

La dimensión poética de la arquitectura urbana (Palabras Claves entre la Poética y la Poiética)

The poetic dimension of urban architecture
(Key words between poetic and poiesis)

Abstract

This article is based upon the debate on urban studies from the Escuela de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, in Medellín. Proposed by ENSAYOS magazine which's two subtitles are extremely suggestive and show the debate this article aroused: "About poetic-aesthetic interventions of the city", and "Urban investigation lines", this approach caught my attention, as a specific particularity that publicly assumes the tension between two ways amongst many of understanding the urban problematic.

Poetic and aesthetic writings about the city abound in Latin-American essay writing, such as Colombian. Strictly speaking, they are almost cultural visions of the city. What we fail to understand is the need to recur to concepts that empty content, typically found in contemporary anthropology and sociology. We intend to comprehend this particular matter.

Resumen

Este artículo nace al calor del debate sobre los estudios urbanos de la Escuela de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Medellín. Planteada por la revista ENSAYOS, cuyos dos subtítulos son en extremo sugerentes y patentizan el debate que genera este artículo: "sobre intervenciones estético poéticas en la ciudad" y "Línea de investigación en urbanística". Este enfoque bifronte, desde que lo conocí, me ha llamado la atención, como particularidad específica que asume públicamente la tensión entre dos modos, entre las muchas maneras de comprender lo urbano o la ciudad.

La literatura ensayística latinoamericana, como la colombiana, abundan en escritos sobre visiones estéticas y poéticas de la ciudad. En rigor son casi visiones culturales de la misma. Lo que no se alcanza a comprender es el por qué de estos conceptos que vacían de contenidos, una noción propia de la antropología y la sociología contemporánea, cual es el de cultura. Trataremos aquí de comprender este particular cuestión.

urban architecture - poetics - aesthetics

arquitectura urbana - poética - estética

Arquitecto (UNC) y Doctor en Arquitectura (UBA-FADU), Profesor Titular Dedicación Exclusiva, en Grado y Posgrado en la Secretaría de Investigación de la FADU-UBA. Director del Centro POIESIS de Investigaciones Interdisciplinarias sobre Creatividad en Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la FADU UBA.

Últimas publicaciones:

"Me gusta, pero no me interesa II", Jorge Sarquis. Revista SCALAE de Arqa.com 20 / 9 / 2005.

"Arquitectura y Modos de Habitar", Jorge Sarquis. En la publicación Monográfica de la Revista de la Sociedad Central de Arquitectos N° 217 "Modos de Habitar" Coordinado y curado por el arq. J.Sarquis, con artículos J. Sarquis, y de Liernur, Silvestri, Breyer y otros. Bs.As. Agosto 2005.

"La buena vida vs. La vida buena", Jorge Sarquis. En la publicación Monográfica de la Revista de la Sociedad Central de Arquitectos N° 217 "Modos de Habitar" Coordinado y curado por el arq. J.Sarquis, con artículos J. Sarquis, y de Liernur, Silvestri, Breyer y otros. Bs.As. Agosto 2005.

"La construcción después del trauma, 11/9 y 11/3" en Revista de la UBA "Encrucijada", N° 28 / 2004 sobre la destrucción de las Torres Gemelas y la Estación de Madrid.

Las obras del espíritu, poemas u otras,
se refieren únicamente a aquello que dio
origen a lo que les dio origen,
y absolutamente a nada más.

VALELRY, PAUL (1937)

La poética ¿herramienta válida para los estudios urbanos?

Debo confesar que me producen sentimientos múltiples y encontrados, estas investigaciones sobre las cuestiones de la poética, término que campea en muchísimas de ellas. En primer lugar, una (in)sana envidia al ver algo que en mi país aún no conseguiría financiación de ningún organismo de investigación. En segundo lugar, una sospecha acerca de si serán exitosas, más aún, rigurosas tantas promesas de desentrañar las tan arduas cuestiones de la poética, ya que en mi espacio social se opta por seguir la línea de Wittgenstein, “de lo que no se puede hablar, es mejor no hablar”. Claro que se trataba del primer W. aquel del *Tractatus* que pretendía establecer una lógica matemática de los silogismos argumentativos y no el segundo, más un hermeneuta comprensivo. Una tercera línea de mis sensaciones opta por revisar dichas publicaciones y se comprende allí, que el uso del término poética va desde un sentido estricto del mismo, hasta uno más lato o amplio. Me parece alentador partir de la comprensión de la poiesis, –al igual que Valéry – como hace el colombiano Arango² en su libro, y justamente por eso me parecería pertinente señalar la diferencia entre ambos términos: Poética y Poiética. Un tercer término que emerge, es el de estética y compite con los anteriores, puesto que la poiesis es la estética productiva tanto en Jussieu como en Luis Juan Guerrero.³ Si lo que acontece es un mismo fenómeno, –el estético, el poético y el poiético, que no son lo mismo– pero guardan una cierta relación, ¿Deberíamos hablar –como Garroni–⁴ de niveles de especialización en una misma serie, que va de los menos especializados a los más especializados, o como Gramsci⁵ que la entiende como una cadena de transmisión entre culturas de diferentes niveles de

complejidad y comprensión de lo real? Creo que se trata de objetos diferentes y como tal hay que tratarlos.

Arango habla de una poética basada en la fábula social (Mimesis 1, 2, ó 3) que orienta cada comunidad. Esto parece ser un símil de lo que nosotros nominamos como las “realidades” o relatos que se construyen desde lo “real” (desde la célebre idea de Tafuri a imagen y semejanza de ese real, al actual paradigma constructivista en el que la realidad es una construcción que tiene como referente un real). Lo que tiene de interesante lo de fábula es que en el término hay algo del orden de lo fabulado, inventado, delirado en esa realidad construida por una cultura y una sociedad, agregando a ello la comprensión lacaniana de los tres registros, que me parecen sumamente enriquecedores del trabajo interdisciplinario sobre los espacios públicos y privados. En consecuencia la estética de la recepción (Mimesis III) puede ser una herramienta válida, si de lo que se trata es de indagar los imaginarios sociales espaciales y formales de las poblaciones que reciben las obras de las poéticas urbanas, pero ellos deben ser leídos principalmente con el rigor y las herramientas de las ciencias humanas y sociales y no ser objeto de especulaciones metafísicas que mediante interpretaciones subjetivas hablen en nombre de los ciudadanos.

