

La noción de ornamento en el proyecto poético actual. La transmutación del Art Decó en los lenguajes contemporáneos

Jorge Pokropek ⁽¹⁾

Resumen: Este artículo pretende aportar al aún abierto y urgente debate sobre la pertinencia de evitar o aceptar el uso de recursos ornamentales en la configuración contemporánea de formas arquitectónicas y objetuales, revisando críticamente la condena impuesta por los ya esclerosados dogmas del Movimiento Moderno que luego fueron renovados por la reacción Neo racionalista posterior a las críticas legítimas de la Posmodernidad. Críticas opacadas por el abuso figurativo de ornamentos empleados desde actitudes caprichosas y trivializantes que traicionaban la configuración del mensaje estético llevándolo hacia el mensaje kitsch.

Creemos que la producción de forma arquitectónica no puede ni debe ser caprichosa o irracional, pero también creemos que una auténtica forma arquitectónica debe proponer una revelación poética renovadora de los mitos subyacentes en las prácticas sociales, estimulando así intensas experiencias estéticas al configurar un habitar poético.

La instrumentación para la enseñanza de los modos poéticos de proyectar nos obliga a revisar hoy la noción de ornamento desde los diversos enfoques críticos actualizados por recientes producciones en las que su presencia parece inobjetable y necesaria.

Es en este sendero crítico donde advertimos que los recursos estilísticos propios del tradicional repertorio Art-Decó parecen haberse transmutado en diversos lenguajes contemporáneos, reafirmando así la pertinencia de su empleo dentro de los lógicos límites de un profundo saber-hacer poético actual.

Revisar la configuración de dichos límites es el objetivo prioritario del presente artículo.

Palabras clave: Art-Decó - ornamento - poética arquitectónica - mensaje estético - lógicas proyectuales poéticas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 196 y 197]

⁽¹⁾ **Jorge Pokropek.** Arquitecto UM. Cursó la Especialización/Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Realizó el Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo de La Universidad de Morón. Especialista Principal en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Magister en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Doctorando

en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (Tesis presentada, esperando defensa). Profesor Adjunto regular de Sistemas de Representación Geométrica, Morfología Arquitectónica y Morfología Urbana en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto de Morfología 2 de la Universidad Nacional de Moreno. Profesor titular de la Especialidad en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesor del Seminario de Morfología en el Doctorado de Diseño de la Universidad de Palermo.

Introducción

La enseñanza tradicional de las acciones proyectuales, en la gran mayoría de los ámbitos académicos, suele sostenerse en un conjunto confuso de criterios dogmáticos apelmazados dentro de teorías del proyecto y teorías de la arquitectura y el diseño apenas enunciados y, por ende, de difícil refutación o revisión crítica.

Estos imprecisos enfoques teóricos suelen, a su vez, traducirse en la elección de un reducido conjunto de materiales de proyecto, en el decir de Helio Piñón (2009), que actúan como ejemplos de buena arquitectura o buen diseño, por estar configurados dentro de lenguajes o idiolectos presuntamente legitimados por fundarse en los principios aceptados del llamado movimiento moderno.

Principios que, por cierto, no son solo estilísticos, ya que pretenden expresar valores de racionalidad, solidaridad, sustentabilidad y eficiencia. En este enfoque básicamente represor pero bien intencionado se condena inicialmente al concepto de ornamento al universo de los recursos frívolos, innecesarios y trivializantes. Contribuye a fundamentar ese enfoque prejuicioso el prestigio de Adolf Loos (1980) y los malentendidos generados por su texto más famoso "Ornamento y delito". En dicho texto Loos se preocupa por deslindar las nociones de ornamento y delito, para evitar caer en el error de considerar que, siempre, ornamento es delito. Cierta ceguera conceptual en numerosos pensadores y hacedores ha evitado advertir el muy sutil uso que el propio Loos hace del ornamento...cuándo cree que su presencia es necesaria. (Vale recordar el horror al vacío de su profusamente decorado American Bar.) En este sentido recordamos con afecto a nuestro maestro, Horacio "Bucho" Baliero, quien sostenía que el proyecto de arquitectura debía buscar hacer de lo necesario algo bello, pero solo con lo estrictamente necesario (Baliero, 1993).

La reacción crítica contra los dogmas esclerosados del Movimiento Moderno fue clasificada como periodo Posmoderno (Portoghesi, 1981). Un período concluido por el agotamiento de la energía de las rebeliones contra lo establecido mediante la paradójica revisión y actualización de los dogmas previos al Movimiento Moderno. En ese escenario resurge la noción de ornamento como posibilidad legítima de enriquecer la expresión de la forma arquitectónica y los objetos de diseño. Un cierto abuso en el uso frívolo y anestésico del ornamento, básicamente aquel que remitía a melancólicos imaginarios de un idealizado pasado ya superado, provocan una comprensible reacción en contra de su empleo y genera

el renovado florecimiento de una actitud proyectual basada nuevamente en los conceptos de sobriedad, síntesis, y racionalidad expresiva, retomando ese famoso pero muy criticable aforismo de Mies van der Rohe: “menos es más”. “Menos es aburrido” contestó oportunamente Robert Venturi (2015), ahora eclipsado por el auge de expresiones generadas bajo los conceptos de minimalismo y diseño paramétrico. Hoy, sin embargo, coexisten con estas tendencias estilísticas (ya que no son otra cosa que lenguajes formales), productos proyectuales clasificables por Omar Calabrese (1999) y Rosalind Krauss (1997), entre otros, como “neobarrocos”. Advertimos, por cierto, que esta extensa categoría abarca personajes aparentemente tan disímiles como Peter Eisenman y Frank Gehry.

En este nuevo contexto la noción de ornamento reaparece paradójicamente traducida en la expresión farragosa de motivos geométricos, líneas, texturas y colores, cuya única razón de ser es la de ayudar a sostener y vehicular un mensaje estético en la arquitectura y el diseño de interiores. En esta acción proyectual legítima vemos, por otra parte, una interesante transmutación lógica de los elementos propios del repertorio Art-Decó. Un repertorio estilístico que siempre nos ha fascinado por su capacidad para expresar con intensidad las lógicas geométricas que rigen el incremento de autorreferencialidad formal y de ambigüedad semántica, requisitos básicos para la configuración del mensaje poético cuya interpretación determina una experiencia estética.

Hoy se corrobora en numerosos ejemplos lo que muchos pensadores sostienen como la deseada tendencia a recuperar la belleza como un valor que mejora la vida. En ese sendero la noción de ornamento debe revisarse y actualizar su uso coherente.

La noción de ornamento hoy

Hace 34 años Marta Zatoryi nos invitaba a participar de sus célebres Jornadas de Ética y Estética. Estas participaciones entusiastas generaron dos ponencias fundantes de nuestro posterior pensamiento proyectual. Una se llamaba “Arquitectura y Trivialidad” (Pokropek, Cravino, 1989). La otra, muy próxima, “Arquitectura y Ornamento” (Pokropek, Cravino, 1991). Los títulos ya explicitan el tipo de preocupaciones que jóvenes recién graduados poseíamos en un periodo de transición en el que el posmodernismo historicista, con su ornamentación narcótica y kitsch, se debatía todavía contra las expresiones generalmente trivializantes de un malentendido minimalismo, que confundía sencillez y pobreza con síntesis formal y ascetismo expresivo. Tres palabras: arquitectura, trivialidad y ornamento. Cada palabra sostiene diversos enfoques y determina muy distintas actitudes frente a los desafíos de proyectar y enseñar a proyectar.

Revisando esos textos iniciales, después de 34 años, descubrimos que los principales fundamentos de nuestras teorías básicas ya estaban enunciados.

