

Ver y Estimar: una manera extemporánea de pensar la conciliación de las artes



Fernando Fraenza

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes. Córdoba, Argentina.
fraenza@gmail.com



Natalia Destéfanis

Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Córdoba, Argentina.
nataliadestefanis@gmail.com

Resumen

El propósito de este escrito es demostrar que en el contexto de la revista *Ver y Estimar*, Jorge Romero Brest junto a sus discípulos Angelina Camiccia, Samuel Oliver y Damián Bayón, presentan una dificultad en el plano conceptual para abordar y comprender la arquitectura moderna. Desde el rechazo —en orden a la arquitectura— a las teorías funcionalistas más radicales abordan un tipo de relación o integración de las artes y la arquitectura, atendiendo al tópico espacio como elemento de articulación entre estas disciplinas, contrapuesto a las de la vanguardia más radical, representada en Buenos Aires, por Tomás Maldonado y la *Asociación Arte Concreto Invención*. Por lo tanto, desde el análisis de diferentes artículos se interpreta que, en *Ver y Estimar*, expresan las ideas y las creencias sobre el tipo de artísticidad propio del diseño y la arquitectura, en buena medida, reproductoras de los valores tradicionales del arte. Por lo que, la supuesta síntesis de las artes se pensaba en torno a cuatro ideas: 1) el vuelco hacia un «geometrismo abstracto»; 2) la crítica del ornamento; 3) una manera extemporánea de pensar la conciliación entre las artes y 4) una rancia idea acerca del significado de la arquitectura.

Palabras claves:

Espacio
Vanguardia
Síntesis de las artes
Arte concreto argentino
Arquitectura moderna

Ver y Estimar: An Extemporaneous Way of Thinking about Conciliation among the Arts

Abstract

The purpose of this writing is to show that in the context of the magazine *Ver y Estimar*, Jorge Romero Brest —together with his disciples Angelina Camiccia, Samuel Oliver and Damián Bayón— present a conceptual difficulty to approach and understand modern architecture. From the rejection —in order to architecture— to the most radical functionalist theories, they address a type of relationship or integration of the arts and

Keywords:

Space
Vanguard
Synthesis of the arts
Argentine concrete art
Modern architecture

architecture, attending to the topic space as an element of articulation between these disciplines, opposed to those of the more radical avant-garde, represented in Buenos Aires, by Tomás Maldonado and the *Asociación Arte Concreto Invención*. Therefore, from the analysis of different articles, it is interpreted that, in *Ver y Estimar*, they express the ideas and beliefs about the type of artisticity typical of design and architecture, largely reproducing the traditional values of art. Therefore, the supposed synthesis of the arts, was thought around four ideas: 1) the turn towards an “abstract geometrism”; 2) the criticism of ornament; 3) an extemporaneous way of thinking about the conciliation between the arts; and 4) a stale idea about the meaning of architecture.

Arte y arquitectura, un tema, un problema

La revista *Ver y Estimar*, publicada entre los años 1948 y 1955 en Buenos Aires, Argentina, dedica artículos a la relación o integración de las artes y la arquitectura en numerosas oportunidades, pero, aún siendo una referencia ineludible para revisar dicho tópico en el contexto rioplatense, puede decirse que —desde el punto de vista conceptual— no conduce a respuestas convincentes que puedan haber sido recibidas como soluciones, ya parciales o transitorias, al asunto. De ello, trataremos en este artículo.

Jorge Romero Brest, director de la revista, había conocido personalmente a Le Corbusier¹ cuando asistió a las conferencias que el arquitecto pronunció durante su visita a Buenos Aires, hacia 1929 (también, posteriormente, lo visitó en su estudio de París). Durante los años cuarenta, dicta cursos de historia de las artes, pero también, de la arquitectura y de las artes aplicadas en el Colegio Libre de Estudios Superiores.² Hacia 1947, luego de haber sido declarado cesante de sus cátedras en la Universidad de La Plata, dictó cursos de estética e historia del arte en el estudio de Angelina Camiccia, Samuel Oliver y Damián Bayón, arquitectos que, a partir de su contacto y experiencia con Romero Brest se inclinaron hacia los asuntos de la crítica de arte y la estética y participan o forman parte de la voz y la letra de Romero Brest en el contexto de *Ver y Estimar*, sobre arquitectura y sobre la relación con las artes, entre otras cosas, atendiendo al tópico espacio como elemento de articulación entre estas disciplinas.³ No obstante su proximidad fáctica con arquitectos, Romero Brest y su grupo encontraron, de acuerdo a nuestro parecer, —y esta es nuestra hipótesis— una dificultad en abordar y comprender la arquitectura moderna.

Para Romero Brest la valoración de la obra de arte no podía depender de su respuesta a las condiciones concretas tales como sus circunstancias sociales, materiales y técnicas, lo que es casi ineludible en debate corriente sobre la valoración de la arquitectura. Además, y esto es importante, en algún sentido: Romero Brest terminaba por emparejar o parangonar —tozudamente— dichas circunstancias contextuales condicionantes de la arquitectura con la idea del *tema u objeto de representación* propio de las bellas artes en su aspecto tradicional ilusorio, icónico.

En un sentido bastante conservador, o desviado del propósito lato de la vanguardia más radical, aún sostenía que el artista debía ser capaz de articular las condiciones externas con su propia subjetividad. A diferencia de la vanguardia, más allá de sus intenciones, y más allá de su fuerte convicción de que el arte necesariamente debe abandonar la producción de imágenes, Romero Brest no critica ni la creencia ni la promesa artística y persiste en sostener para el arte un cierto estatuto de excepción: «(...) una obra de arte, además de existir en el plano físico, vale en el plano del espíritu» (Romero Brest, 1948, p. 2). Entiéndase, más acá de su rechazo por la representación y la lata ficción artística, se trata de una actitud que sí comparte con los contemporáneos artistas concretos —representados en Buenos Aires por Tomás Maldonado y la Asociación Arte

1. Le Corbusier viaja en 1929 a Sudamérica, visita Buenos Aires, Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro, entre otras ciudades. Durante los meses de octubre y noviembre dicta una serie de conferencias en Buenos Aires que luego serán parte del libro *Precisiones*. La relación de Le Corbusier con Argentina inicia con el encargo de una vivienda para Victoria Ocampo (obra que finalmente no se construye) y se mantiene a lo largo de los años con la esperanza de llevar adelante el Plan para Buenos Aires hasta 1948, cuando rompe relaciones con los arquitectos encargados de continuar con el EPBA. Lo importante de su visita a Buenos Aires en 1929, con respecto al estudio que estamos presentando, es el debate que se origina en torno a la decoración-ornamentación en la arquitectura, en el cual participa Alejandro Bustillo que se mantenía en las antipodas de la propuesta corbuseriana, ya que consideraba que la eliminación de la ornamentación conducía a la pérdida de lo expresivo y poético (Liernur y Pscheiurca, 2008).