“Estado del arte de las Intervenciones Poéticas en la ciudad”

Si debo responder desde Buenos Aires y otras ciudades de países limítrofes del cono Sur, diría que no hay tal estado del arte, porque en nuestro campo cultural, en nuestras “fábulas y nuestras mimesis”, este tema no está “agendado”, al menos así planteado. Si entendemos ese arte, como una *techné* en el sentido que lo utilizaban los griegos y que aún se entiende, como el saber hacer, algo muy bien hecho, pero siguiendo lo realizado siempre, el hábito del buen hacer, posee un valor relativo, pues depende del marco teórico y aplicable en el

que se lo utilice. Pero si lo entendemos por arte en sentido moderno y sobre todo desde las vanguardias históricas, como ruptura de los derroteros de los estilos artísticos o como acercar el arte a la vida, o mejor aún como crítica de la realidad, entonces las posibilidades de la poética urbana decaen notablemente. Incluso desde la visión de fin del siglo XX, especialmente en la lectura de Danto,⁶ que veremos mas adelante, puesto que no hay Arte sino artes de diversos géneros que a nadie rinden cuenta, de los fines que deben cumplir.

¿Se trata de una mirada otra sobre la ciudad? ¿Se pueden tener esas miradas? Sólo se justifican si muestran comprensiblemente para la gran mayoría, algo del real que no se podía comprender, y con las realidades que las poéticas, como saber particular le permitan construir, logran revelar esos aspectos aún desconocidos. Pero no obstante, es necesario remarcar que la lógica urbana, no se rige primeramente (como señala Mukarovsky para la obra de arte) por las funciones estéticas. Tal vez eso sea (o fue) justificado en Brasilia, o en algunos fragmentos de arquitectura urbana como Puerto Madero en Buenos Aires, u otras pequeñas intervenciones urbanas, donde el peso de la representación simbólica es prioritaria. La excepción la marca Koolhaas cuando ve belleza en el paisaje urbano de Nueva York, que no fue construido con tal finalidad.

Glosario

En pocas cuestiones, como en esta, pareciera tan importante discriminar atentamente a qué nos referimos cuando hablamos de lo que hablamos. Porque si bien en el lenguaje común, son términos que parecen que pueden intercambiarse sin alterar el sentido o significado de la frase, en el lenguaje especializado –como el nuestro– es imprescindible conocer que los términos, tienen su historia como conceptos y como categorías; que si bien cambian en el tiempo, es necesario indagar en qué sentido cambian y qué conservan del sentido original del mismo. Por ello nos

pareció importante comenzar por esclarecer –en una tarea casi imposible– el significado situado y contextualizado de las palabras que usamos, a las que hemos llamado *palabras claves*.

Creemos que las preguntas y las respuestas tienen una orientación y que todo trabajo teórico no es más que un ejercicio de abstracción para comprender y explicar la complejidad infinita de lo real, construyendo una 'realidad' comprensible, a partir de algunos aspectos del mismo. Como tal es un asunto que no puede no tener una actitud de aceptación o crítica de ese real. El mismo puede también interpretarse mediante una obra de arte que lo tome como referencia.

Tomaremos a continuación algunas palabras claves que aparecen mencionadas o comprometidas en los trabajos sobre el tema: Poética, Poética urbana, Poiética, Estética, Estética urbana, Arte, Arte Urbano.

Veamos a cada una:

POÉTICA, Según Paul Valery es

La recopilación de reglas, de convenciones o de pretextos relativos a la composición de poemas líricos y dramáticos o bien a la construcción de versos. Pero en ese sentido el término ha envejecido. Todas las artes admitían, antaño, estar sometidas a ciertas formas o modos obligatorios que se imponían a todas las obras del mismo genero, y que podían y debían aprenderse, lo mismo que se hace la sintaxis de una lengua. Los efectos de una obra no justificaban ni aseguraban su valor. En cada una de las artes existían prácticas a recomendar, observación y restricciones favorables para el mayor éxito del objetivo del artista, y que le interesaba conocerlo y respetarlo. Pero poco a poco y por la autoridad de grandes hombres, la idea de una especie de legalidad se introdujo y sustituyó las recomendaciones de origen empírico del comienzo. Se razonó, y el rigor de la regla se produjo. Se expresó en fórmulas concretas, la crítica se armó, y se

llegó a esta paradójica consecuencia: que una disciplina de las artes, que oponía a los impulsos del artista dificultades razonadas, conoció un gran y duradero favor a causa de la extrema facilidad que daba para juzgar y clasificar la obras, por simple referencia a un código o a un canon bien definido. Para los que pensaban producir derivaba otra facilidad de esas reglas formales. Condiciones restringidas e incluso muy severas, dispensaban al artista de una cantidad de decisiones sumamente delicadas y le descargaban de muchas responsabilidades en materia de forma, al tiempo que en ocasiones incitaban a invenciones.

El Diccionario de Estética⁷ de W.Henckmann y K.Loter, expresa para el término poética (del griego *poietike techné* 'habilidad o ciencia de la producción, del hacer'):

Designa la teoría del arte de poetizar. La P. se ocupa sobre todo de las leyes de los géneros, de los contenidos permitido, de la construcción formal, así como de la conformación lingüística. Desde Aristóteles hasta la ilustración S.XVIII la ocupación principal de la P. era la mediación de procedimientos práctico-artesanales, de reglas y proporciones del buen poetizar. La poética deviene teoría de la acción comunicativa literaria y la investigación de diversos procedimientos literarios o de producción independientemente de si las investigaciones se centran en los procedimientos de producción de los autores, en las estructuras de los productos, o en el aprovechamiento y el uso o recepción sociales.

Queda claro entonces que la poética tiene que ver con el control de las producciones simbólicas (o artísticas en términos más generales); hemos visto que Valéry les llama producciones "espirituales". Pero dado que este es un concepto poco utilizado ya, la versión de poiética debe reemplazar a ésta, según el mismo autor. Pero en "lo poético" pag. 195 del mismo diccionario expresa que *se denomina poético a lo que nos eleva por encima de la realidad usual hacia un mundo de fantasía* (Schlegel). Creo que este último

sentido es muy utilizado cuando hablamos del sentido y calidad poética de ciertas obras.

No debemos olvidar que también podemos hablar de las poéticas de un autor, tanto referido al estilo en sentido clásico, como el programa estético del mismo.

POÉTICA URBANA, si partimos de lo establecido por Valéry, pero compartido por muchos autores, la poética urbana serían las **"reglas del hacer 'obras' del espíritu, aunque ya perimidas"**. Estas reglas se dedicarían a guiar y controlar la realización de obras urbanas nuevas o de completamiento del tejido urbano. Dada la interpretación equívoca que durante mucho tiempo y en distintos lugares se entendió poética, como el programa estético de un autor que crea una atmósfera lírica de calidades y cualidades poéticas, nos preguntamos cual es el sentido que se le da en estas investigaciones a tal conjunto de términos.