Treinta y cuatro años después, en nuestra tesis doctoral (Pokropek, 2022), hemos alcanzado a definir con mayor rigor epistemológico la relación dialéctica entre una Teoría de la Significación Formal, una Teoría Estética sobre el modo poético de regular el estar de las formas, y una Teoría de la Espacialidad Habitable (Pokropek, 2015). Estas tres teorías interdependientes determinan una Teoría del Proyecto Poético que pretende renovar y

mejorar la enseñanza y práctica de los procesos proyectuales que generan los productos configurantes de nuestro entorno existencial, buscando que este entorno estimule un habitar poético para obtener una vida auténtica, según el decir de Heidegger (2019). Es decir, un habitar estimulante que influya positivamente en las acciones del ser en su saber hacerse para justificar el durar de su estar mediante la felicidad de crecer y gozar. Para ello debe evitarse que el ser tienda a trivializarse cayendo en la indolencia de rutinas anestésicas. Un entorno existencial que favorezca un habitar poético consiste en una organización formal que estimule experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones poéticas que incrementen la realidad y redunden en el crecimiento espiritual de los seres que lo habitan. Desde un punto de vista ético sería socialmente reprochable producir formas configurantes del entorno que no posean una profunda y responsable expresión estética.

Pensar que la belleza es una frivolidad innecesaria es sostener un enfoque perverso sobre la condición humana. Una condición humana que solo alcanza la plenitud cuando satisface sus necesidades espirituales o poéticas mediante la producción y consumo de formas bellas. Ahora bien...¿ en qué casos el ornamento tiende a contribuir a embellecer la forma y cuándo, en cambio, la trivializa o empobrece?. Este es el problema central de este particular tema. Pero antes de poder profundizar en él parece necesario aún establecer con mayor nitidez algunas nociones previas.

Parece lógico que si pretendemos renovar la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico mediante la instrumentación de una Teoría del Proyecto Poético debemos revisar y anunciar con rigor la noción de arquitectura buscando establecer un conjunto de conceptos y estrategias tendientes a su óptima producción proyectual.

Es inevitable satisfacer este requisito mediante un breve contraste entre nuestros criterios y los de Jorge Sarquis. Entre sus diversas definiciones Sarquis (2003) remarca aquella que considera la arquitectura como el conjunto de formas espaciales construibles habitables arquitectónicamente significativas (fechas). En esta definición Sarquis establece una serie de requisitos, con los que en principio coincidimos, aunque nos parece que todavía no alude explícitamente a ciertos rasgos formales específicos de la condición de arquitectura.

Es cierto que por extensión la noción de arquitectura puede intuirse en el especial conjunto de las formas espaciales construibles y habitables que admiten calificarse como arquitectónicamente significativas... ¿Pero qué cualidades hacen que una forma diseñada habitable sea arquitectónicamente significativa? Aquellas que parecen incrementar los saberes de la disciplina y mejorar al entorno, descubiertas por el trabajo crítico y el consenso de un grupo de expertos. Sarquis coincide entonces con la actitud del crítico de arte Clement Greenberg (2002) en establecer que solo una mirada experta, alumbrada por una profunda erudición, puede y debe legitimar a una obra como arquitectura significativa, o como arte. Insistiremos en señalar que las cualidades que hacen que una forma espacial construible y habitable sea arquitectónicamente significativa sólo son posibles de alcanzar si dicha forma posee una evidente configuración retórica rítmica-metafórica.

En efecto, toda forma legítimamente arquitectónica puede clasificarse dentro del conjunto de las formas artísticas por poseer los rasgos necesarios para satisfacer los requisitos exigidos para la configuración eficaz de los discursos poéticos que estimulan experiencias estéticas.

Será este el enfoque personal que nos llevará a buscar en las formas diseñadas habitables una configuración retórica rítmico metafórica que la intencione estéticamente, obtenida mediante rigurosos y objetivos análisis semiótico-morfológicos.

Y si esa configuración retórica rítmico-metafórica no existe, o es muy débil, entonces la forma diseñada habitable será clasificada con mera forma edilicia.

En síntesis ¿Qué es la arquitectura?

La arquitectura es una cualidad formal consistente en la organización retórica de una estructura rítmica metafórica que determina la dimensión poética formal de las configuraciones habitables para favorecer en los habitantes un incremento de su dimensión poética humana. Este incremento en la dimensión poética humana que busca satisfacer las necesidades espirituales del ser en su saber hacerse, se obtiene mediante el estímulo de experiencias estéticas intensas, orientadas a desencadenar y liberar al ser por ofrecerle revelaciones poéticas sobre la realidad, incrementándola. Estas revelaciones poéticas tienden a renovar y mejorar los mitos subyacentes de las prácticas sociales dentro de las cuales el ser encuentra su sentido o principio de acción, encaminándose así a existir en una vida auténtica dentro de un habitar poético.

Por cierto, para que esta rigurosa organización retórica de una configuración rítmica-metafórica habitable sea plenamente poética, renovando y mejorando al entorno, deberá ser, también, socialmente solidaria, ecológicamente sustentable, y críticamente situada en su cultura contemporánea.

Asimismo, una eficaz forma arquitectónica emergente del sabio empleo de una lógica proyectual poética sólo alcanzará su mejor calidad si satisface en plenitud las necesidades prosaico-utilitarias inherentes a las prácticas sociales cuyos mitos y ritos debe renovar.

Desde un enfoque semiótico nos apresuraremos a señalar que, para ello, la configuración formal no puede ni debe evitar la lógica satisfacción de los requisitos prosaico-utilitarios, pero buscando minimizar su expresión en un mensaje literal mediante su sublimación poética en el mensaje estético mediante el grupo de significados clasificables como simbólico metafóricos inmanentes, sostenidos por significantes estructuralmente análogos.

En este sendero advirtamos ya que nuestra Teoría de la Significación aplicada al análisis y diseño coherente del mensaje global, expresado por la configuración formal, deslinda del mismo tres mensajes interdependientes: el mensaje estético, el mensaje kitsch, y el mensaje literal (Pokropek, 2008). Veremos como el ornamento puede operar en cada uno luego de profundizar brevemente en la explicitación conveniente de los conceptos que tal noción reúne.

Hasta aquí hemos hablado del ornamento en el contexto del diseño arquitectónico y objetivo, asumiendo que esa noción, existente en el imaginario colectivo de diseñadores y consumidores, tiene cierto consenso, y se refiere siempre a las esquemáticas definiciones que dan los diccionarios:

- *Adorno o motivo decorativo que sirve para embellecer una cosa.*
- *Vestiduras y adornos que usan los sacerdotes en las funciones litúrgicas.*

La primera tiende a coincidir con el consenso general que ve en el ornamento un adorno o motivo decorativo cuyo propósito es embellecer algo inicialmente tosco o carente de atractivo visual. En esta explicación queda subyacente la necesaria aclaración de que tal adorno es una forma externa posteriormente aplicada.

En el imaginario colectivo hay un profundo consenso en percibir al ornamento como un sistema de formas externas que deben adherirse o aplicarse para dar decoro o decorar, es decir, embellecer para seducir y gratificar la mirada. En el proyecto arquitectónico esta acción, por cierto, involucra no solo a las envolventes arquitectónicas sino, fundamentalmente, a los interiores de las mismas, buscando construir atmósferas cargadas de sentido y estimulantes de estados anímico conductuales coherentes con las prácticas sociales que tales espacialidades habilitan o prohíben.

En principio estos objetivos que debe satisfacer el ornamento no parecen ilegítimos, por el contrario, intentar embellecer una forma banal para mejorar su expresión y hacerla más deseable o amable, menos agresiva por la rudeza de su sencillez, es una tarea digna.

Dar decoro es contribuir a configurar una expresión de dignidad o respetabilidad que promueva la aprobación del interlocutor.

En los dichos previos ya se sospecha la raíz del odio al ornamento como elemento superfluo, posteriormente aplicado, que el Movimiento Moderno sustenta con argumentos bastante legítimos por racionales...

Recordemos que el ideal estético del Movimiento Moderno se focaliza en producir formas plenas de sentido y belleza mediante la expresión auténtica de la configuración adecuada para la satisfacción del programa. Un programa básicamente concebido como respuesta prosaico-utilitaria a las necesidades de las diversas prácticas sociales que originan, a su vez, la necesidad de configurar espacialidades aptas para el desarrollo de sus ritos y ceremonias, sostenidos por el conjunto de mitos que dan sentido a la comunidad.

