

Belleza y kitsch arquitectónico

La felicidad depende del concepto que poseemos de nosotros mismos, de la pericia de conseguir el equilibrio entre lo que es y lo que debería ser, y eso se pone de manifiesto en los objetos de los que nos rodeamos. Así ha sido desde tiempos remotos. Stendhal dijo que “la belleza es una promesa de felicidad”(Botton, 2008:65), y por lo tanto, cada individuo posee un concepto de belleza acorde con la época y las circunstancias en que le ha tocado vivir. Los objetos bellos pueden ser definidos como aquellos objetos que están provistos de suficientes virtudes para enfrentarse a nuestras pulsiones tanto positivas como negativas. No se limitan a evocarnos las cualidades positivas, sino que realmente las poseen. De esta forma son capaces de sobrevivir a su temporalidad y manifestar sus propósitos mucho después de que se produzca la desaparición de su público originario. Platón dice: “la fealdad es una opinión. La buena arquitectura es bella en sí misma si establece una relación ética con el creador, por extensión es estética”(Platón).

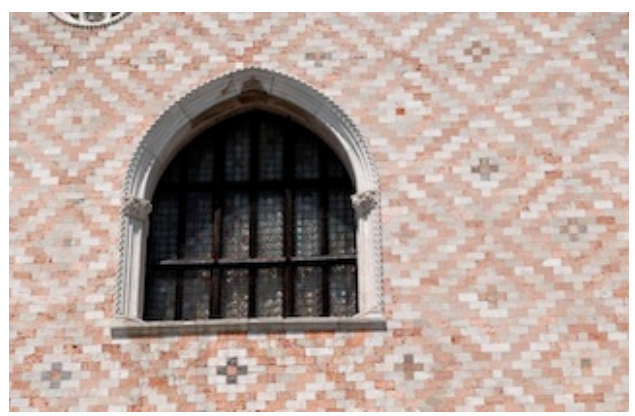
Arquitectura y belleza

El concepto de belleza ha llegado a convertirse en una idea condenada a desencadenar discusiones estériles. ¿Cómo alguien es capaz de asegurar que sabe lo que es bello? ¿Cómo puede alguien asegurar que un estilo es mejor que otro? Crear belleza era considerada una de las principales tareas de la arquitectura, aunque, es un tema que ha desaparecido discretamente de los debates profesionales y ha sido reducido a una complicada exigencia particular.

La tendencia de los ingenieros iba en contra de todo lo que los profesionales de la arquitectura habían manifestado. “Convertir lo útil, práctico y funcional en algo bello, ese es el deber de la arquitectura”(VV.AA, 2003:86),reiteraba Karl Friedrich Schinkel; “La arquitectura, al distinguirse de la mera edificación, es el adorno de la construcción”(Pevsner, 2000:125), le secundó sir George Gilbert Scott. El hecho de que el Palacio Ducal de Venecia (Imgs. 1 y 2) fuera merecedor de ser catalogado como gran arquitectura, no tenía como motivo que el tejado fuera impermeable o porque ofreciera a los funcionarios que allí trabajaban, el número necesario de despachos o salas de reunión, sino que era, según defendían los arquitectos, por la crestería que remata la cubierta, por la exquisita composición de ladrillos rosas y blancos en las fachadas, y por los arcos apuntados intencionadamente estilizados que proliferaban a lo largo del edificio, detalles que no habrían tenido cabida en el diseño de un graduado de la Escuela Politécnica de París o de la Academia de Ingeniería de Dresde. Se entendía que la identidad de la gran arquitectura se encontraba en lo que de manera funcional se consideraba innecesario.



Img. 1. Palacio Ducal. Venecia (Italia). S.X-XVI.



Img. 2. Detalle fachada. Palacio Ducal. Venecia (Italia).

John Ruskin en una propuesta más integradora señaló que:

En los edificios buscamos dos cosas: queremos que nos sirvan de refugio y queremos que nos hablen..., que nos

hablen de lo que consideramos importante y necesitamos que se nos recuerde (Ruskin, 2000:62).

Si la ingeniería no está capacitada para guiarnos en la apariencia que deberían tener las viviendas, y tampoco la tradición puede hacerlo ni los ejemplos preexistentes en un mundo global, debemos actuar con total libertad y desde la verdad personal. Hay que reconocer que la cuestión de lo que es bello es imposible de discernir.