Si como suponemos no hablan del sentido clásico tradicional de control de la producción formal, dado que es imposible establecerlo actualmente, tal vez quieran referirse a las actividades, acciones o **prácticas poéticas**, en el contexto de sus significados más contemporáneos y a la vez más originarios desde Aristóteles y Horacio retomados por H. R. Jauss⁸ en su teoría de la Estética de la Recepción. Allí establece tres instancias para la estética: la receptiva (*Aisthesis*), la productiva (*Poiesis*) y la comunicativa (*Catarsis*), y en un camino similar, L. J. Guerrero. Si por *poética* urbana entendemos un hacer urbano guiado por principios estéticos y una recepción orientada por la función estética de la *Aisthesis*, decimos que es sólo aplicable al fragmento urbano, y como una dimensión subordinada para los tiempos que corren, donde las funciones económicas, jurídicas, sociales y culturales son las privilegiadas y prioritarias.

De lo contrario podemos caer en lo que señalan con tanto acierto Otl Aicher⁹ y Neil Leach.¹⁰ El primero sostiene que:

Cuanto más marcado es un dominio, tanto más se desarrolla la ostentación estética. Esto es tan visible en la cúpula de San Pedro como en el Salón de los espejos de Versalles o en el metro de Moscú. Cuanto mayor el despotismo, más se embellece el mundo. El arte es lo no inteligible. Si se entiende lo que muestra una imagen, no se trata de arte. Por eso el propio arte se desprende de toda forma de inteligibilidad para prender en el dominio de lo irracional de la estética en sí. (pag. 30). Al Estado le interesa tener una sociedad satisfecha, tranquilizada, y conservar la cultura de pastelería con la que el poder todavía intenta rehuir las situaciones críticas. Cuanto más grave es la situación del mundo más bello debe parecer. (pag. 24)

Leach en cambio ha dedicado un libro al peligro de estetizar las cosas del mundo:

La premisa del libro se apoya en la creciente obsesión por parte de los arquitectos por las imágenes y por su producción, en detrimento de su disciplina. La estimulación sensorial a que inducen estas imágenes puede tener un efecto narcótico que disminuye la conciencia social y política, dejando a los arquitectos arrojados entre los algodones de la estética, lejos de las preocupaciones reales de la vida cotidiana. Se viene a sugerir que en el embriagador mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica (entre la anestesia y la no-estética) de la arquitectura. La embriaguez de la estética conduce a una estética de la embriaguez, y a la consiguiente disminución de la conciencia crítica. El resultado es una cultura de consumo sin sentido, donde ya no hay posibilidad de un discurso significativo.

POIÉTICA, La era de la autoridad ha pasado. Así como la palabra Poética ya sólo despierta la idea de prescripciones molestas y caducas, —dice Valéry— he creído poder retomarla en un sentido que concierne a la etiología, sin osar sin embargo pronunciarla **Poiética**, de la que la etimología se sirve cuando habla de funciones hematopoiéticas o galactopoiéticas. Pero, por esto último la noción tan simple de hacer, es la que quería

expresar. El hacer, el **poiein**, del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegará pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar **obras del espíritu**. Son aquellas que el espíritu quiere hacer para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle. derivado de la poiesis, la poiein, el hacer poiético dentro de la praxis poiética. Lo que no explicita Valéry, me parece, es lo más importante, que la poiesis y especialmente la praxis poiética, (aunadas en una sola actividad como expresa Castoriadis, ya que es imposible imaginar una poiesis sin praxis) estudia los procesos dinámicos de la producciones espirituales, es decir de la creación y creatividad, pero con toda la libertad para realizar la obra y esta es la diferencia sustancial con la poética que pautaba los cánones a respetar.

Desde esta perspectiva no es difícil comprender que resulta legítimo hablar de poética urbana, o arquitectura urbana, si hacemos coincidir a la arquitectura, como creo que debemos hacerlo, con la poiesis.

ESTÉTICA, ciencia de la sensibilidad, las sensaciones, las emociones y la experiencia estética, diferenciada de otras experiencias humanas, en cualquiera de las tres fases: de la producción (*la poiesis*), la recepción, (*la aisthesis*), y la comunicación (*la catarsis*). En sus comienzos se hablaba de estética (desde su fundador, Baumgarten en el siglo XVIII), como un modo de conocimiento inferior mediado por las facultades sensibles, que utilizaba las representaciones placenteras para transmitir un conocimiento; es Kant quien con su "Crítica del Juicio", da la puntada final a todo un periodo Clásico que trata el tema, ligado a la noción de belleza, y a la vez abre un largo período que se prolonga hasta la actualidad, acerca de las condiciones de posibilidad del juicio estético. Sigue siendo objeto de una discusión, aún no saldada: qué es realmente la estética y si en verdad su objetivo es la producción de conocimientos, cuya vía principal es la sensibilidad y no el concepto, aunque la apreciación estética dará lugar al juicio

reflexivo producto del libre juego de la imaginación y el entendimiento. Es Jean Mukarovsky¹¹ quien en una propuesta, al amparo de las vanguardias con su apotegma de acercar el arte a la vida y lejos de la visión romántica de la estética del genio, descubre la función estética como componente fundante de la vida y no sólo del arte. Así, en toda producción de artefactos, estén o no guiados por esta función estética, cuando caduca su función utilitaria (como en las ruinas o en los productos industrializados y bien conservados) emerge irremediamente su función estética puramente decorativa y libre de fines externos.

Pero la estética encuentra sus límites a mediados de siglo XX, cuando es cuestionada como estetización de la vida, lo que se agudiza en la situación posmoderna. Givone, en la "Historia de la estética"¹² afirma que la estética es un saber marginal que vino a ocupar el lugar de la retórica, y que ocupar ese lugar tan indefinido en los límites, le permite ver de un modo diferente, cómo son las cosas del mundo, lo que llamamos el real, y desde allí una realidad diferente a la que habitualmente los saberes particulares –sean o no científicos– nos entregan. Así la estética puede predicar sobre el arte con la mayor autoridad, pero también sobre la vida y el mundo por la posición límite que ocupa en la distribución de los saberes. Givone plantea que la posible destrucción de la humanidad por obra de la técnica, pese a ser en sus orígenes una noción complementaria a la de arte, ambas se necesitan para arrojar luz una sobre la otra. La estética se hace así, inestable y hasta superficial, pero comprometida con la ética, para denunciar los desvíos de estetización de la técnica y en última instancia de la vida.

Le cabría así a la estética, entrever qué realidades construyen las diferentes poéticas, qué orientación ostentan frente al crudo y sufriente real de este postcapitalismo imperial, de qué materiales se nutren y cuáles son las posibilidades de la autenticidad del arte y de la vida. Que las obras de arte, no son espejo de la vida real, lo sabemos; pero lo que no sabíamos es que

muchas veces las obras son espejos de una "realidad" figurada por intereses de cualquier orden que no revelan sino algunos aspectos del real y ocultan otros. Teorías del arte que nos "cuentan" cómo es el mundo y la urbe según las realidades artísticas, quitando las posibilidades de mostrar al mundo desde orientaciones que favorezcan su autenticidad, con todas las dificultades que esto entraña pues la autenticidad –al decir de Heidegger– con toda razón, no se descubre sino que se construye. El peligro es entonces la estetización de la técnica y con ella de la vida, oscureciendo lo que en realidad el arte vino a iluminar.

