estéticos del nuevo sujeto de la cultura masiva serían de tipo diferente en relación con aquellos de las más controladas y confortables identidades tanto del orden aristocrático como del público burgués; esto implica en definitiva el fin de toda doctrina de los invariables o universales estéticos, una tendencia que iría tan lejos (como sabemos desde nuestra perspectiva posmodernista) como para romper incluso el propio concepto de unidad estética y organicidad de la obra. Lo que significa que la autorreferencialidad estética comienza a retroceder en tanto posible defensa contra la cultura de masas.

La reemergente cultura de consumo de los 50, con su recientemente inventadas estrategias de publicidad –la técnica de las impresiones de gran escala en paneles callejeros, y el uso de la iluminación eléctrica para los carteles, ambos en una escala y capaci-

dad persuasiva inimaginable previamente– cambiaron la naturaleza de la experiencia del espacio público urbano. Desde entonces la recepción visual fue un desafío tácito, y las superficies arquitectónicas comenzaron a sobrepasar las experiencias del espacio urbano en el sentido tradicional. El amplio desarrollo de los edificios en las afueras de las ciudades y la nueva expansión de los servicios a zonas comerciales suburbanas, hicieron cada vez más difícil el control de la cualidad del espacio urbano mediante medios compositivos, constructivos y tectónicos tradicionales. En consecuencia comenzó a abrirse una grieta entre el mundo de la construcción de calidad, en la tradición europea del *bauen* o del *Baukunst*, y el mundo cotidiano del entorno popular norteamericano; y esto llegaría a producir más adelante (con Venturi y otros) una grieta fundamental en la teoría arquitectónica.

Es precisamente el aislamiento, esa autorreferencialidad, y la opacidad conceptual de la abstracción modernista lo que ha sido fijado por historiadores y críticos como la definitiva característica de la abstracción del modernismo. Pero quiero sugerir que leídos a través de la lógica de la superficie –una lógica perceptual que ahora debemos entender como generada por la propia sociedad de masas– autorreferencial o autónomo es un adjetivo demasiado pasivo para la abstracción de Mies. Percibimos la abstracción en su sentido pleno, como un modo históricamente específico de organizar sujeto y objeto, en formas que son ellas mismas producidas por la sociedad, no sólo por la arquitectura. Por eso la experiencia de la abstracción contradice la autonomía de la arquitectura, articulando aquel «interior» y aquella «apariencia» (Mies) al «exterior» de la cultura de masas norteamericana, y a la «nada» de la reificación misma.

He planteado el primero de los dos puntos relevantes acerca de esta particular abstracción: en el proyecto del Seagram hay sólo un campo visual tan homogéneo, esparcido e intenso que he adaptado la nomenclatura de la crítica de pintura y la he llamado óptica. Hay un aspecto del edificio Seagram que se dirige solamente al ojo y el resultado es un nuevo tipo de espacio y experiencia arquitectónica. Pero aquí estoy tratando de interpretar la opticalidad no como un umbral ontológico sino más bien como una respuesta cultural específica. Un segundo punto es que el uso del tipo en torre por parte de Mies así como de la grilla, equivale aquí a la apropiación de formas encontradas como si ellas fueran objetos *ready made*. Dado este segundo énfasis, la obra en realidad comparte con el arte pop y la así llamada arquitectura pop una fuente común –el recientemente despertado interés por los sistemas y unidades *ready made*– y con eso hace problemática la distinción convencional entre el objeto producido ordinaria, funcional y comercialmente, y el objeto rarificado del gran arte. El desarrollo del *curtain wall* generalmente es consistente con

esa dialéctica de un sistema *ready made* de cerramiento y la producción de objetos únicos para lo que se remite a propósitos publicitarios, o, en todo caso, objetos que se comparan a sí mismos con las superficies de los anuncios. La famosa distinción de Venturi entre el pato autorreferente del modernismo –un edificio que se expresa de manera antagónica pero sólo refiriéndose a sí mismo– y el abrigo decorado del pop –un edificio que se compara con otras superficies del entorno cotidiano–, esa supuestamente definitiva y perdurable distinción ha colapsado totalmente. El resultado es algo así como lo que los críticos de arte llaman un «*ready made* hecho a mano» –algo que mantiene las aspiraciones del modernismo hacia la lógica visual derivada de la cualidad de los materiales y la naturaleza de los procesos de producción, pero al mismo tiempo, no es insensible al arenoso mundo de la cultura comercial que el modernismo, en sus momentos más famosos, procuró rechazar.

La particular experiencia, ese «algo» que es simultáneamente autónomo y poroso, que «incorpora a la sociedad en su recinto pero de una manera débil», que «reproduce el desarrollo social en términos estéticos sin imitarlo directamente», es aquello que varios de los participantes de este simposio han tratado de caracterizar –Mertins con «pasividad», Neumayer con la convergencia de arte y tecnología, Baird con el espacio de la apariencia, Solá-Morales con el minimalismo. Y yo no puedo sino agregar un rubro más a esa lista, pero uno que apunta al radical funcionamiento de la conjunción entre estética y anti-estética –del arte con A mayúscula con la avanzada reificación técnica.