2. Luego de la interrupción constitucional que supuso el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen en 1931, artistas, estudiantes e Intelectuales expulsados, cesanteados, debieron gestionar nuevos espacios de trabajo. Roberto F. Giusti, Aníbal Ponce, Carlos Ibaguren, Alejandro Korn, Narciso C. Laclau y Luis Reissig crearon el Colegio Libre de Estudios Superiores en la Capital Federal. «De allí que los planteos académicos desarrollados se estructuraron sobre una base de orientación progresista y liberal, que implicó tomar posición en el debate social y político mayor que habían abierto las experiencias europeas autoritarias, pero también frente al crecimiento de los sectores militares golpistas, conservadores y católicos integristas en la escena argentina a partir de 1930» (Halperin Donghi, 2003). En la década de los cuarenta se crearon sedes en algunas ciudades del interior, permaneciendo activas, algunas de ellas, hasta 1970. También es importante mencionar su tarea docente en la «Escuela de Altamira» junto a Emilio Pettorutti, Jorge Larco, Raúl Soldi y especialmente Lucio Fontana, autor del Manifiesto Blanco dedicado al espacio pictórico.

3. Camiccia y Oliver estaban relacionados con el «corbuseriano» grupo Austral, convocado alrededor de BKF (Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy y Antonio Bonet) e integraron el equipo abocado al plan de reconstrucción de San Juan luego del terremoto de 1944. Vale decir, que participaban del debate

Concreto Invención—⁴ situados a la izquierda, o bien, adelante en cuanto al proceso de autocrítica que lleva al arte hacia su poshistoria.

En un sentido inverso, casi reflejo, legiones de arquitectos que dicen —respecto de la pura arquitectura— atender los factores externos (sociales, económicos y técnicos) a la hora de proyectar, entienden ingenuamente al arte —meramente— como representación. En el primer manifiesto del Grupo Austral,⁵ publicado en junio de 1939 en la revista *Nuestra Arquitectura* se proclamaba, en el marco de una teoría del arte francamente conservadora, una libertad que —según se decía un poco cándidamente— ya había sido obtenida con la pintura:

El ejemplo que la pintura da a las demás artes plásticas, liberándose de todo prejuicio moral, social y estético, debemos aprovecharlo los arquitectos de nuestra generación para revisar los dogmas arquitectónicos que nos han ido legados. El surrealismo nos hace llegar al fondo de la vida individual. (...) El estudio de la arquitectura como expresión individual y colectiva —el conocimiento profundo del hombre con sus virtudes y sus defectos como motor de nuestras realizaciones, la investigación plástica con la pintura y la escultura—, el planteo de los grandes problemas urbanísticos de la República: éste es el camino trazado a nuestra acción (Bonet, *et al.* 1939).

Cabe destacar que esta emancipación de prejuicios morales, sociales y estéticos mencionada por el manifiesto no incluye la liberación del mito de la representación —algo fundamental para Romero Brest— ni la liberación de la religión artística —algo fundamental para vanguardistas más radicales— por ejemplo, Tomás Maldonado y los AACI, entre los más próximos; para quienes la nueva arquitectura, evolucionando indiferenciada de las demás artes del espacio, dando lugar a un nuevo paradigma de la configuración espacial, implicaba —entre otras cosas— el fin del arte, es decir, del «germen más profundamente desocializador» de la cultura: —la forma más malsana del individualismo y del aristocratismo intelectual» (*sic.* Maldonado, 1949).

Jorge Romero Brest, como ya podemos ir delineando, rechazaba —en orden a la arquitectura— las teorías funcionalistas más radicales; y a la vez tampoco acordaba con los aspectos más antiartísticos de Tomás Maldonado y la vanguardia concreta.

El propósito de dar lugar a un nuevo espacio cultural a través de *Ver y Estimar* es, movilizado por (i) el rechazo de la tradición y la actualidad artística local; por (ii) un conservadurismo estético; y por (iii) una consecuente confusión y desinterés en la relación arte arquitectura, entendiéndose: una falta de apertura al arte posaurático que —por ende— impide acceder a los niveles más articulados y desaturados de la discusión acerca del hiato que separa las *artes puras* de las *artes aplicadas*, en la sociedad del capitalismo tardío.

(i) Rechazo de la tradición

Ya en el primer número de la revista, su artículo «El arte argentino y el arte universal» (Romero Brest, 1948) califica como lamentable el estado de la realidad artística argentina contemporánea.⁶ No observa ni en la masa ni en sus minorías conservadoras los factores necesarios para una superación. «En Argentina todo el mundo cree en unas cuantas supuestas verdades elementales y, cuando no, pueriles» (*ibidem*). Desde luego que se refiere a un panorama en el que los aspectos fácticos y materiales están (a) en un primer plano frente a los intereses sociales locales y (b) muy bien actualizados respecto de las regiones metropolitanas del mundo, en contraste con una cultura artística chata y provinciana, rezagada inclusive en los aspectos más superficiales y meramente estilísticos de las nuevas escuelas del arte del siglo veinte. Y, para qué hablar del despliegue

arquitectónico más avanzado en Argentina. Sin embargo, en materia artística, las simpatías del grupo Austral con el surrealismo (a fin de cuentas, parte de la tradicional representación icónica) disiparon el interés de Romero Brest y *Ver y Estimar* por este perfil profesional o disciplinar arquitectónico de Camiccia y Oliver. No era esa la dirección que buscaba para pensar el arte. Por otra parte, Romero Brest tampoco simpatizaba con la adhesión del grupo Austral al primer peronismo de la administración porteña del intendente Emilio Siri y su secretario Guillermo Borda.

4. Luego de la publicación del único número de *Arturo* y de la creación de Movimiento de Arte Concreto, se constituyen, entre 1945-1947, cuatro grupos: Asociación Arte Concreto Invención (líderes: Edgar Bayley y Tomás Maldonado); Movimiento *Madí* (líderes: Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice); *Perceptismo* (los hermanos Raúl Lozza y Rembrandt Van Dyck Lozza, exintegrantes de AACI) y *Madinensor*, luego de la subdivisión de *Madí* por el enfrentamiento entre Arden Quin y Kosice. Los integrantes de AACI en 1946: Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidý Prati y Jorge Sousa. En 1950 Maldonado, Prati, Girola, Iommi y Hlito; erigen junto a otros artistas independientes, el Grupo de Artistas Modernos Argentinos.

5. El grupo Austral ideado por tres discípulos de Le Corbusier, los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy y el catalán Antonio Bonet, surge en Argentina en 1938. Si bien Austral existió formalmente entre 1938 y 1941, el recorrido de varios de sus integrantes fue central en el desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina hasta los primeros años de la década de los sesenta, tal es el caso de Bonet (urbanización Punta Ballena en Uruguay; casa OSK, Pabellón Cristalplano). En 1938 suman al grupo a los que estuvieron involucrados en el Plan de Buenos Aires: Horacio Vera Barros, Abel López Chas, Ítala Villa, Samuel Sánchez de Bustamante, Alberto Le Pera, Hilario Salba y Simón Ungar. Luego se incorpora, entre otros, Jorge Vivanco. Algunos de sus integrantes fueron los delegados argentinos en los CIAM.