Quizá exista una manera de vencer y sobrepasar esta infructuosa situación relativista con la ayuda del provocador comentario de John Ruskin acerca de la retórica de la arquitectura. El comentario pone el interés en la idea de que los edificios no son simples objetos visuales sin relación con conceptos que podemos estudiar y posteriormente valorar. Los edificios hablan y lo hacen de cuestiones que pueden ser reconocidas con facilidad.

En definitiva, las obras arquitectónicas nos hablan de la forma de vida que resultaría más adecuada llevar en ellas y alrededor de ellas. Nos hablan de determinados estados anímicos que buscan potenciar y sostener en sus usuarios. A la vez que nos dan refugio y nos ayudan a ser un tipo determinado de persona.

Adjetivizar una construcción de “bonita”, de algún modo, implica algo más que simplemente gusto estético; evidencia una afinidad con la forma de vida característica que impulsa dicho edificio, bien sea a través de la cubierta, las ventanas, las escaleras, el pavimento, etc. Apreciar la belleza es un indicador de que hemos encontrado la manifestación material de determinadas ideas sobre el concepto de buena vida.

La controversia sobre lo que es bello no es sencilla de resolver, pero, a su vez, tampoco tienen porque ser más dificultosas que las relacionadas con lo que es adecuado. Estamos preparados para poder defender o contradecir la idea

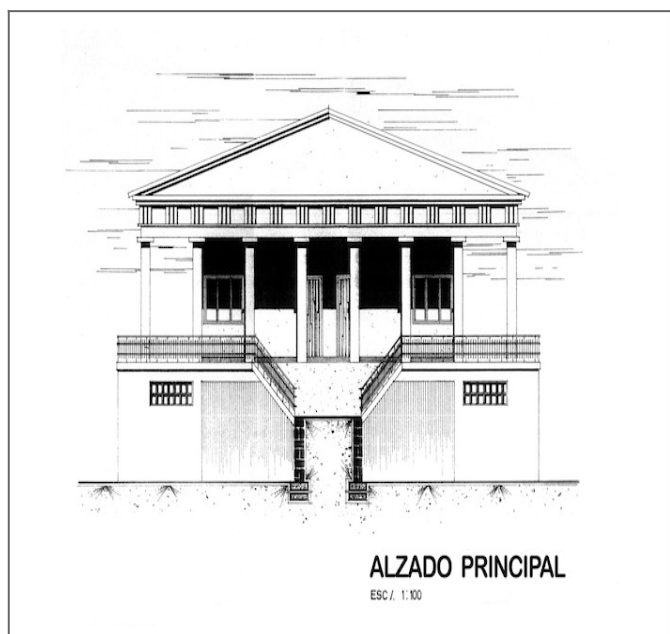
de belleza al igual que lo hacemos frente a una postura ética o una situación legal. Podemos entender y razonar por qué consideramos que un edificio es anhelado o repudiado apoyándonos en lo que nos dice

El concepto de “edificios que hablan” nos permite ubicar en el núcleo de nuestro puzzle arquitectónico personal la cuestión de los atributos que deseamos que nos orienten, más que la de qué apariencia nos gustaría que tuvieran. Los edificios además nos hablan a través de referencias a sitios que hemos visto anteriormente, despertando los recuerdos en nuestra memoria. Los edificios se comunican ocasionando asociaciones. Tenemos la incapacidad de contemplar edificaciones sin relacionarlos con circunstancias históricas concretas y/o personales; como consecuencia de lo cual los estilos arquitectónicos y ornamentales se convierten en recuerdos emocionales de los instantes y ubicaciones en los que nos encontramos con ellos.

Construimos por el mismo motivo por el que creamos: para que quede testimonio de lo que consideramos importante. El afán de rememorar nos lleva a realizar construcciones tanto para los vivos como para los seres desaparecidos. Igual que levantamos mausoleos o tumbas en recuerdo de nuestros seres queridos ya fallecidos, erigimos y ornamentamos edificios que nos facilitan el poder recordar cual es la parte fundamental y a la vez escurridiza de nosotros mismos. Los elementos decorativos y el mobiliario de nuestras casas son, de alguna manera, el equivalente de los túmulos funerarios paleolíticos. Nuestros elementos domésticos son, en cierto modo, un monumento de conmemoración de nuestra personalidad.