En este último comentario subyacen dos observaciones. La primera es advertir que el Movimiento Moderno, desde su racionalidad recortada o miope, determinó la aparición de un funcionalismo ingenuo, en las palabras de Aldo Rossi (2004), que solo produjo formas edilicias, alejándose así de la arquitectura como arte y provocando la reacción posmoderna que buscaba sustituir las “arquitecturas-pato” por las “naves decoradas”, en el decir irónico y feroz de Robert Venturi (2015).

Nos adelantaremos diciendo que, hoy por hoy, muchas de las producciones más celebradas podrían clasificarse con el raro rótulo de “patos decorados”.

Interesa ahora detenernos en la observación de las necesidades espirituales inherentes al desempeño en plenitud de toda práctica social. Como ya mencionamos, las prácticas sociales determinan ritos y ceremonias que actualizan los mitos o relatos que dan sentido a los seres de una comunidad. Estos mitos o relatos traducidos en ritos y ceremonias específicas a cada práctica social se traducen, a su vez, en configuraciones espaciales aptas para su desarrollo. Estas configuraciones aptas, a lo largo del tiempo y por la mera repetición de los mismos rituales, determinan tipologías arquitectónicas.

Renovar y transformar mediante una revelación poética los mitos y relatos inherentes a cada tipología arquitectónica es la tarea más profunda, difícil y digna de los arquitectos.

Por cierto, ubicar el origen de las tipologías arquitectónicas en su capacidad de traducir mitos y relatos para satisfacer prácticas sociales es una indudable acción superadora de

la actitud de reducir la noción de tipología a una configuración estable para satisfacer funciones básicas.

Volvamos al problema de expresar los aspectos espirituales de los ritos y ceremonias. Observemos ahora la pertinencia relativa de la segunda definición dada por el diccionario: *Vestiduras y adornos que usan los sacerdotes en las funciones litúrgicas*. Es obvio que aquí la noción de ornamento se enriquece con la tarea de expresar, dentro de ciertas convenciones culturales, un conjunto de significados simbólicos y metafóricos inherentes al eficaz desempeño de las prácticas sociales.

Los argumentos hasta aquí esgrimidos parecieran defender el uso del ornamento y evitar condenarlo a un injusto olvido, cuando, tal vez, su presencia, en ciertos casos, es más que necesaria.

En principio podemos afirmar que el empleo del ornamento convencional no debería considerarse delito, aunque, por cierto, solo lo justificamos racionalmente en aquellos casos en lo que es necesario reforzar la expresión del mensaje estético sobre el literal, corriendo el riesgo de traicionarlo cayendo en el kitsch. Recordemos aquí que el mensaje kitsch simula una experiencia estética pero, en verdad, propone una interpretación anestesiante (Pokropek, 2008).

Observemos, por cierto, que en el comentario anterior hemos deslizado la noción de ornamento convencional, lo que presupone la existencia de otros tipos de ornamentos no convencionales.

Para poder clasificar y calificar diversos tipos de ornamentos es prioritario establecer con rigor epistemológico una definición más nítida de tal noción.

Recuperaremos y revisaremos la definición propuesta hace ya unos cuantos años: *Aquí se define como ornamento de un objeto artístico pragmático a aquella parte del conjunto de signos del mensaje global del objeto cuyos significantes no posean significado pragmático alguno, o este sea despreciable* (Pokropek, Cravino, 1991).

Aclaremos ahora que, para nosotros, un objeto artístico pragmático es aquel que debe satisfacer de un modo simultáneo un conjunto de necesidades humanas mixtas. Nos referimos a las necesidades primarias o zoo necesidades: habitar, comer, reproducirse y defecar, junto a las necesidades espirituales o secundarias, que son las que nos brindan la condición humana: ser, saber, crecer y gozar.

Es obvio que las formas arquitectónicas y muchas de las formas objetuales que participan del entorno existencial se encuentran dentro de la noción, aún vigente, de artes aplicadas, deslindándose de aquellas formas prioritariamente utilitarias que no necesitan expresar un mensaje estético para cumplir su principio de acción, entendidas como formas pragmáticas puras, y categóricamente opuestas a las denominadas formas artísticas puras, cuyo principio de acción se satisface por el estímulo protagónico de experiencias estéticas y no pretenden, desde su lógica configurativa intrínseca, satisfacer ninguna función utilitaria, aunque, de hecho, puedan hacerlo. Todos podemos tapar una mancha de humedad en la pared con una pintura de Jackson Pollock... y sustituir así las manchas.

Asimismo, todos podemos apreciar como valor estético el helicoide de un tornillo y su dinámico movimiento sugerido, pero ni la pintura ni el tornillo se producen en función de enfatizar la dialéctica relación de satisfacer los dos tipos distintos de necesidades humanas.

Será desde este enfoque que nuestra Teoría del Proyecto Poético se focaliza en instrumentar los modos mejores de producir formas arquitectónicas y objetuales que sí deban expresar mensajes estéticos y estimular revelaciones poéticas mediante la configuración retórica de una estructura rítmica-metafórica.

Y para cumplir esos objetivos la noción de ornamento es, a veces, necesaria...

Asimismo, vale destacar que aquí hablamos de proyecto poético como un deslinde de la noción general de proyecto, ya que también existe para la producción de herramientas, por ejemplo, una acción proyectual que no busca proponer una satisfacción estética sino un incremento en la eficacia operacional...

Hechas estas aclaraciones volvamos a observar que, para nosotros, desde un enfoque semiótico-morfológico, un ornamento puede conceptualizarse como una parte del conjunto de signos que constituye el mensaje global que la forma expresa, advirtiendo que los significantes ornamentales no deberían denotar o comunicar razones utilitarias para su presencia, justificándose prioritariamente por un valor decorativo en sus connotados simbólico-metafóricos, que buscan estimular una experiencia estética.

Advirtamos, entonces, que una moldura neoclásica, típico ornamento convencional, busca estimular una experiencia estética, aunque también pueda operar para desviar el agua de lluvia de un sector de la fachada u ocultar una luminaria en el interior. Sin embargo, esa moldura convencional, hoy por hoy, luego de la educación general del gusto popular por expresiones formales más abstractas, libres de connotados historicistas reaccionarios, tiende a trivializar y empobrecer la envolvente arquitectónica...y por ello su empleo debería evitarse. Hay soluciones contemporáneas superadoras.

Por cierto, nunca faltará aquel que, desde la soberbia de su ingenuidad, repita, en tono altisonante, que sobre gustos no hay nada escrito...Y que si él paga por colocar en su vivienda ornamentos obsoletos tiene derecho a hacerlo...

Se instala así un debate, todavía abierto, sobre si los arquitectos y diseñadores, imbuidos de profundos valores democráticos, y convencidos del necesario respeto a la alteridad, deben expresar con ornamentos convencionales historicistas los míticos deseos de pertenencia al equívoco prestigio de un pasado idealizado por sus comitentes, sean estos entes privados o estatales. El señor Gómez tiene en común con Stalin y Hitler su amor por las molduras... y paga bien por diseñarlas. No hace tanto tiempo se criticaba duramente al mecenas Constantini por su ambigua actitud: los mismos arquitectos que en un sutil lenguaje moderno, similar al de Álvaro Siza, habían construido el MALBA, luego de ganar un concurso internacional muy concurrido, proyectaban en estilo académico francés un enorme edificio de departamentos para la élite social. Constantini pagaba con gusto la construcción de ambos edificios. La Sociedad Central de Arquitectos que le había dado un premio por su colaboración en promover arquitectura de calidad se arrepintió por escrito... ¿papelón o justicia? Los argumentos esgrimidos en favor o en contra eran, en su mayoría, ridículos. A veces parece frívolo o superfluo discutir por 3 cm más o menos de revoque para configurar falsos sillares, pero es nuestra doble tarea de eficaces proyectistas y éticos profesores el tratar de establecer con algún rigor conceptual la validez o el rechazo del empleo de ciertos lenguajes arquitectónicos básicamente sostenidos por recursos ornamentales. Es cierto que, como sostenían Hegel y Freud todo reprimido es un represor. También es cierto que, como diría Nietzsche (2003), la disciplina y el rigor son

los requisitos básicos de la belleza y la inteligencia. Por otra parte, Albert Camus (1995) advierte: “Un hombre es siempre presa de sus verdades, una vez que las reconoce no puede apartarse de ellas” (p. 49).