6. Apoya la descripción de esa realidad funesta con citas de Martínez Estrada, provenientes de su pesimista *Radiografía de la pampa* (1933).

de autoconsciencia artística que las bellas artes despliegan entre el romanticismo tardío y la vanguardia (Bürger, 1974). Estadio de autocrítica que hace posible formular en nuevos términos, como lo hizo, por ejemplo, Tomás Maldonado, las relaciones entre la arquitectura, el diseño y las demás artes del espacio.

(ii) *Conservadurismo estético*

Romero Brest adopta como criterio de actualidad —básicamente— el carácter no icónico de la llamada *abstracción* en bellas artes; pero no asume el carácter anti-artístico de la vanguardia más radical (a lo Maldonado). Vale decir, entiende que el nuevo arte se caracteriza por un nuevo estilo que, aún sin hacerse ya a través de imágenes, careciendo de temas iconográficos, porque no es ilusorio y ya no se compone de imitaciones o ilusiones sino de configuraciones visuales concretas, permanece —o insiste— en el mito del poder de su dimensión simbólica (es decir: que significa convencionalmente ciertos contenidos que es menester significar) y en su promesa sociológica de felicidad mundana, de valor de uso puro, a diferencia del diseño y la arquitectura cuyo valor de uso es impuro por su vinculación con lo económico, con lo comercial, con el gusto, con lo político; es decir, con la mercancía.

Todavía cree que el arte proporciona —por medio de su percepción o su significación— un grado de satisfacción estética o felicidad (ese es el valor de uso en estado puro); vale decir: que el arte, y no —de manera laica y contingentemente— «las artes», tiene algo así como una dimensión espiritual. Motivo por el cual, supone que la arquitectura no adquiere su último o su artístico valor por su adaptación exitosa a requerimientos externos (sociales, funcionales, económicos, técnicos, etc.), a fin de cuentas (para él) equivalentes tan sólo a los temas representados (que también serían externos).

(iii) *Confusión y desinterés en cuanto a la relación arte-arquitectura*

Decíamos que la escritura de sus discípulos Bayón, Oliver y Camiccia, como parte del grupo de *Ver y Estimar*, expresan las ideas y creencias de Romero Brest sobre el tipo de artísticidad propio del diseño y la arquitectura, en buena medida, reproductoras de los valores tradicionales del arte, tal vez —ahora—, a título de novedad incorporados en la arquitectura.

Lo primero, es el rechazo de las teorías funcionalistas más radicales, entendiendo estrictamente éstas sobre la base de su propósito de desprender el diseño de las distintas maneras de dominación política, necesariamente ligadas a la connotación simbólica y cultural de las formas diseñadas, cada vez que éstas exhiben alguna continuidad con los hábitos del pasado (ya se trate de rasgos estilísticos o bien contenidos simbólicos). Se trata de liberar del ornamento, no por su costo, sino (i) por la prestación social del gasto y la ostentación (de discriminante de clase), (ii) por su falsedad ilusoria y (iii) por ser manifestación de una convención propia de una sociedad de explotación del hombre por el hombre. El funcionalismo rechaza, básicamente, el significado cultural, simbólico, o convencional de las formas de la arquitectura. Es decir, rechaza una parte sustantiva de su *valor de signo*: todo aquello que refiere simbólicamente a la cultura. ¿Cuál es su utopía radical? Pues, que la configuración quede determinada por un programa funcional sobre la base de un *mínimo común de necesidades* (que proviene más del cuerpo, menos de la mente y casi nada de la memoria). Vale decir, se propone un curso histórico del diseño como progreso en un proceso de optimización de su *valor de uso*, por decirlo de alguna manera, genérico humano y universal. ¿Y qué hay del significado? Pues, el propósito funcionalista a ultranza es: que el sentido del objeto proyectado quede limitado a indicar su significado funcional, vale decir: a transparentar lo que nuestros cuerpos pueden hacer con él, o en él. Entiéndase, significar su posible función, fuera de toda convención. El objetivo funcionalista es que la arquitectura

gaste todo su arsenal semiótico en el nivel del *índice*,⁷ vale decir: limite que obture su capacidad simbólica. El índice funcional (la indicialidad práctica como sentido) puede ser comprendida —con beneficios en cuanto un conocimiento «real» del mundo— por el usuario universal. Aquí viene, aquello que menciona Roland Barthes (1964/1972), para una etapa anterior al significado convencional: la función se preña (natural y no convencionalmente) de sentido. Por el contrario, el símbolo cultural, es el aspecto semiótico que, en la arquitectura, hace posible el gusto, la preferencia, la distinción y —finalmente— el engaño y la dominación política. Para el funcionalismo, que la arquitectura prometa servir tanto al usuario, como al inversor, que prometa satisfacer tanto las necesidades vitales individuales (como objeto de uso) como las necesidades sociales culturales (como objeto de sentido), la convierte en una nueva religión. Por eso, por ejemplo, el concepto de espacio del concretismo —una sub especie ligada al funcionalismo más utópico y auténticamente vanguardista—,⁸ implica que la fuerza configuradora de la arquitectura (ignorando la tradición) evolucione explorando y experimentando las posibilidades del sentido indicial de los elementos sensibles o perceptibles de la construcción. Los rasgos de la arquitectura, más allá de todo sentido simbólico, por su aspecto y su presencia deben ser signos de toda ocupación, apreciación y movimientos posibles en el espacio al que dan forma.

Hemos de recordar que, hacia mediados del siglo veinte, los arquitectos habían hecho tanto de las formas como de los resultados más prácticos (económico y tecnológicos) del funcionalismo, una suerte estilo universal. Volvían a ser confiables para los inversores y las instituciones estatales, presentándose como profesionales para los cuales, las batallas culturales de la vanguardia⁹ habían quedado relegadas a una suerte de barniz cultural más o menos inofensivo frente a los requerimientos de las empresas y el Estado. En el Río de la Plata de aquella época, además del historicismo o monumentalismo débil, y evidentemente trasnochado, afín a una cultura (en cierto sentido) conservadora,¹⁰ el funcionalismo transformado en estilo embebió una parte sustantiva de la arquitectura culturalmente respetable y económicamente sostenible.¹¹ Por lo tanto, no debe extrañarnos la separación, inclusive de intereses, entre una arquitectura preocupada por presentarse a sí misma como una «profesión» y el círculo intelectual de Romero Brest, que entendía aquella como reducción del acto creador a un «juego mecánico de factores exógenos» (*sic.* Romero Brest, 1948).

Entonces, ¿cómo imagina dicho círculo la mentada «conciliación» arte-arquitectura de la que habla Jorge Romero Brest? En principio, en torno a cuatro ideas en las que articular la posibilidad y los alcances de dicha conexión: 1) el vuelco hacia un «geometrizmo abstracto»; 2) la crítica del ornamento, la ilusión; 3) una manera extemporánea de pensar la conciliación entre las artes; que se muestra ligada también a 4) una inapropiada concepción de la significación de la arquitectura en comparación con el arte. En las secciones siguientes revisaremos estos cuatro aspectos.