A lo mejor, en algún momento, Antonio Jarque Gómez –creador del “Partenón” en Cedrillas, Teruel– se pueda sentir culpable al sentir el deseo de construir para alardear frente a los demás. Sin embargo, y únicamente, si su parte más genuina fuese vanidosa, el deseo de construir estaría sometido a la necesidad de presumir. Por el contrario, en su forma más auténtica, la pulsión arquitectónica está vinculada con un

afán de expresarse y comunicarse, con la necesidad de exponer al mundo lo que son a través de una herramienta diferente a las palabras, utilizando el lenguaje de los materiales, los colores y los objetos: el deseo de declarar al resto del mundo quiénes son y, a la vez, recordárselo a ellos mismos. Esto es algo que se evidencia en su obra (Imgs. 3 y 4).



Img. 3. Alzado principal. El "Partenón", (Cedrillas, Teruel).



Img. 4. Antonio Jarque Gómez, El "Partenón", (Cedrillas, Teruel).

Podemos afirmar que el ser humano es propenso a considerar algo bello cuando ese elemento u objeto reúne de manera condensada las cualidades que, de algún modo, escasean en nosotros o en nuestra sociedad. Valoramos un estilo que nos separa de lo que poseemos y nos aproxima a lo que deseamos: un estilo que ostenta la porción adecuada de las virtudes que no poseemos. El hecho de que precisemos del arte es un síntoma de que estamos constantemente en riesgo de desequilibrarnos, de no conseguir establecer nuestros límites, de no dar con el punto medio entre lo antagónico de la vida.

Entender el engranaje psicológico del gusto puede que no modifique nuestra percepción de lo que apreciamos como bello, pero puede frenar nuestras reacciones escépticas frente a lo que no nos gusta. Tendríamos que aprender a preguntarnos

cuáles son las carencias que tiene la gente para poder considerar un objeto como bello e intentar comprender la naturaleza de su necesidad, a pesar de que no nos apasione su opción. Entender la psicología del gusto nos puede ayudar a romper con los poderosos fundamentos de la estética: que únicamente existe un estilo formal admisible y, lo que es aún menos razonable, que todos los estilos son lícitos. La multiplicidad de estilos es el resultado lógico de la diversidad de nuestras necesidades internas. Es natural que nos sintamos atraídos por estilos que hablan de aspectos que puedan ser contradictorios, ya que este antagonismo es fundamental y en torno al cual gira nuestra vida. Como decía Stendhal, “hay tantos estilos de belleza como visiones de la felicidad”(Ruskin, 2000:169).

Frente a esta extensa diversidad de alternativas disponemos de libertad para escoger ciertas obras arquitectónicas que dan respuesta de manera más o menos apropiada a nuestras verdaderas necesidades psicológicas. La lucha y la evolución de nuestra percepción sobre lo que es bello puede llegar a ser duro y molesto, pero parece que hay escasas opciones de eludirlos completamente. Las dificultades de entendimiento relacionadas con lo bello son el resultado irremediable de un mundo en el que las fuerzas nos dividen y asolan constantemente. Debido a que los hechos y las circunstancias por las cuales nos sentimos desequilibrados se ven modificadas, nuestro interés se ve obligado a dirigirse a nuevas y diferentes zonas del abanico del gusto, a nuevos estilos que entenderemos como bellos.

En contradicción a la creencia romántica de que cada individuo posee de manera intuitiva un concepto inexacto de la belleza, podría ser que en realidad lo que sucede es que nuestras capacidades visuales y emocionales requieren de una realidad externa que les facilite la toma de decisiones sobre lo que deberían centrar su atención o sobre lo que tendrían que apreciar.

Posiblemente nos autocensuremos antes de dar la oportunidad a los demás de poder hacerlo. Puede que ni siquiera seamos conscientes de que hemos devastado nuestra propia curiosidad, de la misma forma que somos desconocedores de que tenemos algo que decir hasta que nos encontramos con alguien decidido a escucharnos. A pesar de, que en ocasiones, nos mofamos de aquellos que simulan apasionamiento estético debido a que, de este modo, esperan conseguir respeto, el hecho de reprimir las verdaderas pasiones para no ser etiquetado de excéntrico es un caso, si cabe, más dramático.