La razón de ser de este tipo de artículos es, precisamente, intentar construir con racionalidad y coherencia un conjunto de argumentos factibles de ser interpretados como conocimientos que sostengan convicciones o verdades. Verdades provisionarias, por cierto, pues todo conocimiento es factible de revisión y renovación, no obstante lo cual es necesario para poder orientar en el día a día la enseñanza y práctica del proyecto, suspendiendo brevemente su condición de efímero... Aunque el teorema de Pitágoras no parece tan efímero.

El empleo del concepto de ornamento en la arquitectura y el diseño de hoy, ya sea actual en el sentido de expresar con fuerza los valores fundamentales de nuestro período, o meramente contemporánea, en el sentido de producirse ahora, pero dentro de lenguajes obsoletos, merece nuestra atención de un modo renovado, pues, precisamente, advertimos que la noción de ornamento parece haberse transmutado en la expresión de sobrediseñados recursos tecnológicos que aluden a respuestas ecológicas, buscando así una legitimidad que no se focaliza necesariamente en los valores estéticos emergentes de esas legítimas operaciones retóricas vergonzosamente disimuladas por los prejuicios que todavía tienen los proyectistas. Reiteremos que una eficaz forma arquitectónica no puede hoy no ser sustentable ecológicamente, pero su valor o calidad para reinterpretar y renovar al mundo no se apoya solamente en cumplir ese requisito obvio, sino en el modo poético en el que expresa dicha acción.

Advirtamos ahora que si el ornamento es solo aquella parte del conjunto de signos del mensaje global que pretende connotar los significados simbólico-metafóricos que configuran el mensaje poético prescindiendo o despreciando la expresión de los denotados utilitarios o prosaicos, nos enfrentamos al serio problema de clasificar algunas obras recientes de arquitectura como ornamento puro, ya que estaríamos en presencia de un tipo ornamental plenamente integrado en la configuración formal y que rehúsa, desde su propia lógica de acción, ser clasificado como forma aditiva o adorno.

Como ejemplo evidente podríamos citar el Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, o muchas de sus otras obras, donde una parafernalia de volúmenes cóncavo-convexos colapsa entre sí, interpenetrándose dinámicamente, con una fuerte voluntad escultórica.

Advirtamos ya que en las formas artísticas puras la noción de ornamento no tiene cabida, pues todo el conjunto de partes busca la expresión estética.

Asimismo, en las formas pragmáticas puras, focalizadas en la satisfacción de fines utilitarios, el ornamento sería un mero accesorio que, tal vez, podría entorpecer la expresión de eficacia operativa que la forma utilitaria buscaría manifestar para satisfacer la expresión de su principio de acción.

Pero en la arquitectura y el diseño el ornamento sigue luchando por un lugar expresivo. Herzog y de Meuron, con sus cosméticas fachadas de vidrios grabados con imágenes botánicas, o con la disposición rítmica que enuncia una transformación formal en las tablas horizontales de Ricola, usan y abusan, a veces, de la noción de ornamento.

El mismo Richard Meier, tan neorracionalista, prescinde de los poéticos pero útiles brise-soleil de Le Corbusier para revestir sus fachadas con prolijas tramas modulares cuyo úni-

co propósito manifiesto es revelar la profunda lógica de proporciones que rige sobre el conjunto... Un aplauso para Meier. El ojo entrenado verá en las fachadas moduladas por las retículas de Meier la coherente multiplicación de rectángulos áureos o raíz de 2, así como principios de crecimiento armónico regidos por la serie de Fibonacci. Sin la retícula omnipresente estas lecturas serían difíciles o imposibles. En ese sentido Meier parece un poco más honesto que Loos, quien también diseñaba sus envolventes según dogmáticos trazados reguladores, pero ocultaba esa información para enfatizar su poética generativa del raumplan, una arquitectura que, en principio, se generaba lógicamente desde adentro hacia afuera. Cualquier arquitecto que redibuje una fachada de Loos y busque trazados reguladores los encontrará (Besser; Liebscher, 2014), aunque no se presenten como el ornamento integrado empleado por Le Corbusier en los ritmos de los parteluces de La Tourette.

Es bastante evidente que estos ornamentos integrados que buscan revelar la expresión de las lógicas geométricas de control formal que regulan la producción de las operaciones retóricas que determinan las estructuras rítmico-metafóricas configurantes de la dimensión poética formal, son legítimamente necesarios en el proyecto poético de la forma arquitectónica por el modo eficaz de incrementar la autorreferencialidad formal y la ambigüedad semántica.

No nos parece, en cambio, que los ornamentos aplicados, ya sean de origen historicista, orgánico o geométrico abstracto tengan el mismo rango de legitimidad... aunque hay honrosas excepciones. Es, tal vez, el caso de Sou Fujimoto en la Casa de la Música en Budapest (Figura 1). Allí este joven arquitecto genial propone un cielorraso de miles de pequeñas y puntiagudas hojas metálicas que evocan un dorado bosque otoñal. Sin este recurso ornamental la espacialidad arquitectónica sería, posiblemente, más tosca. La metaforización de las hojas otoñales conecta el cielorraso con los árboles ubicados en el perímetro exterior al Gran Salón de la planta baja. El bosque externo continúa así en el interior. El efecto, por supuesto, se complementa con la rítmica repetición de cilindros verticales o columnas que perfectamente remiten a los ilimitados árboles externos. Es el vibrante ritmo metafórico el que continúa entre afuera y adentro aludiendo a una música global que poetiza al paisaje.



Figura 1. Casa de la Música en Budapest, Sou Fujimoto
Fuente: <https://www.archdaily.cl/cl/975712/la-casa-de-la-musica-de-sou-fujimoto-en-hungria-abre-al-publico>

También es obvio que en los casos presentados por genios como Robert Venturi, o Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, el uso del ornamento aplicado está sumamente legitimado por su enorme capacidad para trascender la trivialización propuesta por la forma y, en cambio, potenciar el mensaje estético a través de la operación retórica que les permite, precisamente, el empleo crítico de los significados convencionales que están revisando para su renovación y transformación. Ejemplo sublime es el que presenta Venturi en la envolvente y los interiores de la famosa casa para su madre, donde las molduras convencionales se transmutan en un repertorio renovado que se tensiona dialécticamente con los estilemas del Movimiento Moderno presentes simultáneamente... Pero no todos son tan capaces como Venturi o Machado y Silvetti para poder renovar y transformar la lectura impuesta por las molduras aplicadas...

Profundicemos ahora en la legitimidad en el uso de ornamentos adoptando otros enfoques y revisando conceptos todavía no explicitados.

Oportunamente señalamos que nuestra Teoría del Proyecto Poético se sostenía en la relación de interdependencia dialéctica entre una Teoría Estética sobre el modo poético de regular el estar de las formas, una Teoría de la Significación Formal, que permitía analizar y diseñar las características del mensaje global que la forma expresa, y una Teoría de la Espacialidad Habitable, que evaluaba el modo en que las cuatro configuraciones espaciales arquetípicas (Pokropek, 2015) determinaban el estímulo de emociones y conductas específicas según las lógicas poéticas que regulaban la relación coherente entre sus partes. Detengámonos brevemente, entonces, en uno de los principios básicos de nuestra Teoría Estética. Nos referimos, por cierto, al Principio de Perfección por Consistencia. Un principio que ya sostenía Aristóteles al insistir en sus argumentos sobre el nivel de perfección que alcanzaban las formas cuando su configuración material se acercaba a la expresión diáfana de su principio de acción.