El geometrizmo abstracto

En un sentido que es menester destacar, forma parte central de esta idea de conciliación la suposición de que el abandono de todo tipo de ornamentación de la arquitectura moderna se correlaciona o concilia con el abandono de la representación ilusoria en las bellas artes, es decir, con el impropriamente llamado «arte abstracto», es decir: las artes visuales no-icónicas o concretas. En un primer trabajo del círculo, «Camino de la observación. Arquitectura de carga y sostén», firmado de manera acrónima por Oliver y Bayón (S.F.O. y D.C.B), brevemente se especula sobre distintos y progresivos grados de dominio del hombre sobre el material, a lo largo de la historia,¹² expresados en una suerte de filiación entre el aspecto visible de las construcciones y su comportamiento

7. En el sentido peirciano del término, es decir, como un signo que selle en función de su acomodación y conexión física causal con aquello que significa, y no en función de una convención.

8. Se diferencia de otros funcionalismos más próximos al productivismo (Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer) que pasan por alto los aspectos perceptivos (la indicialidad perceptiva) para pasar a una funcionalidad práctica ligada directamente al sostenimiento de la vida.

9. Batallas en las que sí, los arquitectos se habían integrado, debatiendo un mundo nuevo, de igual a igual con artistas visuales, músicos, dramaturgos, cineastas, etc.

10. Kitschificación flagrante y demasiado gruesa de un cierto clasicismo de la que participaron, por ejemplo, parte de la arquitectura peronista, así como ciertos momentos de la obra de arquitectos de gran valía para la historia de la arquitectura, como la reinterpretación de la arquitectura colonial que lleva a cabo Martín S. Noel o el «estilo clásico nacional» sobre el que trabajó Alejandro Bustillo. No empleamos aquí el vocablo *kitsch* con un sentido calificativo despectivo sino, en cuanto a un propósito de emplear estilemas del pasado fuertemente homologados.

11. Recién a partir de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, ideas como las de Siegfried Giedion que trabajamos adelante (*infra.*) en este mismo artículo o de Bruno Zevi, alimentaron una nueva creencia, de superación del «nudismo moderno», destinada a retomar alguna conexión de la arquitectura con una estética trascendental. Esta suerte de reflujo trascendental habría sido uno de los factores que dan lugar a otras corrientes como el regionalismo, el organicismo criollo y —por qué no— también el brutalismo.

12. El dolmen neolítico, la columna egipcia, el orden griego y la arquitectura de hormigón armado.

estático real. En un origen, se descubren procedimientos constructivos básicos de carga y sostén (trilítico) pero, la forma arquitectónica —aún dominada por la rudeza del material— no sería representada con cierto grado de abstracción o elaboración consciente o siquiera racional. Literalmente, se pretendería una suerte de rendimiento «expresivo», inclusive «emocional» de la arquitectura a través de su acierto en «traducir» o transparentar inteligente y soberanamente el juego de carga y sostén. Esto apenas sucedería en Egipto, en función de cierto avance en el cálculo y de un mayor ajuste en el trabajo con la piedra, y se mostraría en grado mayor de consecución en el contexto de los órdenes griegos, en los que «la columna ya no es un mero cilindro» (*sic.*) y su aspecto es determinado en función de categorías geométricas abstractas, es: «pura creación» (*sic.*) La cumbre de este proceso, gracias al progreso científico y al hormigón armado (al proceso abstracto de su cálculo, al sistema monolítico) es una arquitectura cuya configuración tiene el valor de exhibir su dominio sobre el material, es decir, transparentar un sistema constructivo en el que «no existe claramente la antigua oposición de carga y sostén, sino que hay un conjunto de fuerzas que actúan al unísono y se equilibran entre sí» (*sic.*). En medio de todo esto, se afirma que, en dicho proceso histórico de la arquitectura memorable o próxima al monumento, nace o se crea el espacio interior cerrado; y en el contexto de la revista, queda destacada la idea de «geometrismo abstracto» como punto de contacto o punto de referencia (o de concomitancia) que proporciona la arquitectura moderna para el nuevo arte.

Esta idea de conciliación es débil y vacua. Parece ser que, a Romero Brest, lo único que le importa de la arquitectura moderna es que no tiene ornamento y que tiene aspecto de algo nuevo. Mantiene una idea tan tradicional de arte que, lo único que asume de las vanguardias recientes (y en el Río de la Plata, contemporáneas) —y por eso no se relaciona conceptualmente con Maldonado— es el abandono de la representación, pero no (como los concretos) en función de un acercamiento utópico a las cosas, o de una nueva relación arte-realidad sino, como una especie de cambio de aspecto. A fin de cuentas, no supera en esto, el plano de lo estilístico. Lo único que lo vincula a la nueva arquitectura —por las razones ya señaladas— es que ésta no tenga ornamentación-decoración. Por lo tanto, se despega de la arquitectura de la época en cuanto ésta discute otras cuestiones de su relación con factores externos, tecnológicos y fundamentalmente, sociales. Romero Brest, Bayón y Oliver creen todavía en el rendimiento individual del arte, por el que, inclusive lo social dependería de lo «espiritual». A pesar de su pseudo-vanguardismo no han decantado la vieja promesa del arte, de una retribución o un perfeccionamiento de orden espiritual.

La guerra al ornamento y a la ficción

En el número 9 de *Ver y Estimar* (1949), bajo el título «Presentación de Adolf Loos», se publican traducciones de cuatro artículos de este arquitecto de comienzos de siglo veinte, antecedidos por una introducción comentario de Angelina Camiccia. Allí hablan sobre la relación arte-arquitectura, tanto el traducido como su comentarista. Sobre lo que dicen, Francisco Liernur (2005) menciona la posición Camiccia/Loos, como opuesta al modo de entender, por parte Romero Brest, una conciliación; y más próxima a la idea de integración arte-arquitectura que se sigue de la formulación de una nueva concepción del espacio en una vanguardia más radical, cuyo brazo local lo tenemos en el concretismo (Maldonado, Ernesto Nathan Rogers). En principio, porque uno de los artículos traducidos es el famosísimo «Ornamento y delito» (1908), el que deja en claro el valor que se otorga tanto al silencio simbólico, como a la transparencia indicativa. «Descubrí el siguiente apotegma y lo regalé al mundo: *La evolución de la cultura es sinónimo de eliminación del ornamento en el objeto de uso*. Creí traer con esto una nueva alegría al mundo, ...» (*op.cit.*).¹³