Un anhelo bastante frecuente del artista actual, no es un hecho únicamente relacionado con los arquitectos sino que también atañe a pintores y escultores, es el de diseñar o participar en el proceso constructivo del hogar o del estudio de trabajo. Puede analizarse esta necesidad como una pulsión natural del ser humano, vinculado con el deseo o la ilusión de estructurarse el espacio según sus necesidades.

La vivienda es el refugio personalizado, una forma de expresar la individualidad y de las maneras de entender la vida. El hogar posee diversas propiedades donde se aúnan recuerdos, imágenes, fantasías, temores, tiempos pasados y presentes; conforma una serie de ceremonias, cadencias individuales y hábitos cotidianos; es la proyección del morador, de sus fantasías, sus creencias, sus desdichas o su memoria. Es el lugar donde se suceden nuestros días, la proyección de nosotros mismos tridimensionalmente.

No es una mera edificación ni un simple objeto. El hogar es una vivencia existencial y sensorial que es sumamente difícil de explicar de manera objetiva. Hay edificios que son mucho más que un simple proceso constructivo, hay edificios que además son capaces de comunicarse y expresarse. Es posible, que cualquier intención de aproximarse a los significados de algunas arquitecturas –como el “Partenón” de Cedrillas– corra el riesgo de toparse con las propias fronteras del lenguaje. La auténtica manera de comprender esta edificación quizá sólo

pueda ser recorriendo los diferentes espacios y dejarse llevar por las sensaciones que en ella se generan. Es decir, habitarla.

***Kitsch* y arquitectura**

La existencia del fenómeno estético del *kitsch* en las sociedades contemporáneas es un tema peliagudo, pero evidentemente inevitable. Sin embargo, no se trata solamente de un hecho estético, sino que por prolongación a los más diversos campos de la creación humana puede formularse como un fenómeno totalmente cultural. Llegó con la modernidad y todo parece llevarnos a pensar que seguirá “acechando” a las sociedades actuales durante largo tiempo.

Desde que hizo su aparición en el siglo XIX¹, lo *kitsch* ha trasgredido límites cronológicos, geográficos y culturales tan rápidamente, que podría afirmarse que se establece como uno de los primeros fenómenos culturales de la globalización occidental, muchos años antes de que se hablase de ella. Podemos situar su origen en los ricos países de la cultura occidental del s. XIX, se puede afirmar que, hoy en día, su influjo se ha dejado observar en casi la totalidad del mundo, en todo caso, diferenciándose tan sólo en los medios económicos con los que cuenta cada lugar y en los significados culturales a que se hace referencia en cada uno de esos lugares.

Los principios del *kitsch* pueden adivinarse en casi todos los ámbitos de la creación humana, no solo se localizan en los *souvenirs*, sino también en gran parte de los objetos que habitan los hogares de todo el mundo. Parece fácil distinguirlo en una miniatura de la Torre Eiffel utilizada como llavero, pero es bastante más difícil reconocerlo cuando el fenómeno se presenta como un sentimentalismo empalagoso frente a una obra de arte: un cuadro de Miró no es

objetivamente *kitsch*, pero colgado en la pared de un baño de una mansión marbellí corre el riesgo de ser considerado profundamente *kitsch*.

Y es que una de sus cualidades fundamentales es que no puede asociarse a una determinada peculiaridad formal del objeto —una equivocación muy habitual en el análisis del hecho—, ya que es necesaria la complicidad —o la participación inconsciente— de los individuos que disfrutan estéticamente los objetos, entendiéndolos no sólo como el público al que va orientado, sino también como los propios artífices de los objetos *kitsch*.

De esta manera, no sólo será *kitsch* el carro de caballos cuidadosamente engalanado que paseará a la entusiasmada novia, sino también muchas de las emociones que sufrirán sus familiares y amigos al verla como una Cenicienta actual: la magnitud estética del *kitsch* incluye al objeto, es decir, la carroza con la novia en el interior, como el deleite de los espectadores o al público a quien va dirigido —en este caso, ella misma, sus familiares y amigos—, y a la satisfacción de los artífices del mismo —fabricantes de carros de caballos y vestidos para tales acontecimientos, incluyendo los músicos que tocan el vals—.