Es obvio que un clavo, un hombre y una catedral, tienen distintos principios de acción y, por ende, distintos niveles de perfección que no admiten una comparación ingenua. Para César Aira “el mejor Cortázar es un mal Borges” (Alfieri, 2004, p. 40). Nietzsche (2009) sostenía que una cerilla seguía siendo insignificante, aunque con ella se pudiera incendiar una ciudad completa. Una catedral mediocre sigue siendo más importante que un clavo perfecto.

Aclaradas estas cuestiones que ya han gastado la energía de filósofos diversos, conviene concentrarnos en el modo en que el ornamento, ya sea integrado o aplicado, convencional o abstracto, puede incidir en la calidad configurativa de la forma arquitectónica.

Siguiendo a Aristóteles (1982) recordaremos las diferencias fundamentales entre esencia y accidente.

La esencia de una forma consiste, precisamente, en aquello que hace que la forma sea lo que es y no otra cosa. Louis Kahn decía: “la rosa quiere ser una rosa”.

El accidente, en cambio, es un término que refiere a las decisiones contingentes, laterales y particulares, que permiten materializar la expresión de cierta esencia a través de la configuración de alguna sustancia para satisfacer la demanda y el deseo de la presencia de dicha esencia. Los accidentes, en rigor, son las decisiones del diseñador.

Necesitamos una mesa. Existe un consenso cultural sobre la esencia de la forma mesa. Nosotros decidimos cómo configurar una mesa que, a lo mejor, renueve y mejore la no-

ción de mesa, sin traicionarla. Si es de madera o metal, con cuatro patas o doce, circular, trapezoidal o cuadrada, son decisiones que participan del universo de los accidentes. Estos accidentes sólo son consistentes si colaboran eficazmente en la expresión de la esencia o principio de acción. Serán inconsistentes cuando perturben esa expresión diáfana de la esencia o tiendan a pervertirla.

Es entonces obvio que la presencia de ornamentos dentro de la configuración de la forma arquitectónica sólo podrá legitimarse cuando contribuyan de modo necesario a enfatizar la esencia, en este caso, del mensaje estético específico que la forma busca comunicar.

Parece innecesario a esta altura de nuestro discurso enfatizar que un ornamento no debe confundirse con una operación retórica destinada a embellecer o enfatizar una percepción estética de la forma, aunque, tal vez, una operación retórica arquitectónica, básicamente traducida en operaciones de simetría sobre la configuración geométrica y material, decide enfatizar su acción mediante su configuración concreta como figura ornamental.

Hablar de la dialéctica entre la libertad y la represión mediante recursos arquitectónicos dentro de un proceso de metaforización rítmica, puede necesitar el empleo de tramas modulares que, en el decir de Algirdas Greimas (1994), evoquen la noción de ley represiva y, entonces, la ruptura o cambio de ley se puede interpretar como “liberación”. Las obras de Alvar Aalto explican esto antes de los discursos semióticos. Pero en estas operaciones retóricas sobre la forma arquitectónica para dotarla de una estructura rítmica-metafórica que vehiculice el mensaje estético y provoque una sucesión de estados emocionales, no siempre es necesario el uso de ornamentos.

Sin embargo, a veces, la protagónica condición prosaico-utilitaria de los programas que debemos satisfacer nos obliga a justificar su racional empleo.

Tal vez el ejemplo más obvio sea la solución adoptada en Buenos Aires para construir dentro de la ciudad y en el corazón de un barrio residencial consolidado un hermético palacio neoclásico cuya moldurada envolvente esconde, como máscara eficaz, la pueril acumulación de tanques de agua y cañerías que abastecen al conjunto urbano.

Una infraestructura operativa que, como las centrales eléctricas, parecía necesitar un conveniente camuflaje expresivo. Advirtamos que si en ese momento de la historia se hubieran seguido los dogmas del Movimiento Moderno, como sucedió más tarde, hoy, en ese lugar, tendríamos una acumulación explícita de formas utilitarias que estarían muy lejos de satisfacer los deseos de configurar una ciudad visualmente armónica.

Los autos tienen carrocerías que enmascaran sus motores y accesorios operativos. ¿Acaso la carrocería de los autos es un mero ornamento? En rigor no. Tanto las carrocerías como las fachadas arquitectónicas son las envolventes lógicas que permiten responder a una relación entre el interior y el exterior. Es obvio que las carrocerías de los autos actuales no pueden clasificarse como un mero ornamento sino como la envolvente coherente y expresiva de un sistema de significados inherentes al valor conceptual de dichos vehículos. Pero en la historia del diseño automotriz aparecen carrocerías con insólitas aletas que remiten a naves espaciales ¿Esos gestos no eran puramente ornamentales? La simétrica envolvente humana también oculta la asimetría de los órganos y su heterogeneidad.

El Ornamento y los Principios Poetizantes

Nos parece necesario profundizar aún en algunos conceptos relativos al valor estético de la forma arquitectónica y el modo en que debemos incrementarlo.

Nuestra Teoría del Proyecto Poético tiene como rasgo dominante la enunciación de Trece Principios básicos para poetizar con eficacia la forma arquitectónica buscando así el incremento de las dimensiones poéticas formales y humanas (Pokropek, 2022a).

No parece oportuno o pertinente extendernos aquí en la consideración de los Trece Principios Básicos (Pokropek, 2022b). Nos limitaremos a enfatizar la decisiva importancia de cumplir con los iniciales, ya que aunque sean todos interdependientes, algunos tienen mayor responsabilidad en la configuración de la dimensión poética formal, es decir, en la capacidad de la forma para renovar y mejorar al mundo.

En otros textos ya hemos dicho que poetizar consiste, simplemente, en producir una forma dentro de un lenguaje, buscando el incremento de su autoreferencialidad sintáctica, es decir, de la intensidad con la que la forma llama la atención del interpretante sobre el modo en que ha sido configurada. Este incremento de la autoreferencialidad sintáctica tiende, a su vez, al incremento de la ambigüedad semántica, alejando las interpretaciones simbólico-metafóricas de los denotados prosaico-utilitarios. Asimismo, la satisfacción de estos requisitos determina un estímulo en el interpretante de emociones y conductas coherentes con la interpretación del mensaje estético.

Para que la poetización formal suceda, satisfaciendo los requisitos básicos de todo mensaje estético, es menester emplear lógicas configurativas basadas en los Principios de repetición y paralelismo entre significantes y significados, similares a los empleados en la poetización literaria. Esta acción configurativa determina, en rigor, una organización retórica de las partes del mensaje que evitan o trascienden sus capacidades informativas, normativas o consolatorias, buscando, en cambio, determinar una estructuración rítmica-metafórica que satisfaga los requisitos poéticos.

Resumiendo digamos que los principios poetizantes básicos son el Principio de Autorreferencialidad Sintáctica, el Principio de Ambigüedad Semántica, y el Principio de Organización Retórica Rítmico-Metafórica.

Observemos que estos tres principios poetizantes, comunes a todas las formas artísticas, actúan en un nivel estructural abstracto o conceptual. Para su traducción material eficaz es menester emplear otros principios.

Hemos hablado ya del Principio de Consistencia Formal que determina el Principio de Acción entre las partes y el todo, en función de la selección del modo en que esas partes se eligen para determinar un todo coherente con la razón de ser del conjunto configurado para la renovación del mito subyacente de ciertas prácticas sociales. En síntesis, este principio busca la perfección formal acercando la configuración hacia la mejor satisfacción de su principio de acción. Existen también otros tres principios poetizantes fundamentales de satisfacción prioritaria para mejorar la calidad arquitectónica.

El Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal es aquel que tiende a configurar la forma en función de evidenciar la tensión dialéctica entre opuestos categóricos, buscando la mención simultánea de los mismos en una síntesis efectiva. Lo recto y lo curvo, lo ortogonal y lo oblicuo, lo farragoso y lo esquemático, como ejemplos sintácticos, pero también,

lo masculino y lo femenino, lo represivo y lo libre, lo profundo y lo superficial, como ejemplos semánticos. Según Venturi (2015) este principio se identifica cuando durante el análisis formal se emplea la palabra “aunque”. Como ejemplo habla de la Ville Shodam de Le Corbusier, que puede leerse como un cubo cerrado por sus esquinas, Aunque abierto por sus caras... Es muy obvio que este principio poetizante es el actor fundamental para el incremento de la autoreferencialidad sintáctica y de la ambigüedad semántica.