13. Tomado de la propia traducción publicada en *Ver y Estimar*.

Loos inicia otro de los textos traducidos, «Los superfluos», con una sentencia apodíctica: «Han terminado definitivamente los bárbaros tiempos en que se mezclaban las obras de arte con las cosas de uso diario» (*sic.*). ¿Qué significa esta afirmación en cuanto a la relación entre arte y diseño? Pues bien, en principio, una crítica a una vieja concepción —dominante a lo largo de la tradición de las artes aplicadas— tal que «El adorno del utensilio es el comienzo del arte» (*sic. ibid.*); para luego significar también una apertura hacia una nueva manera de entender, una nueva concepción no sólo del propio vínculo sino también de un estado posaurático del arte con relación a unos nuevos diseño y arquitectura. La efervescencia de la vanguardia radical en las artes no sólo terminó con la promesa de un rango estético trascendental (orientado por la promesa de un valor de uso puro), sino que hizo visible una característica histórica de las artes, que fue su autonomía relativa, que enlaza su inutilidad con su libertad. Por inservible y ocioso, libre. Todos estos, motivos para que las últimas estéticas, al filo del estructuralismo (Jakobson, Barthes, Eco, etc.) concluyeran en que la propiedad misma estéticamente, no sólo de una obra de arte puro, sino también —aunque en diversos sentidos— de unos objetos con valor de uso (arquitectura y diseño) o con valor de cambio-signo (mercancías),¹⁴ es precisamente lo avanzado e independiente (inclusive lo desobediente) de las decisiones tomadas en el proceso de diseño. Esto explica «otra» relación, ahora de verdadera integración entre arte y arquitectura, y diseño en general. Su artisticidad es —ahora— su arrojo para poner entre paréntesis y suspender, a la hora de proyectar (o siquiera de prefigurar) la nueva solución de diseño sin tener en cuenta las viejas obligaciones, determinadas, al fin y al cabo (sostendría el Kant de «¿Qué es la ilustración?») por el sistema de dominación de una sociedad. El arte es en grado de libertad del diseño para ir contra sus viejas restricciones.

Volviendo al «adorno del utensilio», digamos que, por un lado, un funcionalismo más filo-productivista entiende estar en contra de dicha expresión como la consecución de una forma sin residuos ni aditamentos no determinados por la funcionalidad práctica pura ligadas a un mínimo vital de necesidades (auténticas, —como dice Baudrillard—).¹⁵ Por otro lado, ya en el contexto en el que Maldonado y los concretistas contemplan un diverso tipo de funcionalidad, si se quiere, más del orden de la percepción y la significación (que incluye como función la comprensión de las posibilidades del espacio)¹⁶ que incluye «agregados» (si se quiere «ornamentales», aunque no crudamente funcionales) que no traerían aparejado conflicto alguno con una crítica como la de Loos. A veces, «(...) Lo inútil, por llamarlo de algún modo, no altera lo necesario; más aún, podemos decir que él se desenvuelve en su legítimo campo de acción», sostiene Ernesto N. Rogers en una muy influyente conferencia pronunciada en Buenos Aires, por aquellos años, en ocasión del *Salón Nuevas Realidades* de 1948.¹⁷ ¿Qué significa esto para Rogers? Pues que la libertad del ornato respecto de obligaciones metafóricas (iconográficas) extra-artísticas, lo habilita —como las dos bandas horizontales pintadas en torno a una aceitera cerámica persa, que él observó alguna vez entre las antigüedades del Louvre— para acentuar o complementar las indicaciones espaciales (verdaderas, transparentes y obligatorias) del propio volumen. Las bandas horizontales que menciona Rogers, aun siendo (en la pura práctica) ociosas para el efecto contenedor de la vasija, añaden significado a la dimensión indicial del propio objeto.

Se trata en realidad de una ampolla para aceite de cerámica de 12 centímetros de altura y de 7 de diámetro, tamaño perfectamente calculado para que se pueda tenerla en la mano con toda comodidad. A su vez la forma más estrecha arriba, más ancha abajo, panzuda, da inmediatamente la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes; la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse al ser trasegado (Rogers, 1948, p. 42).

Las bandas horizontales aseguran la comprensión de la posición gravitante del líquido en el espacio interior de la ampollita. «La expresión estética [el ornamento cuasi ocioso]

14. Entre las que se incluyen los aspectos de la arquitectura que benefician al inversor y al arquitecto en cuanto privados.

15. «A este nivel, no podría ser alienado en la necesidad misma que experimenta sino simplemente privado de los medios de satisfacción» (Baudrillard, 1974, p. 77).

16. Percepción, comprensión y anticipación de las posibles trayectorias o actividades indicadas por los límites (planos y líneas) en un espacio dado.

17. Rogers, Ernesto N. «Ubicación del arte concreto». Conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el *Salón Nuevas Realidades*. Se publica en la revista *Ciclo: Arte, Literatura, Pensamiento moderno* (1), 39-52 (noviembre-diciembre de 1948).

interpreta perfectamente el uso. ¿No es acaso esta tan sutil interdependencia entre lo útil y lo bello lo que buscamos tan afanosamente los arquitectos?» (*ibidem*). Y sigue:

En efecto, cuanto más consciente es la arquitectura de la función exacta que debe interpretar con sus elementos, esto es, la relación precisa que a cada uno de ellos le corresponde establecer entre utilidad y belleza, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que buscaban desvirtuarla (Rogers, 1948, p. 44).

Dicho de otra manera, cuanto más consciente es la arquitectura de su función significativa respecto de las propiedades del espacio que es limitado por algún sólido, esto es: cuanto más consciente es la arquitectura de que a cada uno de sus elementos puede corresponderle establecer un equilibrio entre un tipo de utilidad (que también incluye la pura comprensión de la forma espacial) y la morfología del sólido, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que, representando cosas externas (entre ellas la arquitectura del pasado) llegaban a desvirtuarla.

En síntesis, como observa Liernur en el artículo mencionado, la conformidad de Camici con los argumentos de Loos, «no podía ser más ajena a lo que, paralelamente, JRB comienza a proponer en el mismo número de la revista, esto es: la conciliación entre pintura, escultura y arquitectura» (2005, p. 269). Estos argumentos, que cortamente podrían entenderse como una separación definitiva entre arte y arquitectura, implican —por el contrario— un giro paradigmático en la relación arte-arquitectura, que lleva del duplo arte aurático-artes aplicadas a un nuevo tipo de artisticidad o esteticidad como arrojio y licencia innovadora de la arquitectura y el diseño (en el sentido ya jakobsoniano del término). Pero esto no es la idea de conciliación que está en la mente del equipo de *Ver y Estimar*, especialmente —según se sabe y se lee— en Romero Brest y Damián Bayón.

Una rancia idea de conciliación

Es este mismo ya mencionado número 9 de su revista, en un artículo introductorio llamado extrañamente «Encuentro con la sociología del arte», en un ensayo centralmente destinado a pensar las relaciones entre arte y sociedad, Romero Brest se decanta respecto del tema de la conciliación de las artes, incluida, aparentemente, la arquitectura. Para el director de *Ver y Estimar*, es necesario, en función de cumplir con los propósitos de socialización y expansión de los alcances del arte, abarcar a las artes en su totalidad y no por separado. Lo artistas (pintores y escultores) deberían:

(...) crear una pintura y una escultura que pueda conciliarse con la arquitectura, y que no sea la expresión del pequeño mundo de las cosas, necesariamente limitado a causa de su fraccionamiento, sino del gran mundo de las tensiones y fuerzas recíprocas (Romero Brest, 1949, p. 20).