Por lo tanto, mientras se limite este fenómeno estético a sus características puramente objetuales nunca se podrá llegar a su completo entendimiento, ya que equivocadamente se orientarán los esfuerzos hacia la búsqueda de un determinado repertorio morfológico de un codiciado estilo *kitsch*, dejando de lado todos aquellos edulcorados placeres que se dirigen hacia esos objetos que se encuentran en el entorno y que satisfacen sus expectativas.

De esta manera, toda investigación que trate de hacerse sobre el *kitsch* tiene que empezar por enfatizar los tres elementos que intervienen en el proceso, ya sean al unísono o por separado. Primero el objeto que lo favorece, al cual se

atribuye, en ocasiones injustamente, el adjetivo de *kitsch*, pues ya se ha dicho antes que no solamente se trata de formas que se puedan reconocer con claridad como tales, sino que incluso puede tratarse de una obra de arte reconocida que fomente disfrutes *kitsch*. Como acertadamente señalaba Rubert de Ventós:

... hay que guardarse de atribuirles a esas cosas lo que nosotros somos. Resulta a menudo tan equívoco decir que un objeto es kitsch (...). Kitsch es el acto y modo de llevar la peineta y no la peineta, kitsch es el modo como nos afecta un cuadro y no el cuadro. Si llamamos a ciertos objetos kitsch en sí mismos es porque llegan a serlo los objetos o formas utilizadas habitualmente de aquel modo (De Ventós, 1969:208).

El segundo elemento es el propio sujeto que disfruta de manera *kitsch* el objeto que tiene delante, ya sea esporádicamente o bien sea un individuo recurrente que tiene la predisposición de “quererse emocionar a cualquier precio”.² En tercer lugar está el autor que ha creado el objeto en cuestión, que puede proveerlo, de forma consciente o no, de sus sensaciones de disfrute posteriores.

A partir de lo dicho anteriormente, el fenómeno estético del *kitsch* podría delimitarse según las palabras de Iván San Martín como:

Una relación estética entre un sujeto que disfruta y un objeto que tiene la particularidad de provocar en él, aprovechando formas culturalmente reconocibles por sus contenidos tópicos –al menos para ese entorno cultural–, una sensación simplemente emotiva que, sin embargo, tiene la aspiración de ser apreciado por él mismo ‘como si’ perteneciera a una ámbito estético ‘privilegiado’, es decir, lo que cada contexto cultural acepte como experiencia privilegiada, aunque en la cultura occidental suele ser lo inédito, lo artístico, lo original o bien el

prestigio social(San Martín, 2006:437).

Partiendo de una organización tripartita, el estudio estético del *kitsch* se podría abordar en todos sus campos de expresión, ya sea en muestras de objetos de uso cotidiano analizados por Gillo Dorfles o Abraham Moles –entre otros–, o en los entornos arquitectónicos, los cuales, suelen servir para ejemplificar la exageración del hecho, pero son pocos los estudios que se han dirigido exclusivamente a analizarlos de modo específico. De esta manera, el *kitsch* se evidencia tanto en una toalla con el autorretrato de Warhol como en un palacete actual de pretensiones versallescas o, dicho de otra manera, desde el usuario que utiliza esa toalla para secarse, hasta el artífice que crea esos ostentosos espacios.

Por otra parte, no debemos caer en el error de encasillar todo un repertorio de objetos como *kitsch*, pues esta condición sólo tiene sentido –y provoca la reacción esperada– en el entorno cultural donde está sumido el hecho, ya que sólo en él esas formas serán descifradas puesto que están repletas de un amplio abanico de contenidos tópicos necesarios para la ambición estética del disfrutador.

Lo mismo sucede en el campo de la producción arquitectónica, donde el objeto *kitsch* será la propia obra erigida –ya sea parcial o en su totalidad– como componente potenciador del deleite estético, la cual seguramente presentará una serie de aspectos formales que serán los encargados de favorecer el disfrute *kitsch* en sus usuarios.