En segundo lugar siempre analizamos el Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa. Este principio consiste en lograr minimizar la expresión denotativa de las funciones utilitarias de ciertas entidades formales para, en cambio, reforzar la expresión de los significados intrínsecos a esas formas. El ejemplo recurrente es el uso de cilindros idénticos que operan como columnas, barandas o chimeneas. Observemos que el concepto de ornamento puede aplicarse aquí para minimizar con éxito la expresión de denotados operativos-funcionales, buscando, en cambio, enfatizar rasgos formales que lleven a procesos de abstracción que, a su vez, conduzcan a posibles metaforizaciones.

Para Josep Muntañola (1981), la noción de Lance Poético aristotélica se corresponde con la tercera categoría poetizante de Robert Venturi (2015), muy mal traducida como "el elemento convencional". Para nosotros, este principio poetizante fundamental debe entenderse como Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica. En efecto, este principio es muy importante porque en él se cifra la posibilidad de renovar y mejorar la realidad mediante una reinterpretación crítica de los mitos que sostienen ciertas tipologías. Cómo señala Muntañola (1981), Le Corbusier renueva la noción de casa cuando pone el jardín en el techo y levanta la forma con pilotis. La noción de ornamento opera legítimamente en este principio sólo cuando se manifiesta como una obvia relectura crítica de su empleo anterior convencionalizado. Ya hemos mencionado en ese sentido las operaciones retóricas de Venturi y Machado y Silvetti. Una súper moldura que por su dimensión absurda opere como alero eficaz puede ser ejemplo, también, para este caso. Un ejemplo ya gastado por las travesuras de la posmodernidad... Pero hoy seguimos asistiendo a respuestas proyectuales que son puramente ornamentales... y triviales. La Biblioteca Tianjin Binhay, de los famosos miembros de MVRDV nos propone anaqueles curvos e inaccesibles, con lomos de libros falsos (Figura 2). El hambre en el tercer mundo no parece reflejarse en esta desaforada escenografía cuya poética ética está muy alejada del profundo sentido propuesto por Louis Kahn en Exeter. Recordemos que en el hall central de Exeter, como bien explica Miguel Ángel Roca, uno se siente abrumado por la infinita presencia de los libros que representan al conocimiento humano, exigiendo responsabilidad en el momento de seleccionar autores para nuestra lectura. No podemos leer todos los libros en una vida, pero están ahí, y debemos elegir libre y responsablemente cuáles nos nutren mejor. En el caso de MVRDV se nos propone, en cambio, la pura resignación. No solo los libros son inalcanzables, también son absoluta apariencia. Mejor será que busquemos anestesia en la televisión. La biblioteca solo se nos ofrece como máquina apabullante. Y, por cierto, este discurso se sostiene básicamente con recursos ornamentales.

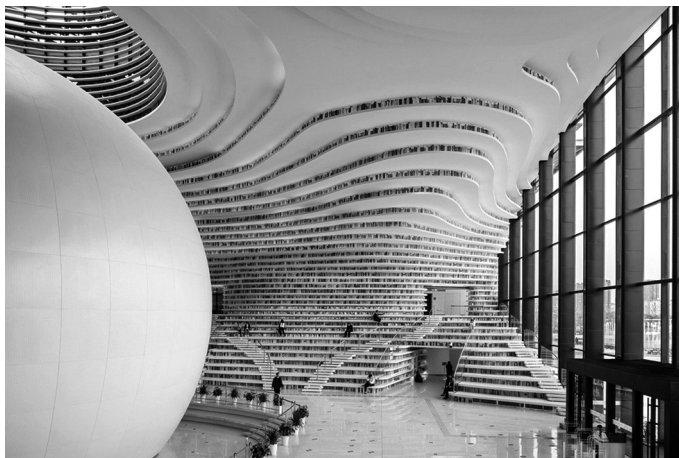


Figura 2. Biblioteca Tianjin Binhai, MVRDV.

Fuente: <https://www.archdaily.cl/cl/893549/biblioteca-tianjin-binhai-mvrdv-plus-tianjin-urban-planning-and-design-institute>

El ornamento no tiene ética. Es un puro instrumento para comunicar. Somos los productores de formas los que debemos construir una ética para parir una sólida estética.

Digamos, en resumen, que el ornamento puede actuar legítimamente dentro de la configuración del mensaje estético cuando se presenta como ornamento integrado y busca incrementar la autorreferencialidad formal y la ambigüedad semántica. El ornamento aplicado, si además es convencional e historicista, es ideal para configurar el detestable discurso kitsch, anestesiante y consolatorio, que los diseñadores con convicciones éticas deberíamos intentar evitar. Reconocemos, por cierto que un mal kitsch siempre es mejor que un mero mensaje literal. En estos casos el ornamento tiende a justificarse para minimizar una expresión formal que sería totalmente banal sin su presencia. Pero recurrir a su empleo es solo recomendable como último recurso. Recordemos que el ornamento convencional historicista, traducido básicamente como molduras, tiende a trivializar la forma al perturbar la expresión de su esencia o principio de acción. En el caso de la expresión del mensaje literal, el ornamento es el único mecanismo que busca impedir una lectura prosaica obvia, su presencia, sin embargo, se lee a veces como una traición del principio de acción legítimo de esa forma utilitaria, que posee, tal vez, una belleza intrínseca por la coherente relación entre sus partes. Es como pretender decorar un clavo.

El ornamento arquitectónico u objetual es un recurso comunicativo válido, insistiremos en este concepto, pero al igual que en el empleo excesivo de recursos retóricos, no garantiza la poetización eficaz de la forma.

Toda práctica social merece ser revisada y renovada por las configuraciones espaciales arquitectónicas que permiten o prohíben las conductas inherentes a los ritos y ceremonias que las constituyen.

El empleo de ornamentos debe y puede colaborar positivamente a estas renovaciones solo si su presencia incrementa la dimensión poética formal de las configuraciones necesarias para estas prácticas.

Toda ética se traduce en una estética. Toda ética selecciona el modo en el que pretende reconfigurar al mundo. El ornamento, como la sal, debe emplearse con sabiduría, medida y proporción. Su presencia mejora o arruina el sabor de la forma.

La Transmutación del Art-Déco en los lenguajes contemporáneos

El revolucionario Walter Gropius (1957), primer director de la Bauhaus y protagonista generador de muchos de los dogmas del movimiento moderno, explicaba sus convicciones en diversos aforismos reunidos en su popular texto *Alcances de la arquitectura integral*. Entre esos aforismos recordamos particularmente uno: “El estilo es no tenerlo”. En esta frase se cifra el deseo purificante de producir proyectos totalmente liberados de los rasgos estilísticos aún vigentes y promovidos por las academias de Bellas Artes. Recordemos que para las pretensiones éticas y conceptuales de los *Pioneros del Diseño Moderno* (Pevsner, 1958) los productos del mismo no deberían poder caratularse dentro de un estilo formal por ser superadores de esa noción obsoleta... Ya sabemos que el sagaz Philip Johnson desenmascaró la torpeza ingenua de esa soberbias pretensiones cuando organizó la más célebre de las exposiciones del Movimiento Moderno, rotulándolo como “Estilo Internacional” (Hitchcock; Johnson, 1932).

En el ecléctico período posmodernista, donde neo-racionalistas e historicistas pasaban de un bando a otro según sus evoluciones personales o el tipo de sus encargos, quien esto escribe empleaba el eslogan de Gropius como feroz ironía... el estilo es no tenerlo... ya que cualquier respuesta formal podría, tal vez, ser la más adecuada.

Machado y Silveti, grandes arquitectos y profundos pensadores, afirmaban por escrito y con muy sólidos argumentos que su tarea no era adoptar y desarrollar un lenguaje formal específico que los representara como estilo personal, sino que, por el contrario, el trabajo éticamente responsable debía consistir en estudiar y desarrollar los diversos lenguajes en uso, buscando el más adecuado según cada caso.