No obstante, dicho programa se limita a mantener acríticamente algunas tradicionales y jamás aclaradas expectativas respecto del arte en sí, en un sentido trascendental (suprahistórico), y concertando ahora, estas viejas ideas con la doctrina (panofskyana) que Pierre Francastel (relacionado personalmente con Romero Brest y Bayón) estaba preparando para su *Pintura y Sociedad* (1950/1960). De allí en adelante, una gran confusión, Francastel no estaba cuestionando ninguna falsa ontología del arte aurático (ésta ya había sido derribada por la vanguardia, *cfr.* Bürger, 1974(2009, iii.)), sino, estaba ajustando e ilustrando la serie de cambios acaecidos en la manera de representar ficcionalmente el espacio a lo largo de la historia de la pintura de caballete, sobre todo, entre las prescripciones de León Battista Alberti (1436) y la revolución postimpresionista. A

la vez, procuraba calibrar y emparejar dichos modos más o menos arbitrarios (y jamás naturales) de representación con el contorno social y político de cada época. Por un lado, no hablaba principalmente del arte, y por otro, se ajustaba al *dictum* panofskyano básico: las distintas formas de representar el espacio en la ficción de las imágenes, no son descubrimientos sino inventos, y dependen más de sus condiciones sociales que de la correcta percepción de la realidad. No sin cierta necesidad, Romero Brest se obstinó en la creencia de que, lo que representa la realidad, necesariamente («con el lenguaje de su tiempo»), es —como parte de su definición— el arte. Luego, imaginó que los géneros artísticos tradicionales, la pintura y la escultura, quedarían cortos en un mundo tecnológico que mueve mecánicamente las cosas y piensa en la relatividad y en la cuarta dimensión.

En esta misma dirección se articula la ida de conciliación a la que Romero Brest hace lugar en un pequeño volumen contemporáneo, *Qué es el Arte Abstracto* (1953). Allí, los requerimientos del nuevo tratamiento que los concretos hacen del espacio requeriría un soporte de inserción que desbordaría los soportes históricos de las bellas artes auráticas («el cuadro de caballete» de la pintura y el plinto de la escultura) hacia la arquitectura. En principio, parecería estar del todo de acuerdo —al margen de una consideración de todo rango de secularización en la propuesta— con la idea de los concretos sobre la ineludible integración entre artes visuales y arquitectura, debida a un cambio revolucionario que ésta última disciplina opera en la concepción y ponderación del espacio. Esto se expresa en «Volumen y dirección de las artes de espacio» (Maldonado, 1947), que presenta esta nueva concepción como opuesta a la concepción tradicional propia de la escultura y la arquitectura, donde el espacio no es objeto consciente del proceso de *proyección*, por ser—meramente— el vacío entre las masas materiales, auténticos componentes susceptibles de ser diseñados. La pintura y la escultura concretas, al abolir la representación ilusoria, termina de producir un espacio puramente ficcional y pasa a «concretar espacio» (*sic.*) En la pintura este proceso se sigue de la supresión de la representación icónica y el reconocimiento de la bidimensionalidad del plano crudo, un objeto capaz de interactuar (de manera perceptiva) con el espacio —componente natural de la arquitectura— directamente a través de formas y colores. En la escultura, además de suprimir la representación se produjo una suerte de transferencia de la atención sobre la masa y el volumen, hacia el descubrimiento de una espacialidad compartida entre la escultura y la arquitectura. La revolución espacial, según Maldonado (*op.cit.*), llevó a finalizar con la prolongada historia del trabajo ilusorio en las obras de bellas artes o en la envolvente de las artes aplicada, para pensar este límite material desde sus aptitudes morfológicas, como un elemento interactuante con otro, que es el espacio. La morfología de las artes visuales, devenidas en envolventes no ilusivas de la arquitectura, importan —antes que nada— por su incidencia en el espacio circundante.¹⁸ Transcribimos cómo Romero Brest presenta esta situación en la que interactúan el arte concreto y la arquitectura en la que se ha producido ya una inversión masa-espacio.

A mi juicio, una expresión tan descarnada y austera como la que logran los concretos, tan especializada, me atrevo a decirle, en cuanto apunta a ciertos estratos de la personalidad humana, debe desenvolverse en otros soportes que, al vincularla con el espacio real de la arquitectura, la enriquezcan y la completen. No es la de los concretos una expresión que exija amorosa contemplación, como la de quienes con derecho crean en el cuadro de caballete; es una expresión rítmica que exige la continuidad y la repetición, ya que sus impactos son inmediatos, y por ello no veo otra posibilidad de desarrollo que la de unirse a la arquitectura (Romero Brest, 1953, p.76).

Tengamos en cuenta lo que dice, en un mismo sentido, sobre los límites de la escultura:

No basta que hayan superado la estatua y el monumento alegórico; tienen que superar también el objeto, grande o pequeño, que se individualiza en el espacio,

18. «En todo plano subyace una dirección, y exaltarla en el conjunto de la masa en que está incluido equivale a disolver el carácter volumétrico de ésta en beneficio de la sensación espacial» (Maldonado, 1947).

so pena de no evitar, como los pintores, una expresión demasiado especializada. También ellos han de vertebrar sus creaciones en el espacio arquitectónico: en el sentido de los móviles de Calder o ciertos trabajos recientes de Jacobsen (Romero Brest, 1953, p. 77).

Ahora bien, ¿por qué arriba hemos considerado este acuerdo al margen del rango de secularización o de trascendentalización de su enfoque? Pues, en el marco de esta idea de conciliación invita a escribir en la revista a Sigfried Giedion, quién escribe «Pintura y Arquitectura» (1949) cuya tesis central es que la arquitectura moderna es producto de las innovaciones en el campo de las artes visuales y la técnica.

Con la conquista del espacio por los cubistas y con la consiguiente eliminación del enfoque unilateral gana el plano libre un significado como jamás lo había tenido. Se descubrió tanto el juego de relaciones de elementos flotantes que se penetran en forma incontrolable como las tensiones pictóricas, creadas por efectos estructurales de variada índole (Giedion, 1949, p. 36)

Ahora bien, es menester aclarar brevemente que no es lo mismo, esta libertad del plano de la que habla Giedion, al plano concreto al que referiría Maldonado (tan concreto como la línea, el volumen y el movimiento, reales). Giedion parece confundir las cosas, refiriéndose —como es habitual en su teoría— a la representación del espacio y no a su configuración a partir del límite que encuentra en entidades concretas (volúmenes, planos, líneas, colocados y direccionados). El plano libre del cubismo, que Giedion observa —por ejemplo, en una pintura de Braque—, si bien se ha liberado del «enfoque unilateral», que a fin de cuentas se trata la perspectiva, todavía forma parte de una representación ilusoria, aún cuando pretenda ser renovadora (incluir la cuarta dimensión o el movimiento) y aún signifique —auténticamente— un primer paso hacia el concretismo porque se trata de un montaje (con fallas en su verosimilitud) y no de un conjunto orgánico. Como en el caso de pasada referencia de Romero Brest a *Pintura y sociedad* de Francastel (*supra.*), estos autores superponen y confunden regularmente cuándo hablamos de configurar el espacio concreto (Maldonado) y cuándo hablamos de representarlo.