ESTÉTICA ARQUITECTÓNICA, resulta curioso que existan tan pocos tratados sobre el tema. Roger Scruton, el esteta inglés se ocupa del tema en su libro "La estética de la arquitectura"¹³ e indaga cuál es la esencia de la arquitectura, concluyendo sobre la importancia del sentido del detalle y la relación entre la arquitectura y la moralidad. Esa búsqueda de la esencia le permite comparar su teoría, con las diferentes teorías de la arquitectura que anteponen el principio de que "en última instancia la arquitectura es: función, espacio, proporción, técnica, etc.", advirtiendo que la disciplina no se deja absolutizar¹⁴ por una de sus partes o dimensiones. Si como sabemos la estética es mucho más amplia que el arte, más aún, se encuentra en todos los aspectos de la vida aunque no siempre guiando dichos aspectos, como sí ocurre con el arte, tal como lo explicita Mukarovsky, es absolutamente legítimo considerar y proyectar las cualidades estéticas de la arquitectura urbana. Ésta mediante procesos poéticos fabricará realidades a partir del real que pretende interpretar críticamente y completar proyectando, constituyendo un nuevo real (aquí valen las tres mimesis de Ricoeur: mundo prefigurado, acción de configurar, proceso de refigurar) con un fin determinado y como útil social, y no sólo como representación mimética, como le cabe a ese tipo de artes.

ESTÉTICA URBANA, la ciudad no es una obra realizada bajo parámetros estéticos, o guiados por la función estética, sino por otros determinantes: económicos, jurídicos, de uso del suelo, etc. exclusivamente, cada uno de ellos debe ser considerado dentro de un sistema complejo, donde la indeterminación supera con creces las posibilidades de la determinación de sus formas. La estética de la ciudad –si por ello entendemos el concepto– no puede proyectarse y mucho menos diseñarse por anticipado. La historia nos enseña que es imposible anticiparse, los acontecimientos superan todas las previsiones; por ello los planes reguladores o directores del crecimiento urbano tienden al fracaso cuando intentan dominar y controlar los hechos urbanos. Muy diferente es la situación de aquellos sectores o fragmentos de ciudad que sí pueden ser controlados en su configuración formal espacial.

ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA URBANA, sólo podemos trabajar y mantener la tensión entre determinar (dominar) e indeterminar (dejar libertad para el acontecimiento) en la escala en que se opera de la arquitectura urbana; más allá de ella, la ciudad, la metrópolis, es incontrolable desde el punto de vista estético. Sólo tenemos un resultado del libre desarrollo de las fuerzas del poder del capital que puede leerse en clave estética, pero jamás una intencionalidad estética que guíe, por la *función* estética la construcción de la obra. No obstante si hablamos de estéticas operativas, donde la producción –a la que podemos asimilar a la *poiesis*– no es difícil de realizar en estas dimensiones o tamaños, la recepción –la *aisthesis*– es difícil de prever, aunque más sencilla de leer y relevar una vez concluida la obra. En este sentido es meritorio el esfuerzo de Arango y equipo por reconocer el modo de recepción de ciertas arquitecturas en Medellín.

ARTE, palabra clave que encierra un concepto, una categoría, un conjunto de valores, una historia riquísima y que no desarrollaremos en toda la extensión que requiere, pero que es necesario contextualizar

para saber a qué atenernos cuando hablamos de arte urbano por ejemplo. Por arte no entendemos, desde luego, el buen hacer grecolatino de *ars*, que implicaba el conocimiento y el saber hacer de una buena *tejné*, tal como hoy se dice aún “hacer algo con arte”, para designar lo más cerca de la perfección, del modelo ideal que se tiene de algo, desde hacer una pared con toda corrección hasta fabricar una tetera de cerámica con un arte inigualable. Tampoco hablamos del arte representativo de lo real, que produce en base a la mimesis creativa. Los dos conceptos vigentes que nos atañen son: el arte como invención de lo nuevo y como originalidad, y el arte como renovación dentro lenguajes conocidos o paradigmas aceptados por la sociedad, y que por esta misma causa siguen siendo aceptados por su escasa capacidad de mostrar aquel aspecto del real que nos era desconocido o incomprensible y más aún indecible e indecidible. La versión del arte que alcanzó la mayor hegemonía en este siglo, y en gran parte sigue vigente aún hoy, corresponde a la que se instaura irreversiblemente cuando las vanguardias históricas de principios de siglo (y desde Peter Bürger en su teoría de la vanguardia)¹⁵ la entiende como el intento de acercar el arte a la vida, alejándola de la autonomía que había adquirido y cuyas claves son: a) la pérdida de la unidad de la obra en la cual las partes se subsumen en el todo, b) la idea de que los parámetros de proporción, armonía, síntesis, no rigen para valorar una obra, c) se instalan las ideas de creatividad, originalidad y de lo nuevo como valores del arte.

En los últimos treinta años, o tal vez desde los 60 se presenta con mayor énfasis el apotegma hegeliano de la muerte del arte, cuyo mayor representante es Danto con “Después del fin del arte”¹⁶ y las discusiones que genera publicadas en “De la muerte del Arte y otras Artes”.¹⁷ El inicio de esta revista reza:

Con la expresión “fin del arte”, Hegel alude a la convicción de que el arte ya no era capaz en su época, como creía que lo había sido en otras épocas anteriores, de configurar un orden de conocimiento de la experiencia

humana que pudiera equipararse al que proporcionaban la religión o la filosofía.

No olvidemos que Hegel hablaba del arte romántico como última expresión del gran arte clásico, donde el espíritu –la conciencia– había superado a la materia y por exceso de confianza en el espíritu y ser reflexión la filosófica y la religión lo superaban. Pero no avizoraba el arte moderno, donde la carencia de reglas objetivas y el exceso de subjetividad y conciencia se viven como privilegios y no como carencia u orfandad. Pero, en nuestros términos, el arte es incapaz de construir una realidad a partir del real, que de cuenta de éste, de manera inequívoca y convincente, porque este real recubierto de imaginario es pura representación. Le cabe al arte moderno olvidarse del real e inspirarse o recrear a partir del arte y no del real. Para Félix de Azúa no debemos hablar de Arte, con principios universales y metafísicos a cumplir, como en el pensamiento clásico, ni definirlo por el carácter subversivo que le asignaron las vanguardias históricas modernas, sino por lo que sobrevive como praxis poética, con una *techné* en cada práctica, donde un conjunto de prácticas simbólicas –en la mayoría de los casos sin finalidades útiles– generan artefactos que nos hablan de un real donde puede o no estar la crítica del mismo. No habría Arte con reglas y principios generales, sino artes de muchos tipos que expresarían diferentes aspectos del real, cumpliendo determinados fines externos e internos, pero sin aspiraciones de crítica o denuncia como lo imaginaran las vanguardias y con el gran peligro de caer en ser productos pasatistas y de consumo en el peor sentido del término. Y este arte encuentra en la ciudad el lugar democrático privilegiado para su difusión.