En el primer capítulo de la «Dialéctica del Iluminismo», Adorno y Max Horkheimer replican el episodio de las Sirenas en la «Odisea» como una lucha homóloga entre clase y recepción estética, y leen la experiencia del arte como una serie de cancelaciones y represiones –la colonización del placer por el fetiche de la mercancía (la experiencia como la «imagen posterior al proceso de trabajo»)²², la negación de la felicidad, pero la preservación de su posible existencia en algún pasado irreplicable, es decir, la experiencia del arte como *bonheur* pero sólo como *promesa*: «Conoce sólo dos posibilidades de salida. Una es la que prescribe a sus compañeros. Les tapa las orejas con cera, y les ordena remar con todas sus energías. Quien quiera perdurar y subsistir no debe prestar oídos al llamado de lo irrevocable, y puede hacerlo sólo en la medida en que no esté en condiciones de escuchar. Esto es lo que la sociedad ha procurado siempre. Frescos y concentrados, los trabajadores deben mirar hacia adelante y despreocuparse de lo que está a los costados. El impulso que los induciría a desviarse es sublimado –con rabiosa amargura– en esfuerzo ulterior. Se vuelven prácticos. La otra posibilidad es la que elige Odiseo, el señor terrateniente, que hace trabajar a los

demás para sí. El oye, pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la tentación más fuerte se hace atar, así como después también los burgueses se negarán con mayor tenacidad la felicidad cuando –al crecer su poderío– la tengan al alcance de la mano. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él, pues no puede hacer otra cosa que señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde; sus compañeros no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil, para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que no puede salir ya de su papel social. Los mismos vínculos con los cuales se ha ligado irrevocablemente a la *praxis* mantienen a las sirenas lejos de la *praxis*: su tentación es neutralizada al convertirla en puro objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, inmóvil como los futuros escuchas, y su grito apasionado, su pedido de liberación, mueren ya en un aplauso. Así el goce artístico y el trabajo manual se separa a la salida de la prehistoria. El *epos* contiene ya la teoría justa. El patrimonio cultural se halla en exacta relación con el trabajo mandado, y uno y otro tienen su fundamento en la condición ineluctable del dominio social sobre la naturaleza. (...) Así como la sustituibilidad es la medida del dominio y así como el más potente es aquél que puede hacerse representar en el mayor número de operaciones, del mismo modo la sustituibilidad es el instrumento del progreso y a la vez de la regresión.»²³

Lo que aquí se produce sólo para Odiseo es nada menos que el arte mismo. Impotente en sus ligaduras, éste sólo puede contemplar sus contornos de puro sonido; su experiencia ha sido completamente vaciada. (*No se ofrece Italia, sino la evidencia de que existe* es la famosa frase del capítulo «La industria cultural» que registra la misma capacidad de dominio de la representación²⁴). Los remeros, como Mies, como todos nosotros, por más que nos acerquemos a los materiales y a la producción que quisiéramos recuperar, no podemos ni oír los sonidos del arte, ni deleitarnos en su creación; sólo podemos sentir que nos falta algo, *das Unwiederbringliche*²⁵, la experiencia genuina que no puede recuperarse de la prehistoria.

Pero es importante insistir en la integración temática de lo que se presenta en el pasaje citado como dos modelos diferentes, porque las vivencias de Odiseo y los remeros son dos aspectos del mismo proceso, esto es, de la abstracción como la forma emergente de organización de la experiencia. La penosa lección de Karl Marx reaparece en la repetición de Adorno de la narración de la historia homérica, que la experiencia del grado de concreción, densidad y plenitud de una obra de arte, o su abstracción, dispersión, y empobrecimiento deriva en última instancia de la concreción o abstracción del particular momento de la sociedad

misma (a pesar de lo no sincrónicamente que pueda ser periodizada). Y en la modernidad nunca puede ser restaurado un centro sustancial y unificado de experiencia, sino solamente representado mediante la abstracción modernista. Para Adorno, esto tenía que ver con la producción masiva y con la racionalización del proceso de trabajo –la equivalencia impuesta sobre toda dimensión de nuestro mundo–, porque la misma recepción estética está estructurada como el modo de producción (incluso el proceso mental ha sido «taylorizado»), y tanto la experiencia de los productos del «alto» modernismo como la de la Cultura Industrial, constituye lo que podemos llamar la recepción *de* la producción en su forma más avanzada.