Una rancia idea acerca del significado de la arquitectura

En el citado *Qué es el arte abstracto*, Romero Brest presenta —en una formulación francamente ingenua— el problema de la comunicación en las artes de ese momento:

(...) es menester que (los artistas abstractos) creen formas comprensibles, so pena de que la subjetividad deje de ser expresiva. Por muy hondamente que sienta un artista, ¿cómo podría comunicarse si se limita a infundir sentimiento a un trazo, un color o un plano carentes absolutamente de significación? (Romero Brest, 1953, p. 51).

Decimos que el tema está ingenuamente planteado en el aspecto de suponer que: el arte o sus efectos recaen o dependen necesariamente en su significado y que éste, también necesariamente debe participar de una suerte de expresión de una subjetividad auténtica (como podría creerse durante el siglo XIX). En este enfoque de la cuestión, observará, junto a Bayón, que la arquitectura moderna, por haber abandonado el ornamento y por haber quedado determinada por la funcionalidad y la técnica, se ha visto enmudecida, o vaciada de sentido, corriendo siempre el signo de ser insignificante. El funcional a ultranza no habría dado lugar a la arquitectura como un medio de comunicación. En tal contexto ¿Cómo podría humanizarse la arquitectura? Y esto quiere decir: ¿cómo podría exponer de manera pedante y pedagógica un significado evidente? Pues bien, por lo

menos por tres¹⁹ caminos: (i) el regionalismo, (ii) el organicismo y (iii) un desempeño comunicativo del orden de lo que Romero Brest y Bayón creen que es vinculante para un arte auténtico o logrado. Esta última posibilidad es que la arquitectura, inclusive luciendo un “geometrismo” inevitable,²⁰ careciendo de ornamento y del revestimiento de obras de arte autónomo despliegue un significado simbólico como conjunto, como buena parte de las obras de arquitectura latinoamericana de mediados de siglo a las que *Ver y estimar* cede un espacio —en los últimos tiempos de la revista— para su presentación y comentario; por ejemplo, la plaza central de la ciudad universitaria de Caracas, diseñada por Carlos Raúl Villanueva (1942-1954) [figura 1] o Museo del Eco de México, diseñado por Mathias Goeritz hacia 1952 [figura 2].²¹

19. Pueden ser cuatro, contando la *nueva monumentalidad* de Giedion.

20. En la era técnica, que también lo fue siendo de la especulación económica e inmobiliaria.

21. Toda una sección del número 20, publicado en octubre de 1950, está dedicada a su acción y su obra (inclusive, su pintura). Ferran, Ángel, «Conocimiento de Mathias Goeritz» (pp.43-46); Mathias Goeritz, «El artista frente al mundo, habla Mathias Goeritz» (pp. 47 y 48); Westerdahl, Eduardo, y Ricardo Gullón, «Sobre Mathias Goeritz» (pp.49 y 50).



Figura 1. Carlos Raúl Villanueva. Ciudad Universitaria de Caracas. Auditorio. Fuente: Caracas1830 - Trabajo propio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4422257>



Figura 2. Mathias Goeritz. Museo Experimental El Eco. Info.eleco Fotografía: Ramiro Chaves, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

En el experimento de EL ECO, la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural, no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como suele hacer con los carteles de cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano. La escultura, como por ejemplo la SERPIENTE del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) -sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos (...) Repito que toda esta arquitectura es un experimento (...) Un experimento con el fin de crear, nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral (Goeritz, 1952, p. 89).

Se trata de arquitecturas en las que se evidencia la determinación de subordinar todo el esfuerzo constructivo al significado simbólico de su aspecto. Es probable que tal reclamo de un tipo de simbolismo propio del geometrismo abstracto que ignora (entre otras cosas por ser un estilo viejo) las convenciones semánticas de la arquitectura del pasado, esté parcialmente alineado con algunas de las tesis expresadas en *Arquitectura y comunidad* de Giedion (1957), que lleva un subtítulo sugerente al respecto: *Sobre una nueva monumentalidad*. ¿Se trata de un regreso de lo simbólico —más próximo al geometrismo abstracto del nuevo arte que a la historia de la arquitectura— como una etapa superadora de la arquitectura funcional?

Por esto es que Romero Brest, invita a Max Bill para que participe del elenco de *Ver y Estimar*, teniendo un intercambio bastante más fluido y cómodo con él que con Tomás Maldonado, haciendo caso —con entusiasmo— a ciertos elementos no del todo vanguardistas de su concretismo tardío. Uno de estos elementos es la reintegración del componente simbólico a una arquitectura ya despojada de historia.

El monumento a erigirse sería, entonces, el símbolo de un espíritu íntegro, responsable, libre, consciente y activo (...) La columna es el símbolo de la actitud íntegra, vigorosa e independiente de una persona responsable (...) los cubos son el símbolo de una situación aparentemente sombría desde afuera, pero clara y serena en su interior. La distribución es símbolo de la libertad de decisión (Bill, 1955, p. 67).

Bill, en la cita, en que comenta su *Monumento al preso político desconocido*,²² de 1952 [figura 3] afirma que la idea subyace en las obras concretas, no hay una representación naturalista, pero si un contenido transmitido-transpuesto en la forma. Establece una relación contenido-forma no naturalista persiguiendo la expresión de una idea. «Concepción espiritual» es un arte que representa una concepción espiritual en un sentido oscuramente próximo al que pretendía Romero Brest y Damián Bayón.

22. Concurso Internacional de Escultura «El Prisionero Político Desconocido», realizado por el Instituto de Arte Contemporáneo, Londres, sobre el tema «Un monumento al prisionero político desconocido».

Se afirma que mi proyecto es arquitectura y no escultura. La arquitectura y la escultura tienen en común la creación del espacio. En el presente caso, se trata de un resultado extremo en el cual el desarrollo del espacio en sentido plástico se logra por medios arquitectónicos. En oposición a la escultura en el sentido más habitual, que casi siempre -inclusive en el caso de la escultura moderna- es una forma ubicada en el espacio exterior, esta vez, conscientemente, se ha buscado que la escultura sea el espacio interior, y de tal manera, que ambos espacios, interior y exterior, se integren. En este sentido, el monumento es un ejemplo de la disolución de las nociones de escultura y arquitectura, como también de pintura, aquí representada por los diversos colores del material. Así nace una síntesis de plástica-arquitectura-pintura en una sola creación (Bill, 1955, p. 68).