En rigor, hoy los avances en Semiótica y Morfología arquitectónica nos permiten admitir que todo conjunto de signos articulados en un lenguaje tienden a semejarse a la noción de estilo, idiolecto o poética específica, pudiendo ser de empleo muy popular y prolongado, o de uso casi exclusivo de algunos artistas o diseñadores en periodos cortos.



Figura 3. New York University Global Center for Academic and Spiritual Life, Machado y Silvetti.

Fuente: <https://archinect.com/news/bustler/6172/aia-announces-the-topaz-medallion-whitney-m-young-jr-and-kemper-awards>

Todo estilo no es otra cosa más que un repertorio más o menos acotado de rasgos formales repetibles que guardan entre sí ciertas lógicas de coherencia sostenidas básicamente por similares operaciones de simetría en su origen configurativo, y modos de articulación o asociación en grupos expresivos. Estos rasgos formales definibles como estilemas determinan, precisamente por su presencia y lógica de articulación, un vocabulario o lenguaje capaz de expresar con eficacia algunos conceptos disciplinares, vehiculizando en sus connotados, asimismo, ciertos significados simbólicos-metafóricos. Cuanto más amplio es el repertorio de estilemas, entendidos como palabras, y más rica sea la lógica gramatical que puede articularlos, mayor será la capacidad expresiva y comunicativa de ese lenguaje y, en consecuencia, más intensas y profundas las respuestas emocionales que puede estimular en sus intérpretes.

Los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo, decía Ludwig Wittgenstein (1993). Y será desde ese enfoque que George Orwell (2010) propondrá en 1984 un régimen totalitario donde se impone el uso de una neolengua en la que, deliberadamente, se eliminan palabras como libertad. Sin la palabra es casi imposible establecer el concepto, y este concepto, a su vez, es mutilado o configurado según las capacidades connotativas de cada palabra, morfema o estilema. Steven Pinker (2003), sin embargo, señala que estos límites impuestos por el lenguaje son bastante flexibles, ya que las diversas culturas, para evolucionar, construyen nuevas palabras para nuevos conceptos en un proceso continuo... Por cierto, el arte, nos dicen los filósofos, es el intento del ser para decir lo indecible y pensar lo imposible. Y serán precisamente los procesos poetizantes aquellos que buscan trascender los límites de lenguajes o estilos expresivos mediante la ruptura de las expectativas habituales, lograda por eficaces operaciones retóricas.

Ahora bien, desde estos argumentos previos es factible sostener que un estilo o lenguaje podrá considerarse más rico en su capacidad expresiva cuanto mayor sea el nivel de abstracción conceptual que sus estilemas permitan...

Asimismo, cuando los estilemas de un estilo ya poseen rasgos y significados excesivamente determinados y acotados, disminuyendo su capacidad connotativa, la expresión convencionalizada se acerca al mensaje informativo y se aleja del estético o poético.

Es por ello que los estilemas altamente abstractos del vocabulario básico del Movimiento Moderno, basados en la exhaustiva puesta en valor expresivo de entidades formales esenciales que buscan comunicar sus más puros rasgos geométricos, como el punto, la línea, el plano y el volumen (recordemos a Kandinsky), tienen lógicas ventajas poetizantes sobre los estilemas tan convencionalizados del repertorio *Beaux Arts*, reelaborado de las tradiciones grecorromanas. Y será merced a esta extensa hipérbole argumentativa donde encontramos las razones por las cuales el repertorio estilístico del Art-Déco parece hoy transmutarse en las figuras ornamentales integradas de muchos proyectos recientes y exitosos.

Ya dijimos en la introducción que es el Art Decó aquel estilo cuyo repertorio de elementos expresivos más se acerca a los niveles de abstracción del Movimiento Moderno racionalista, así como de las variantes expresionistas y organicistas, pues permite en todos los casos enfatizar la presencia de las lógicas geométricas de control formal que regulan las relaciones armónicas entre las partes, determinando sus ubicaciones, roles, proporciones y medidas. Esta acción expresiva sobre el mecanismo poetizante, similar a la rima, es la que incrementa la autorreferencialidad sintáctica y la ambigüedad semántica. Asimismo, las figuras ornamentales del Art Decó, por su propia naturaleza abstracto geométrica, sostienen con diaphanidad connotados simbólico-metafóricos intrínsecos a ellos y, por ende, no devaluables. Las líneas curvas y onduladas, por ejemplo, remiten a lo femenino y a la fluidez del agua o del viento. Las líneas rectas repetitivas proponen evidentes ritmos contrastados con la presencia de sistemáticos quiebres oblicuos. Las líneas radiales aluden a amaneceres y ocasos, pero también a los procesos de irradiación desde un foco hacia la periferia. Las molduras prismáticas escalonadas hablan del crecimiento, la transformación y la montaña. Cuando adoptan la forma del abanico aluden convencionalmente a las fases de la luna.

Juan Manuel Bergallo y Marina Tarán (1986) nos decían:

El Art Deco no adoptó casualmente un ornamentalismo geométrico, anti figurativo, considerado ancestralmente como un soporte para la meditación y nunca como un reflejo del mundo existencial, que era necesario cambiar. Y esto es lo que el Art-Decó pretendería: llamar a la reflexión sobre formas de vida y estados, o de cosas que se modificaban y evolucionaban rápidamente, iniciando una nueva era. Casi todo el lenguaje ornamental haría referencia a esa idea de nacimiento e inicio de un camino nuevo para la humanidad, tal como lo demostrarían ciertas figuras del catálogo, según su interpretación simbólica básica (p. 34).

Observemos que este repertorio formal muy exitoso en las escenografías cinematográficas para connotar modernidad con lujo y prestigio, antes era básicamente un aditivo superfi-

cial, un sistema de adornos aplicados... Hoy, en cambio, tiende a fundirse profundamente en la generación formal total.

Observemos, por ejemplo, el muy actual ornamento fractal propuesto por Daniel Libeskind para la envolvente caóticamente plegada de su increíble museo Victoria y Alberto. Obra en la que Libeskind establece una relectura crítica de la espiral optimista de Wright para el Guggenheim de Nueva York.

Otro posible ejemplo de una envolvente neo-Art-Decó es el que ofrece el muy reciente edificio para Montblanc, del estudio de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, quienes proponen una caja de hormigón negro, ciega, pero texturada con un conjunto de líneas verticales de recorte oblicuo y escalonado que remiten metafóricamente a las superpuestas siluetas de un paisaje montañoso. (Figura 4)

Desde ya las incesantes curvas y diagonales empleadas por Zaera Polo en Yokohama, o por Zaha Hadid y Frank Gehry en obras numerosas, trascienden el empleo ornamental al configurar protagónicamente las espacialidades así determinadas, advirtiendo, sin embargo, que en muchas ocasiones parecen alejarse de la arquitectura para proponerse como esculturas recorribles que rehúsan deliberadamente mencionar alguna relación con la escala humana.

Toyo Ito, en su *Pabellón de Serpentine*, y en otras célebres envolventes, metaforiza con trazados fractales el dibujo sugerido de árboles desnudos superpuestos. Gesto muy copiado en nuestra Buenos Aires. ¿Acaso ese vocabulario no remite al Art-Decó?

Parece ocioso mencionar a Mario Botta y sus claros vínculos con Carlo Scarpa (Figura 5), pues muchos de sus estilemas farragosamente reiterados en apretados ritmos que juegan con la construcción de sombras son, evidentemente, reelaboraciones maduras y exquisitas de las imágenes propias del estilo. En ese mismo sendero tenemos la casa Ennis, de Wright, donde el omnipresente ladrillo textil configura el ideal del concepto de ornamento integrado, según tal lo manifiesta su autor en el célebre *Testamento*, libro que reúne y resume su pensamiento. Advirtamos, por cierto, que la casa Ennis aparece reiteradamente como escenografía futurista en variadas películas, entre ellas *Blade Runner*, donde Ridley Scott construye una ciudad pesadamente neobarroca con ornamentaciones descomunales y narcóticas.