Pero el paso crucial de Adorno, y sugiero también el de Mies, es postular la abstracción simultáneamente como el más acabado logro de la reificación –siendo la precondition del pensamiento abstracto la separación y neutralización del trabajo intelectual de Odiseo y del trabajo manual de la tripulación–, y como una experiencia históricamente nueva, la única experiencia adecuada para todo lo que hemos perdido en la reificación. Vuelvo aquí al epígrafe con que comencé: el arte tiene que someterse a la reificación para preservar la posibilidad de algo verdadero. Lo que resulta del edificio Seagram es una serie de conversiones en la que la abstracción cambia su naturaleza cuando pasa de lo social a lo estético y viceversa. La plaza del Seagram es posiblemente el primer retroceso de la vida alienante de la metrópolis, y la afirmación de la superficie arquitectónica como soporte de ese espacio es la medida de esa retirada. Pero sin embargo, en este punto la reificación retrocede desde lo social en la forma de la grilla técnica de acero y en la óptica de la reproducción mecánica; o más aún: la forma mercancía se hace disponible y tangible en el *ready made* volumétrico del edificio en torre. Y entonces, en el momento de conversión final, la reificación aparece como experiencia de la abstracción. Designándose a sí misma como abstracta, la arquitectura adquiere un medio para escapar de ese estatus, de rechazar su transformación de cosa entre las cosas. La abstracción –el puro sonido de las Sirenas, la organizadora presencia ausente– es el límite máximo de la arquitectura moderna. Con ella, Mies construye un objeto arquitectónico en el borde mismo de la categoría de arquitectura.

Notas

1. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, traducido por C. Lenhardt (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 321-22), traducción modificada por el autor.
2. Detlef Martins, «*Mies Skyscraper "Project"; Towards the Redemption of Technical Structure*», en Detlef Martins (ed.), *The Presence of Mies*, Nueva York, 1994 (en adelante TPOM).
3. En este contexto no se puede dejar de invocar, a modo de analogía de esta presencia de Mies, la interpretación de Georg Grosz de la Friedrichstrasse en 1919, y la caracterización de vida nerviosa de la ciudad por parte de Georg Simmel, puesto que ambos están encerrados en los mismos límites de lugar y tiempo que la representación arquitectónica de Mies, y porque ambos analizan aquello que Adorno, siguiendo a Simmel y a Georg Lukács ha llamado reificación –esa *anomie* epistémica resultante de la fragmentación, cuantificación y reducción sistemática de todo ámbito de experiencia subjetiva.
4. (n.t.) Rosalín Krauss, «*The Grid, the/Cloud/, and the Detail*», en TPOM.
5. (n.t.) Ignasi de Solá-Morales Rubió, «*Mies van der Rohe and Minimalism*», en TPOM.
6. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 86.
7. Fritz Neumayer, *Mies van der Rohe; The Artless Word*, traducción de Mark Jarzombek (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991).
8. (n.t.) «La Contradicción».
9. Neumayer, p. 200.
10. (n.t.) «Espíritu».
11. Cfr. Franze Schulze, *Mies van der Rohe; a critical biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 270 y sig.
12. (n.t.) «Prohibición de imagen».
13. El párrafo de Arendt al que Baird refiere en este contexto: «Acción y habla crean un espacio entre los participantes que puede encontrar su propia localización prácticamente en todo tiempo y lugar. Este es el espacio de la apariencia en el más amplio sentido, es decir, el espacio donde yo aparezco a los otros y los otros se aparecen a mí, donde los hombres existen no sólo como otros seres vivientes o inanimados, sino donde hacen su apariencia explícita». Hanna Arendt, *The human condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), pp. 198-199.
14. (n.t.) El texto de Baird al que el autor hace referencia es: «*Looking for "the Public" in Mies van der Rohe's Concept for the Toronto Dominion Centre*», en TPOM.
15. (n.t.) Rebecca Comay, «*Almost Nothing; Heidegger and Mies*», en TPOM.
16. Krauss, p. 140.
17. Krauss, p. 145.
18. Baird, p. 163.
19. Baird, p. 153.
20. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, traducción de Robert Erich Wolff (Nueva York; Harry N. Abrams, 1979), p. 342.
21. (n.t.) Beatriz Colomina, «*Mies Not*» en TPOM.
22. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*, (Nueva York, Continuum, 1988), p. 137. Traducción al castellano, Buenos Aires, 1969.
23. Horkheimer y Adorno, pp. 34-35 (traducción al castellano pp. 50-51).
24. La nueva ideología tiene por objeto al mundo como tal. Adopta el culto del hecho, limitándose a elevar la mala realidad –mediante la representación más exacta posible– al reino de los hechos. Mediante esta transposición, la realidad misma se convierte en sustituto del sentido y del derecho. Bello es todo lo que la cámara reproduce. A la perspectiva frustrada de poder ser la empleada a quien le toca en suerte un crucero transoceánico, corresponde la visión desilusionada de los países exactamente fotografiados por los que el viaje podría conducir. Lo que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de su existencia. (Horkheimer y Adorno, p. 148. Traducción al castellano p. 178.)
25. (n.t.) lo irrepitable (literalmente: lo que no es posible que sea traído nuevamente).



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.

Simpósio 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.

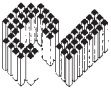
Próximo número: **Naturaleza**.

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