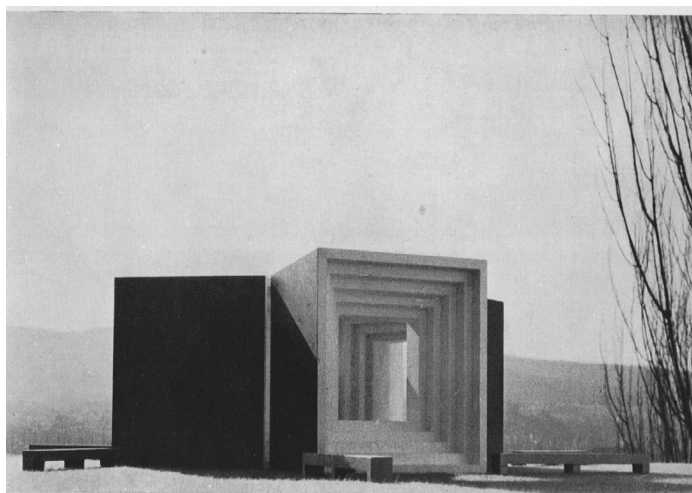


Figura 3. Max Bill. Monumento al prisionero político desconocido. Fuente: Tomás Maldonado (1955)

Sin lugar a dudas, el círculo de *Ver y Estimar* entendía el debido sentido de la arquitectura conciliada con las artes más siguiendo el concretismo tardío de Max Bill, también próximo a Romero Brest y su círculo, que atendiendo a la dimensión crítica del temprano y luego sostenido concretismo de Tomás Maldonado. Inclusive, arriba, cuando hemos advertido que el acuerdo de Romero Brest y Maldonado acerca del nuevo espacio arquitectónico y su relación con las artes visuales dependía de poner entre paréntesis toda comparación sobre el grado de secularización de ambas formulaciones, cabe decir que, tanto Romero Brest y Giedion, como la faceta de la poética de Max Bill a la que se adhiere y finalmente se festeja en *Ver y Estimar*, suponen que el concretismo (el cubismo, el futurismo y la nueva arquitectura, en el caso de Giedion) estuvo enlazado de algún modo (inconsciente, consciente, clarividente, etc.) una suerte de revolución de las nuevas matemáticas, la ciencia relativista, etc.

Los concretos (...) adoptan otras posiciones procedentes de una geometría enedimensional, más aptas para el hombre que contempla la realidad del espacio como si se proyectara desde su propia subjetividad en infinitas direcciones. Porque el espacio que permite crear la nueva geometría no es más el ámbito en que se mueven los objetos concretos, sino un espacio dinámico, expresivo por sí, en el que desaparecen los objetos, un espacio infinito en el que cualquiera de sus dimensiones puede representar al tiempo (Romero Brest, 1953, p. 76).

También Max Bill, en su muy influyente artículo «La concepción matemática del arte de nuestro tiempo» (1949) defiende la importancia que las nuevas geometrías de Lobachevsky y Riemann para el arte concreto. Leemos nuevamente un trozo del artículo que Giedion publica en *Ver y Estimar* (1949). Además de confundir nuevamente el objeto «real» y su representación, suscita una conexión entre nuevo espacio y nueva ciencia.

El cubismo (...) rodea los objetos y los penetra; así se le agrega a la tridimensionalidad que circunscribe el espacio renacentista y que a través de tantos siglos constituía el elemento primordial, una cuarta dimensión: el tiempo. El poeta Guillaume Apollinaire fue el primero en reconocer y captar lo que en materia de pensamiento sucedía en la pintura. Él también fue el primero que en sus ensayos de 1911 se unió al fuerte apoyo de los físicos, que proclamaban la indivisibilidad de espacio y tiempo (Giedion, 1949, p. 36).

En materia de significado, Max Bill terminó abogando por una suerte de arquitectura que resolviera de manera articulada (o bien, paralela e inconexa) ser (ii) funcional de manera profana (como el edificio escolar de la HfG de Ulm, 1952) y ser (iii) geométrica y matemáticamente resonante con el cosmos, en una suerte de platonismo extemporáneo, cosa que expresa con fragancia en «La concepción matemática del arte de nuestro tiempo» (*op.cit.*). El Bill del monumento *Monumento al preso político desconocido*, de 1952, encarnaría de lleno esta conciliación siendo un gran escultor abstracto, confirmando las esperanzas totalizadoras de Romero Brest, y no tanto por potenciar o experimentar la articulación de las artes, sino más bien como ejemplo de una cándida superación del funcionalismo.

Nota: trabajo realizado en el marco de la Beca doctoral otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda: Natalia Destéfanis. Director: Fernando Fraenza

Referencias

- » Barthes, R. (1972) . *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo. (Trabajo original publicado en 1964).
- » Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1972).
- » Bill, M. (1955) Un Monumento. En T. Maldonado (compilador). *Tomás Maldonado: Max Bill* (pp. 67-100). Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Bürger, P. (2009). *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta. (Trabajo original publicado en 1974).
- » Camiccia, A. (1949) Documentos. *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, 2 (9), 45-60. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Francastel, P. (1960). *Pintura y Sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*, Buenos Aires: Emecé Editores. (Trabajo original publicado en 1950).
- » Giedion, S (1949) Pintura y Arquitectura. *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, 3, (14/15), 27-38. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Giedion, S. (1957). *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1956).
- » Goeritz, M. (1992) Manifiesto de la Arquitectura Emocional (transcripto por Graciela Kartofel). En *Mathis Goeritz: un artista plural, ideas y dibujos* (p. 89). Ciudad de México: Dirección Gral. de Publicaciones del CNCA. (Original publicado en 1952).
- » Halperin Donghi, T. (2003). *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Liernur, J.F. (2005) Arquitectura y “conciliación” de las artes. En A. Giunta, L. Malosetti Costa (compiladoras). *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (pp. 263-282). Buenos Aires: Paidós.
- » Liernur, J.F., Pschepiurca, P. (2008). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Maldonado, T. (1947). Volumen y dirección de las artes de espacio. *Revista de Arquitectura*, (314), 72-75.
- » Maldonado, T. (1949) El diseño y la vida social. *Boletín 2 del centro de Estudiantes de Arquitectura*, (2) 7-8. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/730402#c=&m=&s=&cv=&xywh=-695%2C173%2C4094%2C2291>
- » Oliver, S. Bayón, D. (1948) Camino de la observación. Arquitectura de carga y sostén. *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, 1, (1), 1-3. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Rogers, E. N. (1948) Ubicación del arte concreto. *Ciclo: Arte, Literatura, Pensamiento Moderno*, (1), 39-52. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/730332#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

- » Romero Brest, J. (1948) Punto de Parida. *Ver y Estimar. Cuadernos de crítica artística*, 1 (1) 1-3. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Romero Brest, J. (1948) El arte argentino y el arte universal. *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, 1 (1) 4-16. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Romero Brest, J. (1949) Encuentro con la Sociología del Arte. *Ver y Estimar. Cuadernos de Crítica Artística*, 2 (9), 17-21. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/browse?collection=5>
- » Romero Brest, J. (1953). *Qué es el arte abstracto*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Columba.