Hay que señalar que, a pesar de que estas formas arquitectónicas son denominadas por muchos como obras *kitsch*, no se puede asegurar que esta condición estética se mantenga sin alteraciones a lo largo del tiempo, pues hay que recordar que, al final, es cada contexto cultural el que determina históricamente sus propias etiquetas estéticas –teniendo en cuenta sus códigos culturales–.

De la misma manera, hay que tener cuidado al señalar como *kitsch* a todo objeto u obra arquitectónica tanto del presente como del pasado que nos parezca rara, extravagante o simplemente fea, ya que no sólo se estarán confundiendo naturalezas estéticas diferentes, sino que también se cometerá el habitual error de emplear códigos axiológicos actuales para juzgar obras del pasado que fueron producto de otros universos de valor, incluso cuando en la actualidad dichas formas arquitectónicas se ven estereotipadas.

Así por ejemplo, es difícil poder etiquetar como *kitsch* las obras de Gaudí, que precisamente se distinguieron por ser excéntricas en su momento, es decir, en abierta oposición a las construcciones de muchos de sus contemporáneos. En todo caso, y siempre contextualizando en aquel momento histórico, las formas gaudinianas pudieron desencadenar sensaciones de animadversión estética como falta de comprensión hacia aquel repertorio. Pero difícilmente podrían haber originado emociones *kitsch* ya que no se contaba con una aproximación anterior del repertorio visual arquitectónico utilizado por Gaudí.

Estas valoraciones acerca del destacado papel que juega el contexto cultural en la concreción del fenómeno tienen su efecto en el análisis del espectador en su función de deleitador arquitectónico, en donde se acentúa su autonomía estética ante la edificación, pudiendo tratarse, además, de aquel espectador que “quiere emocionarse a cualquier precio”. Así pues, y desde una mirada rigurosamente fenomenológica, los dos dan forma a la misma clase de disfrute empalagoso que es incorporado a su personal experiencia estética arquitectónica.

En el caso del “Partenón” de Cedrillas (Imgs. 5, 6 y 7) se puede observar el intento de copia de otras construcciones. No obstante, hay que puntualizar que el simple hecho de copiar en arquitectura no desemboca necesariamente en el hecho del *kitsch*, ya que durante mucho tiempo, esta materia se ha planteado, en algunos casos, a partir de reinterpretar formas

del pasado –al menos hasta el s.XIX–, mientras que es su peculiar aspiración de originalidad la que determina una gran disparidad: algunos movimientos artísticos como son el renacimiento o el neoclasicismo no renegaban de sus orígenes grecolatinos, sino que incluso, se sentían orgullos de ello. De la misma manera, el posmodernismo arquitectónico reutilizó el repertorio clásico, haciéndolo de manera manifiestamente lúdica, sin pretender la originalidad de los elementos, aunque la utilización de los mismos llegó a ser la verdadera invención.



Img. 5. Detalle decoración
Tímpano. Antonio Jarque
Gómez, El “Partenón”,
(Cedrillas, Teruel).



Img. 6. Detalle decoración
Tímpano. Antonio Jarque
Gómez, El “Partenón”,
(Cedrillas, Teruel).



Img. 7. Detalle artesonado techo. Antonio Jarque Gómez, El "Partenón", (Cedrillas, Teruel).

No sucede lo mismo con la arquitectura *kitsch*, donde la utilización de la copia del pasado intenta ser catalogado como un acto de originalidad, es decir, como correspondiente a un nivel igual o superior. Como ya se ha citado, la divergencia está en la aspiración final, ya que en el *kitsch* se hace ver la copia como si fuera algo inédito y original, a pesar de que sus medios formales claramente no lo sean.

Es justamente esta ambición de creatividad la que juega un papel fundamental en la formulación del *kitsch* arquitectónico, puesto que la interpretación que lleva a cabo el espectador sobre su experiencia estética lo lleva a reconocerla y a apreciarla como correspondiente a un nivel superior que bien podría llevarlo a identificarla con las cualidades de lo "auténtico" y de lo "original". Cuando consigamos una definición de arquitectura que incluya la vastísima variedad de expresiones y demandas arquitectónicas, desaparecerá el

fantasma del *kitsch*, pues éste solamente tiene la posibilidad de existir mientras existan esa especie de doble moral.