La hipótesis del sociólogo F. Crespi,¹⁸ nos habla de un conjunto de saberes particulares, que pretenden explicarnos el sentido del real, pero sólo lo hacen a través de sus significados y por partes, (construyendo una 'realidad' parcial) aunque con afanes de totalidad, creando a nivel social una sublimación que genera la ilusión de comprensión del todo. Dado que

en la conciencia de los sujetos, a través de su capacidad de negación, crean angustia ya que los mismos advierten la imposibilidad del empeño, sólo generan entonces un vacío que es llenado por el deseo subjetivo, como el auténtico motorizador de la acción. La acción de los saberes particulares (sociología, biología, psicología, antropología, etc.) está apoyada en variadas mediaciones simbólicas normativas, consensuadas mediante el lenguaje instrumental. Lo mismo ocurre con el arte, pero a diferencia de los saberes, no pretende agotar la explicación de la totalidad, ni ocluir el “agujero” existencial que cada individuo vive con angustia, su 'realidad' construida a partir de un real, (es crítico de dicho real y sólo remite a otro de sí mismo). Por otra parte, el material con que construye esas 'realidades' es fundamental, a diferencia de los saberes particulares cuyo lenguaje es instrumental. ¿Pero cómo opera la arquitectura, siendo un complejo de varias dimensiones, entre la que contamos registros simbólicos, e imaginarios (Lacan) además del real? Creo que cuando apunta a su dimensión artística puede crear la ilusión de totalidad, pero sin referencia a un *real* escindido (tal como Adorno lo plantea en su *Estética*¹⁹) y que es imposible de referenciar mediante obras unitarias creando para el arte una situación aporética imposible de resolver.

Danto, el filósofo devenido crítico de arte, cuestiona la posibilidad de que el Arte pueda continuar interpretando el mundo real, mediante sus realidades construidas por los artistas. Ya no es la forma superior de la intelección humana, que ha pasado a manos de la filosofía. Al Arte producto de la reflexión de la Estética, sólo es posible verificarlo a través de sus obras, que ya no admiten principios universales que las guíen o funciones estéticas que las habiliten porque incluso la noción de belleza se encuentra alejada de núcleo del arte.

Si a esto agregamos las reflexiones sobre los imaginarios sociales en un mundo virtual, donde la imagen tiene mayor densidad ontológica que el mundo real, es decir que vale más que la cosa, (Baudrillard, Castoriadis, E. Díaz, y otros) las realidades

a construir mediante las operaciones artísticas se presentan con una gran complejidad y contradictorias y con un rol nada claro.

Por consiguiente no es sencillo hablar de arte cuando se habla de arquitectura y tal vez las definiciones de Valéry, A. Miranda, H. Meyer, O. Aicher, y otros nos están advirtiendo –y no están tan equivocados– nominarlas poiesis, actividades poiéticas con una techné específica, quizás sea lo más pertinente para el caso de la arquitectura. Pero cuando de arquitectura urbana se trata, la situación es diferente, por eso continuaremos con el glosario de conceptos para esclarecer las posibilidades de articular lo estético, lo arquitectónico y lo urbano, en la producción de conocimientos sobre la ciudad.

ARTE URBANO, ¿Qué es el arte urbano?

¿Una obra de arte colocada en un contexto urbano, en un lugar público de la ciudad? Podría ser, como la Flor²⁰ de Catalano en el área Recoleta de Bs. As., ¿Pero es una obra de arte la tal flor? Creo que lejos de ello, sólo se la entiende más como una copia abstracta de una flor real. Después se podrá interpretar que 'el autor nos hace ver la vida flor que llevamos y no nos dimos cuenta', o cualquier otra. Creo que los que hablan de arte urbano aspiran a algo más, a que todo el fragmento urbano (o toda la ciudad) sea una obra de arte. Si así fuera ¿a cuál definición de arte nos atenemos? O no hay arte (como ley general o definición de lo que el arte es y debe ser) y sólo hay obras y artistas?; ¿O al arte de la arquitectura y el arte urbano no le caben las generales de las leyes del arte?

Por más que queramos negarnos a la definición del arte, su imaginario está presente, por lo tanto hay que saber a que atenerse. Si bien podríamos decir que "Arte es lo que en su nombre se nos ofrece como tal" o en otros términos "Arte es aquello que en su nombre lo representa".²¹

Liernur, en su artículo dedicado a la Belleza²² en las ciudades y especialmente en Buenos Aires, se afirma en una definición

clásica de arte que toma de Kant; la necesidad de orden, armonía, proporción, etc. Si tomo una definición de arte desde las vanguardias, será ruptura de la norma y otras variables ya explicitadas; si en cambio me inclino por la definición de las artes contemporáneas –o al menos desde los 60– como sugieren Azúa y Danto, lo que se realice será inaugural y establecerá los principios desde los cuales declarar un nuevo concepto de arte que estará permanentemente en redefinición y jamás se anclará en uno definitivo.

Este es el núcleo que constituye el punto de anudamiento más conflictivo de este tema, en el que es tan fácil caer en los esteticismos pasatistas, o en el absolutismo que rechaza cualquier tipo de aproximación –estética o artística– al tema de la belleza. Esto lo reflota Liernur –a partir de Gadamer²³ y Eagleton²⁴– otorgando a la belleza un valor de resistencia a ser absorbida como material de consumo primario y, por su 'dureza', denunciar el carácter de las obras de estéticas pasatistas o consolatorias, que son copias de copias, o renuncian a referenciarse en lo real, como reclamaba Valéry en su tratado de la Poética. La pregunta válida es ¿Cuántas son las personas capaces de leer o experimentar, en estas obras bellas, –que para el psicoanálisis lacaniano oculta, vela lo real y no lo devela– una denuncia sobre las injusticias o irracionalidades de lo real de esa sociedad? Según Bourdieu, no demasiadas y depende del nivel de formación de las mismas. Existe, desde no hace muchos años, una práctica que se plantea como complementaria (o suplementaria en los términos en que lo plantea Derrida: la teoría del Suplemento, por la cual en todo saber existiría un chivo expiatorio originario que le lleva a la ruina y que, para evitarlo, debe ser eliminado): es la Prosaica²⁵, como estética de la vida cotidiana. Entre ambas estéticas se juega la posibilidad de que la belleza cumpla el rol que le asigna Liernur, o quede oculta para la mayoría y sólo se revele para futuras generaciones.