Comentario final

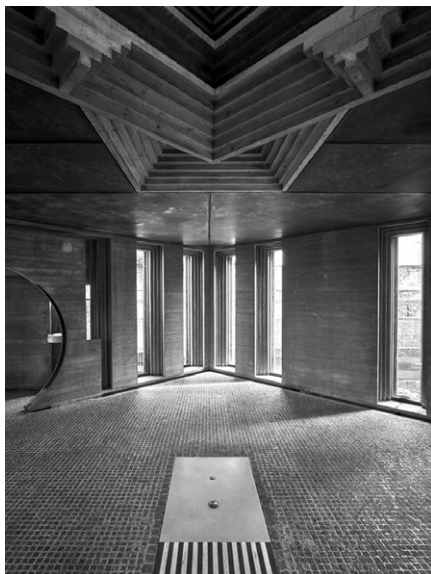
La condena hacia el empleo de ornamentos por el puritanismo retrógrado de algunos teóricos y maestros del Movimiento Moderno debe revisarse, pues esos mismos maestros, cuando les parecía conveniente para expresar mejor ciertas ideas, no dudaban en acercarse a respuestas que hoy podríamos calificar de caprichos formales.

Tampoco, por cierto, nos arrojarémos a la tendencia dionisiaca de embriagarnos con la proliferación de mensajes kitsch mediante el fácil empleo de ornamentos convencionales, evitando la tarea responsable de proponer un mensaje estético desde una profunda mirada ética que renueve poéticamente al mundo, exigiendo el trabajo de la interpretación crítica que se traduce en experiencia estética auténtica.

La trivialidad en la expresión arquitectónica puede y debe ser combatida con figuras ornamentales, ya sean integradas o aplicadas, pero la trivialidad solo se da cuando confundimos síntesis con sencillez y ascetismo con pobreza.



4



5

Figura 4. <https://www.wernersobek.com/projects/montblanc-hamburg/>

Figura 5. Tomba Brion, Carlo Scarpa
<https://www.inessabinenbaum.com/carlo-scarpa>

Bibliografía

- Alfieri, C. (2004). “El mejor Cortázar es un mal Borges”. Entrevista a César Aira en Revista Ñ, suplemento de Clarín, 9 de octubre de 2004
- Aristóteles (1982) *Metafísica*. Madrid, Gredos
- Aristóteles (1992). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos
- Baliero, H. (1993) *Arquitectura: la mirada desde el margen*. Buenos Aires, FADU-UBA
- Bergallo, J. M.; Tarán, M. (1986) El Art Decó en Córdoba. En: *Summarios* Año 9, nº 105, pp. 26-36
- Besser, J.; Liebscher, S. (2014). “Loos: The Life. The Theories. Analysis of the Villa Muller”, University of Bath from: Technical University of Dresden
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza editorial
- Greenberg C. (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Greimas, A.; Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno
- Gropius, W. (1957) *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: Ediciones La Isla
- Heidegger, M. (2019). *Ser y tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Hitchcock, H-R.; Johnson, P. (1932). *The International Style: architecture since 1922*. Nueva York: Norton
- Krauss, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos
- Loos, A. (1980). *Ornamento y Delito, y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili
- Muntañola Thornberg, J. (1981) *Poética y arquitectura*. Anagrama
- Nietzsche, F. (2003). *El origen de la tragedia*. Barcelona: Austral
- Nietzsche, F. (2009). *Aforismos y otros escritos filosóficos*. Buenos Aires: Libertador
- Orwell, G. (2010). *1984*. Córdoba: Ediciones del Subsuelo
- Pevsner, N. (1958). *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito
- Pinker, S. (2003). *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*. Barcelona: Paidós
- Piñón Pallarés, H. y Pouplana Solé, X. (2009). *La arquitectura como material de proyecto: Proyectos III y IV*, Barcelona: ETSAB. Edicions UPC. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099.3/36722>
- Pokropek, J. (2008). “Revisando «nuestra» morfología arquitectónica en función del mensaje estético. Desde la «Teoría del habitar» a «Las expresiones en arquitectura»” ponencia presentada en las *XXIII Jornadas de Investigación Si Morf: “Forma y Mensaje”*, evento que se realizó en FADU-UBA
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad arquitectónica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Pokropek, J. (2022a). *La Dimensión Poética Arquitectónica y las Lógicas Proyectuales que la incrementan*, FADU-UBA, inédita
- Pokropek, J. (2022b). Comentarios sobre una Teoría del Proyecto Poético en *Pensum* N° 9, diciembre 2022, pp. 20-36

- Pokropek, J.; Cravino, A. (1989). "Arquitectura y trivialidad". Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Ética y Estética* realizadas por el grupo "Ethos" en el auditorio del Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- Pokropek, J.; Cravino, A. (1991). "Arquitectura y ornamento". Ponencia presentada en las *Terceras Jornadas de Ética y Estética* realizadas por el grupo "Ethos" en el auditorio del Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- Portoghesi, P. (1981). *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili
- Rossi, A. (2004). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili
- Sarquis, J. (2003). *Itinerarios del proyecto: Ficción de lo real*. Buenos Aires: Nobuko
- Venturi, R. (2015). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili
- Wittgenstein, L. (1993). *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Alianza
- Wright, F. L. (1961). *Testamento*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora

Abstract: This article intends to contribute to the still open and urgent debate on the relevance of avoiding or accepting the use of ornamental resources in the contemporary configuration of architectural and object forms, critically reviewing the condemnation imposed by the already sclerotic dogmas of the Modern Movement that were later renewed by the subsequent Neo-rationalist reaction to legitimate criticisms of Postmodernism. Criticism overshadowed by the figurative abuse of ornaments used from capricious and trivializing attitudes that betrayed the configuration of the aesthetic message leading it towards the kitsch message.

We believe that the production of architectural form cannot and should not be capricious or irrational, but we also believe that an authentic architectural form must propose a renewing poetic revelation of the underlying myths in social practices, thus stimulating intense aesthetic experiences by configuring a poetic dwelling.

The instrumentation for the teaching of the poetic ways of projecting forces us to review today the notion of ornament from the various critical approaches updated by recent productions in which its presence seems unquestionable and necessary.

It is in this critical path where we notice that the stylistic resources typical of the traditional Art-Decó repertoire seem to have transmuted into various contemporary languages, thus reaffirming the relevance of their use within the logical limits of a profound current poetic know-how.

Reviewing the configuration of said limits is the priority objective of this article.

Keywords: Art-Decó - ornament - architectural poetics - aesthetic message - poetic project logics

Resumo: Este artigo pretende contribuir para o ainda aberto e urgente debate sobre a relevância de evitar ou aceitar o uso de recursos ornamentais na configuração contemporânea das formas arquitetônicas e dos objetos, revendo criticamente a condenação imposta pelos já esclerosados dogmas do Movimento Moderno que foram mais tarde renovado pela subsequente reação neo-racionalista às críticas legítimas da pós-modernidade. Crítica

ofuscada pelo abuso figurativo de ornamentos utilizados a partir de atitudes caprichosas e banalizadoras que traíam a configuração da mensagem estética conduzindo-a para a mensagem kitsch.

Acreditamos que a produção da forma arquitetônica não pode e não deve ser caprichosa ou irracional, mas também acreditamos que uma forma arquitetônica autêntica deve propor uma revelação poética renovadora dos mitos subjacentes nas práticas sociais, estimulando assim experiências estéticas intensas ao configurar um habitar poético.

A instrumentação para o ensino dos modos poéticos de projetar nos obriga a rever hoje a noção de ornamento a partir das diversas abordagens críticas atualizadas por produções recentes em que sua presença parece inquestionável e necessária.

É nesse percurso crítico que percebemos que os recursos estilísticos típicos do repertório tradicional Art-Decó parecem ter se transmutado em diversas linguagens contemporâneas, reafirmando a pertinência de seu uso dentro dos limites lógicos de um profundo saber fazer poético atual.

A revisão da configuração desses limites é o objetivo prioritário deste artigo.

Palavras-chave: Art-Decó - ornamento - poética arquitetônica - mensagem estética - lógicas do projeto poético

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