La relación entre Poética y Poiética, categorías y prácticas

Para Aristóteles, *algunas cosas que la naturaleza no puede hacer, el arte las hace o las imita.*²⁶ *Todo arte intenta imitar, completar la naturaleza. La Poiesis, que corresponde a la sabiduría desde las técnicas, un saber hacer (médico, artesano) cuando completa la naturaleza da lugar a la técnica, a la pragmática; cuando no la completa pragmáticamente sino que la imita, aparece el arte, la poética.*

Esta primera afirmación del libro citado, pone en consideración la diferencia entre un hacer mimético y otro productor “que completa la naturaleza”, lo real. El primero es representacional y no por ello reproductor de lo real –hecho por demás imposible hoy– es creador por diferencia con lo real –según Aristóteles– aunque en rigor no podría ser un espejo de la naturaleza porque esta es una construcción –a nivel imaginario– de cada sujeto, en cada sociedad y en cada tiempo histórico. Agrega que “cuando completa la naturaleza da lugar a la técnica, a la pragmática” definición a la que arribará Kant muchos siglos después cuando dirá que el arte se caracterizará por no tener una finalidad útil.

Para Aristóteles *poiein* corresponde a ejecutar, poner algo en obra, producir; si unimos el sentido de *techné* con el de *poiein*, tenemos como resultado saber hacer una cosa, saber poner en obra; luego de aquí se pueden extraer dos conclusiones: *el saber hacer una obra es la obra (sin el armario no tiene sentido la carpintería); la tecne es ya un saber hacer. Dentro de la tecne - poietic existen cuatro géneros: la epopeya, la tragedia, la comedia y la lírica.*

La mimesis es para Aristóteles la esencia del arte. Pero si se tiene la idea de que el arte es una repetición o calco de la realidad, se está haciendo una interpretación vulgar y falsa de Aristóteles. En Aristóteles la imitación es ciertamente repetición pero desde la diferencia, luego esta debe crear, inventar. En la comedia se hace a los hombres peores de lo que son, en la tragedia se los hace mejores de lo que son; estamos hablando entonces no ya de repetición reiterativa sino de repetición

creativa. La tarea del pensador del arte, del creador, consiste en investigar el poder y la debilidad de la cultura. El arte en consecuencia, no puede ser neutral pues trabaja sobre caracteres humanos. La poesía trabaja sobre el obrar humano, es en si misma la experimentación con los valores: la nobleza, la bajeza, el vicio. (de Arango)

La visión diacrónica: prefiguración, configuración, refiguración

En la mimesis hay tres momentos para la producción artística que, como lo analiza Paul Ricoeur²⁷ en *Tiempo y Narración*, son los siguientes:

Mimesis I: Corresponde al caudal cultural en el que está inserto el poeta, el *a priori* cultural, constituido por el mundo de los valores, en el que actúan los hombres tal como son, es el mundo de la praxis cotidiana, la cual no es mas que una manifestación en la acción de la fábula y del mito vigentes en un momento dado en la sociedad. Todos estamos inscritos en una fábula en un momento dado y participamos de unos mitos que hemos creado.

Mimesis II: Es el drama poético mismo con sus leyes internas, en él se presenta el mejoramiento o el empeoramiento de esta caudal cultural, éste aquí se ennoblece, se empobrece o se enriquece. Aquí se construye la trama que hace posible la mimesis I de la cual se nutre. Si existe ruptura entre la mimesis I y la mimesis II se produce lo inverosímil, la deconstrucción, la deformación; el vínculo entre estas dos mimesis será entonces lo verosímil, lo creíble, lo convincente, y estará articulado al imaginario colectivo.

Mimesis III: Corresponde a la relación obra-lector. Este, a partir de la obra, puede llegar a cambiar su obrar. Es el mundo de la recepción, la cual, si es activa, puede incluso afectar la producción de la trama (mimesis II). Aquí, el espectador o el lector (el usuario para el caso de la vivienda) que experimenta el placer de la tragedia se enfrenta a la “catarsis”, o sea a tener que

identificar o conocer lo amado, lo convincente como reacción a lo aceptable, a lo creíble.

Dice Valéry: *Las obras del espíritu, poemas u otras, se refieren únicamente a aquello que dió origen a lo que les dió origen, y absolutamente nada mas.*

En mis términos: hay un real que dá origen a muchas realidades y muchos otros reales a muchas otras realidades y así siguiendo. Ese real es captado por un sujeto y lo plasma en un soporte material (captado por lo visible o audible de su naturaleza) que es otro real, pero un puente para que cada receptor construya realidades, mediadas por la obra del real que dio origen a la obra.

El real o el existente es de todos y para todos, pero un artista captura un aspecto de ese real y le otorga un sentido, un significado (el real es, no tiene significados ni significantes que lo atrapen); cuando hablo del real estoy en lo simbólico produciendo significados y en consecuencia conocimientos de algo que antes no estaba comprendido en el real.

Valéry nos habla de un origen (real general o global) que da lugar a otro real (que motoriza la obra singular) y construye una cosa que tiene una o varias dimensiones, pero que se presenta con ansia de comunicación, aunque sin ánimo de agotar la explicación del real, ni de ser lo que construye una realidad que la agote, y la presenta a todos, que sienten un gran placer de conocer y comprende un aspecto del real que les inquietaba y no podían atrapar y construye una cosa que tiene o cumple el doble rol de ser un nuevo real y una realidad del real anterior.

La teoría (lo más abstracto) habla del real (lo comprende, lo explica, pero no lo agota) que es lo más concreto. Por ello no puede haber teoría que no sea del real, o si son de realidades construidas, se deben tomar como un real (una cosa) e interpretarlo. Tampoco pudo haber un real que se pretenda explicar sin apelar a hipótesis, precomprensiones, en fin teorías acerca de cómo es ese real. De allí la multiplicidad de lo real que las obras de arte con su polisemia

mantienen.

La arquitectura imita el habitar (las formas de vida) dándole formas espaciales arquitectónicamente estructuradas y significativas para desplegar, enriqueciendo esas formas de vida.

Cuando la arquitectura imita las formas construidas de la arquitectura sin observar atentamente si responden a las actuales formas de vida, cae en la mimesis reproductiva y no creativa.

“No podemos pensar en construir sin definir un habitar”.

La visión sincrónica: real, simbólico e imaginario

Lacan nos ha acercado a poder comprender y sobre todo, trabajar con bastante eficacia el problema *quasi* insoluble del conocimiento de la realidad. En primer lugar ha separado tres registros que se anudan al modo del célebre y topológico nudo borromeo; la superposición o consideración de los tres juntos es el objeto cosa que queremos conocer y describir. El primer registro, **el real**, es como decía Kant, incognoscible, porque siempre existirán aspectos de la naturaleza o de la experiencia que quedaran ocultos a nuestra posibilidad cognitiva, pero siempre deberíamos tener presente para evitar caer en la ilusión positivista de que pronto lo conoceremos. Podrá haber un real, o muchos reales en muchos mundos, pero no podrá haber ni una verdad ni una realidad que los atrape. El registro **simbólico** de la cosa nos habla de aquellos aspectos estructurados y mensurables del objeto-cosa en el que todos podemos coincidir y no son opinables: lo que mide, lo que pesa, el color que tiene, hasta el valor de mercado que tiene y ello se hace mediante símbolos que hemos consensuado entre todos antes, mediante el lenguaje instrumental. El tercer registro es el **imaginario**, que posibilita comprender la totalidad incorporando lo que en Kant es el fenómeno, la imagen de las cosas, lo que es opinable, lo que es condicionado desde el inconsciente en el

sujeto y una construcción colectiva de la comunidad, no manifiesta en ella.

Procesos de construcción de realidades a partir de un real

1. El hombre vive en un real, lo siente, lo sufre, lo ignora y lo pre comprende significándolo, todo simultáneamente. De ese real se construye en un proceso autopoietico permanente, una "realidad", un relato, generalmente discursivo, que le posibilita y le permite sus conocimientos, creencias, imaginarios, intereses, etc. Con esa realidad, cargada de valores enfrenta la vida y los acontecimientos.

2. Los especialistas en diferentes ramas del saber construyen, en procesos poieticos intencionados, realidades que nos explican partes del real mediante mediaciones simbólicas normativas (Franco Crespi)—que un determinado campo del saber reconoce—, pero que aspiran a ser fábulas que expliquen la totalidad del real. La conciencia, capacitada para la negación y la crítica, genera en el yo una angustia en lo social, que no puede sublimar.

3. El arte, ante el mismo real, mediante materiales que adquieren una gran importancia porque transmiten significados como tales, construye realidades que no pretenden explicar todo el real, sino aspectos de él. Las obras muestran aspectos del real que nadie vio antes y lo hacen construyendo presentaciones (arquitectura, música, poesía) poieticas que apelan a la sensibilidad humana para captar formas (arquitectónicas, musicales o poéticas) que le ayudan a hacerse figuras (interpretaciones de aquel real que le dio origen).

Espacio público y espacio privado

Pero las estéticas urbanas, ¿Se piensan para los espacios públicos o privados? Pareciera que la respuesta fácil es decir los espacios públicos. En ese caso, ¿Qué rol le cabe a los espacios privados?, ¿Cómo se interrelacionan? y especialmente a los de la vivienda que cubren toda la ciudad. ¿Es

posible pensar las poieticas urbanas incorporando un pensar sobre el hábitat cotidiano y además hacerlo desde su dimensión prosaica, o de estética de la vida cotidiana, como sugiere Katia Mandoky?

Sin mediaciones la tajante división del uso social del espacio, nos ha legado y legitimado ambas formas que responden más a un carácter, o a la dimensión económica y jurídica del mismo; en términos lacanianos sería la dimensión simbólica, que es lo mensurable, lo legislable, lo consensuable. Pero si hablamos de lo que la gente siente o vive en esos espacios, de sus expectativas y sus deseos, que no es ni consensuable de manera conciente, ni mensurable por ningún medio, es esta dimensión, llamada imaginaria desde donde solemos hablar de las cosas. Lo que es, lo que hay, es lo real y sobre ello no es posible predicar como no sea desde las dos dimensiones (simbólica e imaginaria) que hablamos. Lo real mismo ansiamos atrapar lo más fielmente posible, desde el origen de los tiempos. Esa representación de lo real —Mimesis para algunos— expresadas en términos de realidades es inatrapable en su totalidad y es difícil encontrarle su sentido.

Desde esta perspectiva la metrópolis no tiene realidad. Hay exceso de real en ella, para predicar sobre los infinitos aspectos de la misma. Un tal real, apenas puede atraparse por algunas variables científicas y lo demás queda a la buena de Dios. El Urbanismo del siglo XX, ha fracasado en las determinaciones que pueden controlar los múltiples desarrollos de las metrópolis, y apenas logran prever algunas variables, los partidarios del urbanismo sistémico. En cambio, los imaginarios no alcanzan a dar a los propios habitantes una sensación de unidad, o una imagen de la ciudad, sólo registramos fragmentos urbanos y sólo podemos leerlo y reformularlos desde la arquitectura urbana y con la colaboración de múltiples disciplinas.

El intento de las poéticas urbanas, que pretende mejorar la calidad de vida de los fragmentos urbanos, mediante estéticas de la armonía, las proporciones, las escalas (o mejor tamaños) humanas, incluso la belleza

de la ciudad,²⁸ debe ampararse en una noción del arte clásico o moderno de inicios del siglo xx; pero si quiere adherirse a las ideas del arte que instalan las vanguardias históricas y que Peter Bürger²⁹ teoriza con gran precisión, entonces es necesario un arte provocativo que incite a nuevas experiencias del habitar absolutamente innovadoras. Creo que lo que perturba este problema es adherir la arquitectura y la arquitectura urbana a los dominios del arte y no de la poiesis, tal cual lo postulan Antonio Miranda y otros como Otl Aicher. Poiesis que será no sólo productiva sino receptiva, por ser una experiencia activa del sujeto y la sociedad en la que el mismo da todo de sí, desde sus más íntimos deseos hasta sus más caras ilusiones.

Si pensamos en la reformulación del área Puerto Madero en Bs. As. vemos que coexisten edificios de muy buena, buena, o dudosa (por no decir mala o pésima) calidad estética, en un sitio pensado para tener una alta calidad urbana y los resultados en muchos casos, exitosos en cuanto al público que le otorga un significado y asiste a los mismos aunque sean de escaso valor artístico, estético o poiético. La intervención del "Tren de la Costa", por la rehabilitación del ferrocarril cancelado hace años y haciendo de cada estación un pequeño *shopping*, utilizando un lenguaje *kitsch* que presagiaba un éxito de público, fue un verdadero fracaso y nadie atina a saber las causas. Es claro que la gente no se puede apropiarse del mismo al no poder otorgarle un significado creíble y motivante para utilizarlo como sugiere la propuesta.

Los intentos de obtener un único imaginario social para las metrópolis están condenados al fracaso o a un invento sin anclaje en el real. Es necesario comprender que sólo obtendremos imaginarios de algunos sectores urbanos y de ellos, sólo algunos rasgos caracterizarán la totalidad de lo real. Los imaginarios pueden ser sobre cualquier tema, las cuestiones económicas, jurídicas, sociales, culturales. Así, la Buenos Aires del tango y Gardel tiene una imagen del Obelisco y la Calle Corrientes, o el Caminito de la Boca, o el Palermo de Borges, y así algunos otros que cubren toda

la metrópolis. O a ciertos barrios, pero ¿cuál de estos barrios es más Buenos Aires? Ninguno y todos. El mismo ejercicio puede hacerse de México, Bogotá, u otras metrópolis. Con este criterio ¿existen realidades para estos países? No y sí, partes sí, totalidades no. Pero allí pueblan el imaginario otras cosas: la patria, las guerras o batallas, los héroes, etc. que no están en la metrópolis.

Sólo existe como objeto de conocimiento, el fragmento urbano y la disciplina que se aboque a él, debería ser la arquitectura urbana.

El urbanismo es una ciencia social y exacta que opera sobre el objeto ciudad, en aspectos y proporciones diversas; desde luego, la dimensión estética debe estar presente, pero no es la que guía la organización de la ciudad ni el territorio.

¿Cuáles son las actuales interdependencias entre el Espacio Público y el Espacio Privado, en las principales metrópolis contemporáneas de occidente.

Cada vivienda o Unidad Habitativa, constituye un espacio privado donde cada Unidad de Convivencia desarrolla sus actividades y la propiedad privada está protegida y sólo es posible invadirla cuando media una orden del juez y motivos muy fundados de delito para hacerlo. Es así hasta tal punto que puedo matar a quien encuentre en mi propiedad, aunque el que la invada lo haya hecho por error. Pero el espacio cotidiano no escapa a la participación del imaginario y su proyectación llevará la impronta del mismo e interactuará en cada ámbito del hogar cargándolo de significados públicos —en cuanto conocidos por todos—. Si esas actividades de la vida diaria pueden realizarse en esos lugares, contaminados de lo público se cargarán de sentido, de lo contrario apuntaremos a negar la interdependencia entre ambos.

El espacio privado es tal porque en rigor está privado de lo público. Pero lo público penetra como nunca antes, mediante la televisión, el teléfono, la radio, la Internet, los mails indeseables. Podemos eliminar

estos 'adelantos' de la técnica y vivir sin ellos; ¿pero podremos? Tal vez sea más sencillo eliminar las relaciones humanas ya que su presencia nos marca su carencia, pero esta realidad virtual que nos rodea no puede ser eliminada, no por la fuerza de su presencia, sino porque ya se encuentran incorporadas en las subjetividades actuales y su falta nos producirá el mismo efecto que síndrome de abstinencia para los drogadictos y esto nos llevaría a un duelo insoportable, imposible de superar.

En una Unidad de Convivencia habrá un desarrollo temporal de apropiación de la Unidad Habitativa que comienza allí y finaliza en la ciudad, de allí las estructuras homologas que las vinculan.

El niño sale del dormitorio de los padres y va al de los hermanos, luego a partir de los 2/3 años comienza a ir al jardín de infantes y allí empieza una experiencia tan dura que los padres tienen que suavizar de esta experiencia traumática. Luego en la primaria visita a los amigos del barrio que en el secundario se desarrolla plenamente y por último en la universidad aborda el espacio a escala de la ciudad. ¿Pero es hoy la parada final? No, el mundo le espera para continuar sus viajes en el espacio y en el tiempo de las diferentes arquitecturas urbanas que las ciudades del mundo construyen.

En la vida de todo sujeto hay una sucesión de círculos concéntricos como de muñecas rusas (las mamuschkas) que cada experiencia de vida nos ha dejado y que queda in-corporada y oculta por la siguiente, pero todas producen al sujeto urbano, al ser metropolitano, que hoy somos.

explicar este texto es que a medida que avanzamos en el tamaño de la intervención del clip a la obra de arquitectura y el barrio o conjunto habitacional, la dimensión estética, (o función estética) o poética van perdiendo peso y cambiando la cualidad de su participación, hasta ser mínima, salvo que para la ciudad o las metrópolis hablemos de la estética de lo sublime. Pero esta es otra cuestión a trabajar en una próxima investigación.

Conclusiones

Desde el pequeño objeto hasta el gran paisaje, tienen componentes estéticos, que nos permiten apreciarlo, comprenderlo. La diferencia muy importante que intenta

Notas y bibliografía

¹VALÉRY, Paul (1990). "Primera lección del curso de Poética", en Paris, Gallimard (ed.). *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, p.: 105

²ARANGO ESCOBAR, Gilberto y otros (1996).

La poética. De la casa de patio a la casa moderna. Medellín, Ediciones Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín. Facultad de Arquitectura.

³ GUERRERO, Juan Luis (1956). *Estética Operatoria en sus tres direcciones*, Buenos Aires, Losada.

⁴ GARRONI, Emilio (1988). *Voz Creatividad del Diccionario Einaudi*, Roma, Einaudi.

⁵ GRAMSCI, Antonio. (1984). *El materialismo histórico y la Filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

⁶ DANTO, Arthur C. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Ediciones Paidós.

⁷ HENCKMANN, W. Y LOTER, K. Editores (1998). *Diccionario de Estética*, Barcelona, Ediciones Grijalbo Mondadori, p.: 194-195.

⁸ JAUSS, Hans Robert (1986). *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid, Ediciones Taurus.

⁹ AICHER, Otl (1992). *El mundo como proyecto*, Barcelona, Ediciones G.Gili.

¹⁰ LEACH, Neil (2001). *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili.

¹¹ MUKAROVSKY, Jean (1997). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Sección I, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", Barcelona, Ediciones G. Gili, p.: 44-120.

¹² GIVONE, Sergio (1990). *Historia de la estética*, Madrid, Ediciones Tecnos.

¹³ SCRUTON, Roger (1985). *La estética de la arquitectura*, Madrid, Ediciones Alianza Forma.

¹⁴ A esto se le suele llamar hipostasiar.

¹⁵ BURGÜER, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.

¹⁶ DANTO, Arthur C. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Ediciones Paidós.

¹⁷ AZÚA, Félix y otros (2000). "De la Muerte del Arte y Otras Artes"; en *Número 41 Monográfico, Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Abril / Mayo, Barcelona, Ediciones Archipiélago.

¹⁸ CRESPI, Franco (1997). "Estructura y Acontecimiento / Por una teoría del cambio social", *La creación artística*, Ediciones Nueva Visión.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. (1971). *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Taurus.

²⁰ CATALANO, Arq. Donó esta flor de 7 millones de dólares para alegrar la vida de la ciudad de Bs.As. Cualquiera advierte que ante la escasez de viviendas, hubiera sido mas útil invertir ese dinero en ello.

²¹ SARQUIS, Jorge, lamentablemente no tengo la procedencia de la cita, que creo que es del Diccionario de las Artes de Félix de Azúa.

²² LIERNUR, Jorge Francisco (1997). "Arquitectura y Ciudad: ¿para qué la belleza?", Revista Block n.1, Buenos Aires, Ediciones CEAC de la UDT.

²³ GADAMER, Hans George (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós.

²⁴ EAGLETON, Terry (2001). *La idea de cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós.

²⁵ MANDOKY, Katia (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Ediciones Grijalbo.

²⁶ ARANGO ESCOBAR, Gilberto y otros (1996). *La poética. De la casa de patio a la casa moderna*, p.:12. Medellín, Ediciones Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín. Facultad de Arquitectura.

²⁷ RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XX.

²⁸ Revista Block. *Op. Cit.*

²⁹ BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de las vanguardias*, Barcelona, Ediciones Península.